



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD
MORELIA

LXS CUERPXS HISTÓRICXS.

**ENSAYO DE UNA PROPUESTA DE ANÁLISIS HISTORIOGRÁFICO DE
LA COREOGRAFÍA *ZAPATA*, DE GUILLERMO ARRIAGA, A PARTIR DE
LA EJECUCIÓN DE LA DANZA CON (A TRAVÉS DE) LXS CUERPXS**

ENSAYO ACADÉMICO
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
JATSIVE AMEYALI SOTO ROMERO

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. ITZEL A. RODRIGUEZ MORTELLARO

TUTORES:

DRA. A. MARGARITA TORTAJADA QUIROZ, CENIDID INBA
DR. OSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ, FFYL UNAM

CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO, 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

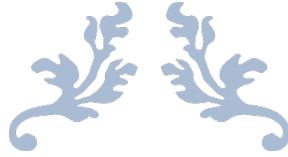


UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Lxs cuerpxs históricxs.
Ensayo de una propuesta de análisis historiográfico
de la coreografía *Zapata*, de Guillermo Arriaga, a
partir de la ejecución de la danza con (a través de)
lxs cuerpxs.

Ensayo académico que para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte presenta:

Jatsive Ameyali Soto Romero

Asesora: Itzel A. Rodríguez Mortellaro

Margarita Tortajada Quiroz
Oscar A. García Gutiérrez

Ciudad Universitaria, mayo de 2023

Índice.

AGRADECIMIENTOS.	2
INTRODUCCIÓN.	4
Marco teórico-conceptual	6
1. EL MOVIMIENTO DE DANZA MODERNA MEXICANA Y SU HORIZONTE HISTÓRICO.	16
La década de 1920 y la construcción de la identidad mexicana	19
Los proyectos de Escuelas: Zybin y las hermanas Campobello	21
2. ESTUDIANDO LA EXPERIENCIA DANCÍSTICA	23
la investigación histórica y las corporalidades	25
la experiencia histórica (sublime) y el estudio intermedial	27
el caso mexicano: ¿cómo estudiar las coreografías desde este concepto?	29
¿cómo funciona el concepto de experiencia dancística para el análisis desde los estudios históricos del arte?	30
3. ENSAYO DE LA PROPUESTA	31
análisis historiográfico de lxs cuerpxs	33
el caso de estudio: <i>Zapata</i>	34
4. REFLEXIONES DE CIERRE	42
BIBLIOGRAFÍA	46

agradecimientos.

En primer lugar, a mi mamá y a mi papá, por apoyarme en este proceso. A Atzin y a Alberto, por ser presencias constantes y ayudarme en mis reflexiones desde puntos de vista muy distintos a los míos.

A Marcela, por nunca dejar de apoyarme y a Andrés, por siempre estar orgulloso de mi. A José Luis y a Rosa Hilda, que siguen siendo mi apoyo desde otro plano.

A Víctor Soto, por ser un ejemplo de perseverancia. Por nunca rendirse y enseñarnos, con el ejemplo, a ser felices y a luchar por lo que queremos y por quienes queremos. Sigue enviando tu luz desde donde estés.

A mis asesorxs: Itzel, Margarita y Óscar, por confiar en mi tema, por la bibliografía facilitada y por las sesiones de apoyo. Por impulsarme a seguir en mi carrera académica.

Al Dr. Roberto Fernández Castro, por permitirme seguir aprendiendo en sus clases y por sostener mi investigación con recomendaciones bibliográficas. Por darme alientos y ser una inspiración académica en un ambiente tan peculiar como es la FFyL.

A mi familia, que siempre me apoya.

A mis amigos, que estén cerca o lejos siempre me dan una palabra de apoyo.

A mí misma, por atravesar tantas tormentas personales durante este proceso académico y a pesar de eso, jamás claudicar.

A la Biblioteca Vasconcelos, por acogerme de diversas maneras, como estudiante y como académica a lo largo de estos años y sostener con sus recursos bibliográficos no solo mi investigación, sino también a mi persona.

Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT) por la beca que me permitió dedicarle estos dos años al estudio de la danza moderna mexicana.

Al Programa de Apoyo a los Estudios de Posgrado, que me facilitó los recursos para poder asistir a la Conferencia Anual de la Dance Studies Association en octubre de 2022, actividad en la que presenté una parte de mi investigación y que me ayudó a atar algunos de los cabos que aún están sueltos en el tema que estudio.

Algunas de las correcciones de este texto fueron escritas desde Riyadh, en el Reino de Arabia Saudí, en una temporada en la que experimenté en carne propia la ejecución de los proyectos dancísticos e identitarios nacionalistas. De ese lado del mundo, me gustaría agradecer al personal de la King Fahd National Library, por abrir sus espacios a una investigadora mexicana y ser tan gentiles. Al EFCM, que me llevó durante cuatro meses a la aventura. A mis compañerxs, que siempre escuchaban mis disertaciones con atención y curiosidad. Y sobre todo a Sebas, por ser lector, escucha, consejero y acompañante de andanzas y de afectos en un lugar que nos era tan lejano y desconocido; gracias por ser tanto para mi: te quiero, *chiki*.

A Gerardo, por ser y estar siempre.

A Michel, por sostenernos.

introducción.

*muy rápido se manifiesta que nada, aquí,
permanece mucho tiempo bajo
la serena luz de las evidencias¹*

¿Cómo es posible acercarnos al estudio de una expresión artística cuyas huellas son efímeras? ¿Cómo aproximarnos a las artes de lxs cuerpxs sin desviarnos hacia la observación exclusiva de lo plástico? La propuesta de este ensayo es sencilla y compleja a la vez. A partir del análisis del *Zapata (1953)*, de Guillermo Arriaga, se propone una aproximación histórica e historiográfica al estudio de los discursos que transmiten lxs cuerpxs que se mueven. Hay que comenzar separando tres elementos para poder conjuntarlos posteriormente en el análisis que se pretende realizar: lo coreográfico-dancístico, la aproximación a lxs cuerpxs y el discurso histórico, que son cuestiones que por separado han ocupado distintos espacios dentro y fuera de la academia, pero su estudio conjunto aún está en vías de arranque.

Es importante aclarar que, en primera instancia, no se busca realizar un estudio alrededor de la “danza histórica” o desarrollar un estudio histórico de la danza mexicana; aunque ambas son propuestas que requieren trabajos actuales la línea de interés no se inclina hacia ese lado.² El interés tampoco va alrededor de los estudios cronológicos o biográficos de las personas que participaron de este movimiento dancístico y artístico. Se toman como objeto central de análisis a las coreografías y su contenido, que incluye a la técnica dancística, a lx coreógrafx, a lx ejecutante y al

¹ Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. (Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora: 2008) 35

² La investigadora Diana Campoó Schelotto ha expuesto la diferencia entre danza histórica e historia de la danza de manera sustancial en la siguiente entrevista: Javier Revilla Canora, “De la danza histórica a la Historia de la danza: entrevista a Diana Campoó Schelotto” *Revista Historia Autónoma*, 11 (2017), pp. 333-340.

horizonte cultural en que estas acciones tienen lugar, que se encuentra entramado con la historia patria y con las corrientes artísticas, culturales y políticas nacionalistas.

Hay que exponer claramente los conceptos que se utilizarán a lo largo de este ensayo. Es posible hablar de “danza mexicana” desde dos posturas: la personal, que implica las inclinaciones de quien escribe, y la construcción histórica-historiográfica que se ha hecho del término desde las disciplinas académicas. Estas posturas convergen en las inquietudes de investigación más recientes dentro de este campo de estudio: en general son personas que bailan (o danzan) quienes desarrollan(mos) los análisis teóricos de estas manifestaciones artísticas. Es el caso de este texto. El hecho de que los análisis teóricos sobre la danza en México y su historia estén en construcción, nos permite conjuntar distintas herramientas de las *historias del(as) arte(s)* para ampliar el horizonte de estudio.

Al inicio del proceso de investigación se consideró el análisis de un conjunto de obras, entre las que se encontraban el *Ballet Bonampak*, *La balada de la luna y el venado*, *El sueño y la presencia*, entre otros; pero el estudio de caso se decantó finalmente al *Zapata* debido a la extensión del ensayo y también a que, al tratarse de una coreografía que narra la biografía de uno de los personajes revolucionarios más icónicos, a partir del proceso histórico, es menos complejo adaptar y aplicar las metodologías de las distintas disciplinas que se utilizarán en este análisis. Además esta pieza se considera como una de las más importantes del movimiento dancístico al que perteneció.

La propuesta de análisis historiográfico de las coreografías que se ensayará aquí contempla, en primer lugar, proyectar el horizonte de las disciplinas dancística e histórica hacia la interdisciplina, integrando los diversos campos de estudio, para realizar análisis intermediales que permitan ver desde otras perspectivas, procesos

que ya han sido observados de manera particular por los estudios históricos, antropológicos, filosóficos o dancístico/coreográficos, por citar algunos ejemplos.

De manera individual, como historiadora, investigadora y bailarina, planteo la integración de las manifestaciones dancísticas a los referentes de la historia humana como experiencia, ampliando más allá de las ejecuciones o los estudios monográfico-descriptivos. Hay diversas formas de experimentar y conocer lxs cuerpxs que se mueven y su historia, y a través del análisis del *Zapata* se ensayará una primera versión de una propuesta de análisis que conjunte las diversas disciplinas mencionadas en la observación y estudio de los procesos humanos históricos, coreográficos y artísticos pasados y presentes que se pueden hallar en esta coreografía, perteneciente al momento del movimiento de danza moderna mexicana.

Genealógicamente, el *Zapata* se encuentra en la época en que la danza moderna estaba en auge. La *época de oro*, como se le conoce a este periodo, se caracterizó por la realización de temporadas de danza en distintos recintos culturales; en estos eventos se presentaban los trabajos coreográficos de corte nacionalista creados por lxs diferentes coreógrafxs (Ana Mérida, Guillermina Bravo, Amalia Hernández, etc.). Además las recuperaciones de la figura de Zapata realizadas por los pintores modernos, como Diego Rivera,³ David Alfaro Siqueiros o José Clemente Orozco, contribuyeron a que esta pieza fuera particularmente popular desde su estreno en Bucarest en 1953.

Marco teórico-conceptual

Para estudiar la *danza moderna mexicana* hay que aclarar algunos conceptos. El concepto de *danza* implica movimiento y la definición es bastante abierta; en algunos

³ Ver: Luis Vargas, "El evangelio según Diego Rivera" en: *Los murales de la Secretaría de Educación Pública. Libro abierto al arte e identidad de México*, México: Secretaría de Educación Pública, 2018

diccionarios las entradas resultan escuetas, ya que se limitan a describir la acción y se homologa con el concepto de *baile*, cuya distinción en el idioma español es problemática, debido a que se ha planteado la existencia de diferencias en la ejecución del movimiento y en la forma que se cataloga en distintos contextos socio culturales;⁴ a partir de estas diferencias conceptuales se han planteado algunas de las categorías estilísticas de la danza, sin que lleguen a tener un límite claro en los estudios académicos. En el *Art and Architecture Thesaurus*, albergado por el Getty Research Institute, el término *dance* se caracteriza como la: “forma de arte interpretativa realizada en movimiento rítmico, creando diseños visuales por medio de una serie de poses y un trazado de modelos a través del espacio a lo largo de unidades de tiempo medidos”,⁵ dándole importancia al soporte de la manifestación artística (Ix cuerpx), y destacando la existencia de *diseños visuales*.

Otra manera en que se conceptualiza la danza, desde una perspectiva filosófica, es como “una forma de automovimiento que favorece (en algunos estilos) una experiencia ‘no-cosificadora’ del cuerpo físico”,⁶ la idea de la autonomía de lxs cuerpxs resulta un tanto problemática aún, debido a que existen ciertas instituciones que determinan la manera en que éstos se moverán según una técnica establecida, que debe apre(he)nderse antes de desarrollar dicha libertad. Esta idea de *técnica* llega a utilizarse como sinónimo de *estilo*, sin embargo, también son diferentes

⁴ La diferencia entre *danza* y *baile* es clara para lxs ejecutantes, sin embargo al rastrear una discusión teórica las fuentes académicas no son precisamente abundantes. Para este texto *baile* implicará las expresiones consideradas como populares en las sociedades contemporáneas cuya ejecución no implica un estudio profesional sino una relación social. *Danza* se dividirá en la rama *popular* o antropológica, que abarca las expresiones “históricas” de las sociedades en las que se involucran también cuestiones rituales; y la rama *académica*, que implica la profesionalización de la disciplina, y por lo tanto, está normada y regulada de manera institucional. Esta clasificación parte del conocimiento adquirido por la autora a lo largo de experiencia como ejecutante de *danza académica*, y por lo tanto, está sujeta a críticas y modificaciones.

⁵ “Dance”, *Art and Architecture Thesaurus Online*, consultado Mayo 31, 2021. <http://vocab.getty.edu/page/aat/300054144>

⁶ Mónica Alarcón Dávila, “La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXVII, núm. 106, 2015, p.115

justamente por la conceptualización anterior que le brinda agencia creativa a quien es soporte-creador(x) de la expresión dancística. No he podido encontrar discusiones académicas profundas sobre este tema, sin embargo, el crítico de danza Roger Salas ha escrito algunas líneas sobre esto.⁷

La manera en que se entenderá al nacionalismo mexicano en este texto va de la mano con los postulados de Ricardo Pérez Montfort, que nos permiten conceptualizarlo desde dos ideas centrales, la de “el pueblo mexicano” que se iba construyendo a partir de la institucionalización de la Revolución, lo que permite pensar en el “nacionalismo revolucionario” como un concepto que, al menos en la primera mitad del siglo XX se puede pensar como paralelo a la idea de “lo mexicano” y que fomentó nuevas identificaciones y valoraciones de lo propio -lo nacional-, negando y diferenciándose de lo extraño o extranjero. En su tono político y en su expresión cultural intentaba exhibir ciertas características particulares, raciales, históricas o "esenciales" de la mexicanidad⁸

A partir de lo anterior, podemos pensar que la *danza mexicana nacionalista*⁹ se construyó como una manifestación artística que contemplaba las características ya mencionadas con fines específicos: el primero, hacerlas públicas y accesibles no solo a las personas que habitaban el territorio nacional, a la par que posibilitaban la identificación del “pueblo mexicano” más allá de las fronteras. El horizonte histórico en el que tomó forma este movimiento dancístico se explicará en el primer apartado de este ensayo, sin embargo, es necesario aclarar que, si bien hubo expresiones

⁷ Roger Salas, "Técnica del Ballet y estilos de danza". *Por Pies. El País*. Febrero 9, 2013, consultado Mayo 27, 2021. <https://blogs.elpais.com/por-pies/2013/02/tecnica-del-ballet-y-estilos-de-danza.html>.

⁸ Ricardo Pérez Montfort, "Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo "típico" mexicano 1920-1950)." *Política y Cultura*, no. 12 (1999):177-193. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26701210>

⁹ El concepto de *danza mexicana nacionalista* incluye a las expresiones de carácter folklórico surgidas a partir de las misiones culturales y aquellas que tuvieron lugar a partir del sincretismo de técnicas “modernas” con los ideales nacionalistas.

dancísticas muy variadas a lo largo del siglo XX, en este momento se abordará específicamente el Movimiento de Danza Moderna Mexicana.

En el segundo apartado del ensayo se abordará el concepto de *experiencia dancística* a través del entrecruce de diversas metodologías pertenecientes al campo de los *dance studies*. El desarrollo de este concepto es esencial para ensayar la propuesta teórico-metodológica que nos permitirá realizar el análisis de los discursos que lxs cuerpxs en movimiento transmitieron en la ejecución de las piezas dancísticas durante la época de la Danza Moderna Mexicana; específicamente la coreografía *Zapata* de Guillermo Arriaga, con la que se pondrá en práctica la propuesta en el tercer apartado de este texto. Finalmente, se presentarán las reflexiones que surgieron en el transcurso de la investigación, con el fin de posibilitar su futura aplicación en otras piezas del Movimiento, y su eventual expansión hacia piezas coreográficas de otros momentos históricos.

Tomando en cuenta la inclinación de esta investigación, se van a puntualizar un par de conceptos relacionados con el quehacer histórico: la historiografía y el historicismo son ideas centrales en este ensayo. Por un lado, la historiografía, en tanto disciplina que estudia los registros *escritos* de la Historia, es esencial ya que el tema de la pieza que se analizará -la coreografía *Zapata*-, se vale de distintas fuentes visuales y escritas que refieren el estudio de un proceso específico y transforma esta investigación en un discurso específico que se transmite a través de lxs cuerpxs de lxs bailarines.

El historicismo, por otro lado, se refiere al momento histórico en el que lxs historiadores se hacen conscientes de que “todo es historia”, es decir, que “la vida es

la vida y la realidad de la historia, y no es nada distinto de historia”.¹⁰ Esta corriente, en México fue “tachada” de ser “muy filosófica”,¹¹ debido a las reflexiones que se hacían a partir de los sucesos del pasado, dejando de lado la enunciación documental de los hechos. Entonces, la manera en que el historicismo dejó huella en las creaciones artísticas del México posrevolucionario, tiene que ver con la reflexión “libre” que lxs artistas podían hacer de los sucesos históricos, reinterpretándolos según sus contextos, como sucedió con el *Zapata* de Arriaga y una buena parte de las coreografías de la danza moderna mexicana: lxs bailarines y coreógrafxs no sólo reinterpretaron la historia según sus vivencias e investigaciones, sino que de cierta manera, la reactivaban al momento de bailar las coreografías que resultaron de estas reinterpretaciones.

En el *Zapata*, Arriaga y las bailarinas que lo acompañaron, no solo hicieron danza; ellxs revivieron y reactuaron la biografía del mártir revolucionario a partir de las investigaciones y la vivencia propia del coreógrafo. Con esto, se logró transmitir un mensaje muy específico con la obra; mensaje que cualquier persona que la presenciara podía captar. Este proceso es el que será analizado en las páginas siguientes.

El Movimiento de Danza Moderna Mexicana, posteriormente conocido como *la Época de Oro de la Danza Moderna Mexicana*, comienza históricamente en el año de 1939,¹²

¹⁰ A decir del historiador italiano Benedetto Croce, según aparece citado en Josefina Zoraida Vázquez, *Historia de la historiografía* (México: Ediciones Ateneo, 1980) 165

¹¹ Para una visión amplia de la discusión de este término en la academia mexicana, ver: Guillermo Zermeño. “La historiografía En México: Un Balance (1940-2010)”. *Historia Mexicana*, vol. 62, n.º 4, abril de 2013, pp. 1699, <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/133>

¹² La historia de la danza moderna mexicana tiene perspectivas distintas desde la crónica y los estudios de caso. La información de este recuento, así como el concepto histórico de *La época de oro...*, fueron recuperados del apartado introductorio que se encuentra en Guillermo Arriaga, *La época de oro de la danza moderna mexicana*. (México, CONACULTA, 2008), 17-28

con la llegada a México de las bailarinas extranjeras Anna Sokolow y Waldeen, quienes comenzarían a integrar distintas técnicas dancísticas aprendidas en Estados Unidos a los espacios dancísticos mexicanos. Enmarcado en la época que la historiografía ha denominado *nacionalismo mexicano*, este movimiento dancístico regional se ha estudiado a partir de crónicas, biografías y narraciones que construyen una identidad particular muy relacionada con las ideas de *lo mexicano* que circulaban en la cultura hegemónica alrededor de la primera mitad del siglo XX en nuestro país.

Se han planteado periodizaciones para estudiar las expresiones artísticas de la danza moderna mexicana en tanto manifestaciones nacionalistas. Tanto Alberto Dallal como Margarita Tortajada han establecido la temporalidad entre finales de la década de 1930 y los inicios de 1960,¹³ y aunque existen períodos intermedios, cada uno de ellos con sus peculiaridades, para los fines de este ensayo tomaremos en cuenta estos parámetros temporales, dentro de los que el *Zapata* se encuentra en las postrimerías y que, según la cronología del propio coreógrafo, es la pieza con la que se cierra el periodo de la danza moderna en México.¹⁴

En relación con el concepto mismo de *danza moderna mexicana*, se ha propuesto que los participantes de este movimiento dancístico crearon un *estilo* particular, que tenía que ver con “lo mexicano” desde las definiciones nacionalistas, pero, ¿cómo se puede trasladar un término que regularmente se utiliza para artes plásticas a las artes escénicas? En nuestro país, donde los *dance studies* están desarrollándose y, el estudio histórico de las expresiones artísticas se ha enfocado en la plástica; es importante retomar la propuesta de Adrienne Kaepler, quien nos dice que:

¹³ Ambos autores han realizado diferentes estudios, pero aquí se toman en cuenta los que se encuentran citados en el apartado de **Bibliografía**

¹⁴ Guillermo Arriaga, *La época de oro...* 84

Quizá podríamos equiparar la “forma” con lo que se refiere metodológicamente como “su lenguaje”. Por ejemplo: se ha dicho en repetidas ocasiones que el lenguaje de la pintura (en Occidente) es la estructura, el color, el diseño. La “estructura” dentro de esta afirmación debe referirse a la organización de la pintura sobre una superficie dada. ¿Podría considerarse como estilo la forma en que se aplica el medio, usando colores específicos y formando un diseño concreto? Entonces, ¿cuál es el lenguaje de la danza? Propongo que el lenguaje de la danza consista en uno o varios cuerpos que representan un lenguaje o estructura de movimiento. *La forma en que estos cuerpos representan este lenguaje de movimiento es el estilo*. Este tipo de aseveraciones debe originarse del conocimiento de los principios relevantes al estructurado sistema de movimiento dentro de una tradición de la danza.¹⁵

El planteamiento de un lenguaje específico de lxs cuerpxs en la danza, y la comparación con el concepto de *estilo*, que ya se usa en historia del arte, es altamente funcional, debido a que la *danza moderna mexicana* surge en un contexto cultural específico, como la última extensión del nacionalismo artístico que se reconoce sobre todo desde el movimiento muralista mexicano, y plasma la “crisis de la corriente creativa nacionalista” en la que se sumergió el arte oficial “revolucionario” cuando los conflictos políticos menguaron.¹⁶ La mayor parte de las referencias históricas que existen sobre este periodo se circunscriben al ámbito de las artes plásticas y en su momento, lxs creadores retomaron algunos motivos de la cultura visual de la época - sobre todo de la plástica de la Escuela Mexicana de Pintura-, para crear las expresiones escénicas.

Josefina Lavalle, en el apartado de “Los propósitos nacionalistas de la cultura de Estado” del ensayo sobre “Los nacionalismos en la danza escénica mexicana en la primera mitad del siglo XX”,¹⁷ narra la manera en que la disciplina dancística en México fue transformándose hacia la idea de danza mexicana. Se enfatiza el hecho de que la *danza moderna* surge de la necesidad de diversificar las expresiones

¹⁵ Adrienne L. Kaepler, “La danza y el concepto de estilo”, *Desacatos*, núm. 12, otoño 2003, p. 97. Énfasis en cursiva de la autora.

¹⁶ Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, México, IIE-UNAM, 1993. Pág. 123.

¹⁷ Josefina Lavalle, *En busca de la danza moderna mexicana. dos ensayos*, México, CONACULTA, 2002, pp. 45-71

nacionalistas que plasmaban “lo mexicano” en las artes, de ahí que la danza realizada en México buscara una forma de expresarse independiente de las técnicas extranjeras, pero sin caer en la folklorización o la simple repetición de las danzas y bailes populares que existían a lo largo del territorio nacional. Plasmar el *estilo mexicano* de danza dentro de la *modernidad nacionalista* resultó uno de los puntos centrales en cuanto a la creación de las coreografías y la caracterización de estas expresiones.

El *estilo mexicano* de danza, en este contexto en particular, surge a partir de las necesidades político-culturales que buscaban proyectar la *identidad mexicana* (en singular), a partir de los descubrimientos que se habían hecho en las investigaciones dirigidas por la Secretaría de Educación (llamadas Misiones Culturales), en las que se propició “la recopilación de danzas, bailes, música, artesanías, vestuario, costumbres y juegos tradicionales de las regiones visitadas”.¹⁸ El repertorio de movimientos que las coreógrafas encontraron en los archivos de estas investigaciones, propiciaron la creación de una *técnica-estilo* exclusivamente *mexicana*, que conjuntaba técnicas de movimiento “clásicas”, modernas y contemporáneas con las expresiones “*originarias del pueblo mexicano*”, es decir, aquellas que se habían encontrado en las distintas *Misiones* y que se pensaba eran la *esencia de lo mexicano*. Con estas *recuperaciones*, los bailarines abonaron a un proyecto de nación que construyó una visión de la identidad mexicana, a la vez que encontraron una manera de transmitir mensajes e historias con su cuerpo.

¹⁸ Noemí Marín, *La importancia de la danza tradicional mexicana en el Sistema Educativo Nacional (1921-1938): otra perspectiva de las misiones culturales*. México, D.F.: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART, 2004, p. 56. Las Misiones Culturales importan en la creación del estilo dancístico mexicano debido a que gracias a las investigaciones -proto-etnológicas- realizadas por los misioneros, se recopilaron, entre muchas otras expresiones, danzas y bailes populares que abonaron al repertorio de movimientos de esta corriente.

La *creación del estilo* está atravesada por estas circunstancias, lo que conjunta las definiciones canónicas del concepto con la propuesta por Kaepler, permitiéndonos visualizar una línea de análisis interdisciplinaria, que permita utilizar herramientas teóricas de la Historia del Arte para historiar expresiones distintas a las canónicas, logrando de esta forma la integración de nuevo conocimiento a las diversas narraciones ya existentes.¹⁹

Al realizar la necesaria indagación sobre estos tópicos encontramos distintas aproximaciones, entre las que es necesario mencionar los estudios acerca de danza y coreografía del movimiento de *danza moderna mexicana* que, desde la historia son relativamente recientes y están más inclinados hacia los registros biográficos. Son profundamente relevantes las publicaciones de Margarita Tortajada, en las que se estudian las creaciones de las personas más destacadas de la corriente artística, sobre todo, las mujeres: entre las más relevantes están *Frutos de Mujer* (2012) y *Lazos y ecos de la obra de Miguel Covarrubias* (2013) en las que a través de figuras clave se comienzan a dibujar las líneas del análisis histórico-dancístico fuera de la hemerografía y la crónica.

Las compilaciones y artículos de Alberto Dallal son también relevantes dentro del *corpus* de fuentes primarias para el estudio de la danza moderna mexicana, ya que exponen de primera mano los datos generales necesarios para lograr estudios más profundos de esta corriente. Estos trabajos son importantes en tanto nos permiten conocer el horizonte cultural e histórico de la danza mexicana.

Los llamados *dance studies* están bastante desarrollados fuera de nuestro país, sobre todo en idioma inglés y desde distintos puntos del planeta. Las personas

¹⁹ Seguimos la lógica planteada por el texto de Griselda Pollock, "Whither art history?", *The Art Bulletin*, 96:1, 2014, p. 13, en la que se realiza la diferenciación entre la disciplina y las estructuras narrativas que se han creado, generalmente excluyentes.

que desarrollan estas investigaciones han expandido el estudio de la danza más allá de los horizontes espacio-temporales que contuvieron a estas expresiones artísticas; algunas de las ramas van desde las implicaciones de las ejecuciones, hasta los mensajes filosóficos que se transmiten y que van acumulándose en las obras. Algunas de estas investigaciones estarán citadas en este trabajo como parte del proceso de investigación y por esta razón, en este espacio no se hará una citación *in extenso* de lo existente en la actualidad.

La conjunción de los elementos: técnica dancística, coreografía y ejecución y horizonte histórico cultural, desde una perspectiva teórico-metodológica (incluso filosófica) es algo que, como ya se dijo líneas arriba, está en una fase primaria. La propuesta que aquí se ensayará consiste, en un primer momento, en analizar la historicidad de la época, para que sea posible ampliar la gama conceptual que ya se ha encontrado en las distintas fuentes consultadas y a partir de eso, ensayar una posibilidad (de muchas) de análisis de las coreografías y lxs cuerpxs que las ejecutan desde los mensajes históricos que proponen, convirtiéndolas a ellas mismas en fuentes primarias no sólo del estudio de la danza mexicana, sino también de los propios discursos históricos/historiográficos que proponen.

En el desarrollo de esta narración se entrecruzan muchas aristas de investigación que merecen ser al menos mencionadas para que no pasen desapercibidas, ya que estas mismas forman parte esencial del objeto de estudio *danza/coreografía*. La historia de lxs cuerpxs, sus tipos, estereotipos y percepciones, los estudios de género y las concepciones de los estilos dancísticos, por ejemplo, son algunas de las perspectivas y metodologías que atraviesan este trabajo pero que no

serán desarrolladas de manera extensa, esperando que exista la oportunidad para amplificar este estudio.

1. El movimiento de danza moderna mexicana y su horizonte histórico.

La historia de la danza mexicana se ha abordado, como ya vimos en el apartado anterior, a partir de diferentes perspectivas. Pero más allá del estudio histórico de esta rama de las bellas artes, no hay que perder de vista que, para que suceda la acción debe haber cuerpaxs ejecutantes que estarán sujetos a su horizonte histórico. En el caso de la danza moderna mexicana, que se estudiará como algo surgido desde las academias dancísticas, es importante recordar que el fenómeno de:

la danza académica requiere de apoyo financiero externo, y debido a la nula tradición e interés de la iniciativa privada o de otros grupos de la sociedad civil, ha tenido que ser el Estado el que la financie. Así, con su auspicio ha regulado y determinado, en mucho, sus posibilidades, condiciones y limitaciones. Por esta razón, para el estudio de la danza y su historia debe retomarse el problema del poder.²⁰

Estudiar a la danza moderna mexicana implica, entonces, la relación directa con las instituciones gubernamentales que facilitaron su desarrollo en el ámbito cultural mexicano, en conjunto con el resto de expresiones de carácter nacionalista que surgieron durante esta misma época, ya que a decir del investigador Alberto Dallal algunas de las obras creadas en el marco de este movimiento, se sitúan dentro de la “crisis de la corriente creativa nacionalista”,²¹ como obras que dieron un impulso “más moderno” al movimiento artístico que comenzó con el muralismo y cuyas últimas expresiones fueron -históricamente- estas coreografías.

Recordando la naturaleza histórica del recorrido que haremos, es importante remarcar la importancia del ambiente académico, en el que:

al promediar los años cincuenta, había habido un revisionismo, pero no propiamente historiográfico, sino decididamente político, cuyo objeto no era precisar

²⁰ Margarita Tortajada, *Danza y poder I. Proceso de formación y consolidación del campo dancístico mexicano 1920-1963*. (México, Cenidi Danza/INBA/CONACULTA, 1995) 12

²¹ Alberto Dallal, *La danza contra la muerte*, 123

interpretaciones históricas, sino discutir el rumbo que estaba tomando el país bajo el amparo de una Revolución Mexicana convertida en ideología, que poco tenía ya que ver con la realidad.²²

Estas palabras del historiador Álvaro Matute resumen una serie de procesos que, aunque tienen bases en el estudio de los procesos sociales de aquel presente, se pueden rastrear en distintas áreas de este horizonte histórico; la “aparición” de una nueva realidad histórica, que tomaba forma a partir de las *decisiones de La Revolución*, dio paso a la configuración de ideas específicas que iban construyéndose en conjunto con la nueva nación, la de *La Revolución institucionalizada*.

Los arquetipos creados a partir de las reconstrucciones históricas -e historiográficas-²³ de los sucesos de la Revolución Mexicana pueden observarse, en su mayoría, en las imágenes de los programas murales realizados en edificios públicos y por encargo gubernamental a partir de 1921, los que más destacan son, entre otros: los mártires de la revolución, los soldados, el pueblo y las mujeres que se involucraron en el proceso;²⁴ también hay algunas caracterizaciones arquetípicas en las llamadas novelas de la revolución, como *Cartucho* de Nellie Campobello o *Los de Abajo* de Mariano Azuela, donde se presentan personajes específicos que construyen sus propios recorridos narrativos; o en los corridos revolucionarios, que dibujan, como expresiones musicales que se popularizaron durante la gesta, perspectivas

²² Álvaro Matute, *Aproximaciones a la historiografía de la Revolución Mexicana*. (México, IIH-UNAM, 2005) 39

²³ Revisar concepto de *protohistoriografía* de Álvaro Matute para este momento de la historia de la Historia, en el que se plantea que antes de la historiografía académica, existen una serie de compilaciones de narraciones históricas que él cataloga como *protohistoriográficas*, en tanto se cumplen algunas características de *lo historiográfico*, sin llegar a completar totalmente las operaciones historiográficas planteadas por José Gaos.

²⁴ Estos ejemplos han sido estudiados y catalogados en múltiples ocasiones, siendo los ejemplos más citados los murales realizados por Diego Rivera en el edificio de la Secretaría de Educación, los realizados por José Clemente Orozco en el Hospicio Cabañas y los realizados por estos David Alfaro Siqueiros y estos dos últimos en el Antiguo Colegio de San Ildefonso. Algunos de los estudios más relevantes sobre estos se realizaron en Mary K. Coffey, *How A Revolutionary Art Became Official Culture* (Durham, N.C.: Duke University Press, 2012) y en Matthew Affron et al., *Pinta La Revolución* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016)

particulares que permanecen como expresiones de dominio público hasta nuestros días.

Más allá de los modelos representados en imágenes fijas durante los primeros años del siglo XX, es importante considerar que estas figuraciones visuales fueron creadas a partir de la “aceptación social” de los arquetipos. Las imágenes ya tenían vida y características propias y ya encarnaban, literalmente, persona(je)s a los que dotaban de elementos específicos de identificación. En estas representaciones, sobre todo las realizadas por el pintor Diego Rivera, se buscaba pasar “por alto cualquier incoherencia para presentar la mexicanidad como un continuo esencialista de base sin problemas”.²⁵ Estas representaciones idealizadas, que encontramos mayormente en los murales realizados en los edificios públicos -sobre todo- en la Ciudad de México, fueron herederas de las surgidas durante la época revolucionaria, y comenzaron a ser difundidas a través de las nuevas tecnologías de comunicación. Si los corridos se popularizaron gracias a la radio, y las imágenes fijas lo hicieron con los impresos, los lienzos, los muros y las fotografías; las imágenes en movimiento comenzaron a verse en los cines, en la televisión y en los foros públicos, donde ya existían algunas representaciones que fueron, en estos momentos, mayormente impulsadas desde distintos estratos gubernamentales.

Podemos rastrear los inicios de la *danza mexicana* desde dos vertientes que se conjuntaron: la nacional, que implica el estudio de “lo mexicano” desde los proyectos de las Misiones Culturales que se desarrollaron desde la década de 1920 en buena parte del país; y las propuestas realizadas por bailarines extranjeros radicados en México, que consistían, por ejemplo en “restaurar el antiguo baile de los aztecas en la República Mexicana (...). No sólo teóricamente, sino de manera

²⁵ Luis Vargas, “El evangelio...” 217

práctica”.²⁶ La propuesta anterior, realizada en 1930 por el ruso Hypolito Zybin, fue la que comenzó a dar fundamentos a la idea de la institucionalización y academización de la danza en México.

Sin embargo, la masificación de la idea de *lo mexicano* en las artes escénicas se había comenzado a poner en práctica desde la relativa vuelta a la calma posterior a la gesta revolucionaria de 1910. Los proyectos de integración a “la modernidad occidental” que se habían gestado desde la época porfirista se encontraron con las nuevas ideas que los distintos bandos revolucionarios tenían sobre la naciente identidad de lo nacional, lo que fue configurando, eventualmente, un proyecto -casi-único, que se ha etiquetado como un proyecto modernizador posrevolucionario.²⁷ Lo anterior resulta interesante si pensamos que, en ocasiones, se ha escrito que la “gente del campo no quería cambiar y, por eso mismo, hizo una revolución”.²⁸ En el caso de las mencionadas manifestaciones culturales posrevolucionarias, podemos pensar algo similar; el acto de integrarse a la modernidad occidental implicaba, al menos, mantener un *status quo* que permitiera proyectar una “imagen civilizada” al resto de los países, aquellos que servían como modelo modernizador.

La década de 1920 y la construcción de la identidad mexicana

Entonces, después de la serie de conflictos armados que habían tenido lugar en la segunda década del siglo XX, “el espacio sociocultural mexicano proveyó otro escenario para solidificar los discursos culturales de la élite en la construcción de la

²⁶ Carta de Hypolito Zybin a Franklin O. Westrup, Director del Departamento de Cultura Física, 10 de abril de 1930. Reproducida en: César Delgado (comp), *Cuadernos del CID Danza, número dos*. “Escuela de Plástica Dinámica”. (CID Danza/INBA/SEP. México, D.F, 1985)

²⁷ Se ha etiquetado así en distintas ocasiones, pero en su tesis doctoral, Jose Luis Reynoso expone específicamente cómo éste se fue configurando en los espacios escénicos en México. Ver: Jose Luis Reynoso, “Choreographing Politics, Dancing Modernity: Ballet and Modern Dance in the Construction of Modern México (1919-1940)”, PhD. Diss., University of California, 2012.

²⁸ John Womack Jr. *Zapata y la Revolución Mexicana*. México, FCE, 2017. 26

modernidad elitista, acorde con el nuevo y reconfigurado orden mundial”.²⁹ En el año de 1919, la élite del centro del país reprogramó una visita *retrasada* de la bailarina rusa Anna Pavlova, a quien se consideraba la mejor ejecutante viva de aquel momento, e inclusive se le daba el mote de “genio” de la danza, algo generalmente reservado para los creadores masculinos.³⁰ Pavlova ejecutó su programa de ballet moderno y clásico en el Teatro Abreu muy alabada por la crítica cultural del centro del país,³¹ lo que además reflejó un atisbo de acercamiento a la modernidad civilizada que tanto se buscaba.

Pavlova llegó a México encabezando una compañía de danza clásica de la que ella era la *prima ballerina*. Este grupo llegó durante la aún vigente Revolución armada, en una época en la que “artistas e intelectuales extranjeros que visitaban México articulaban su propia *fascinación* con la riqueza de la cultura de la nación que les recibía” y como parte de esa sensación, ellxs mismxs “ofrecían tributos artísticos como gestos de gratitud, que implícitamente validaron y contribuyeron a redirigir los esfuerzos modernizadores y nacionalistas de México”.³² El tributo de la compañía en la que llegó la Pavlova fue, evidentemente, dancístico. Ella misma ejecutó una de sus piezas más representativas -el solo de *La muerte del cisne*- y además, encarnó a la *China Poblana*, un ícono visual que ya para ese momento se había convertido en una de las “imágenes mexicanas” por excelencia.³³

La validación que esto imprimió a los *tipos mexicanos* y especialmente a las expresiones artísticas de “origen mexicano”, colocándolas dentro de los referentes de

²⁹ José Luis Reynoso, 54. Traducción de la autora.

³⁰ Este tópico ha sido discutido en Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists?” en Linda Nochlin, *Women, Art and Power*, New York, Harper and Row, 1988. 145

³¹ Ver “Integrative Dances of the Cultured, Civilized Modern: The Critic as Constructor of Cultural Discourse and Subjectivity” en Jose Luis Reynoso, 57-65.

³² Reynoso, 95

³³ Ver María del Carmen Vázquez Mantecón, “La *china* mexicana, mejor conocida como *china poblana*” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 77, 2000. 123-150.

la modernidad civilizada, impulsaron los proyectos culturales que buscaban consolidar esta *modernidad nacionalista civilizada* en México. Adolfo Best Maugard impulsó el montaje de la *Fantasía Mexicana*, coreografía creada por Pavlova en la que representó a una China Poblana, y José Vasconcelos diseñó el proyecto de las Misiones Culturales, a la par de la gestión del plan de *decoración* mural en edificios públicos; todo desde la recién creada Secretaría de Educación Pública (SEP). La consolidación de las imágenes de *lo mexicano* estaba tomando forma a través de las instituciones creadas por los gobiernos posrevolucionarios.

Como *resultado* del proyecto de Misiones, que se encargaba de “implantar una política educativa con un nuevo sistema didáctico pedagógico [...] con un enfoque nacionalista”,³⁴ se compilaron usos y costumbres de las comunidades -sobre todo rurales- a las que visitaban las y los misioneros, a la vez que se recuperaron, registraron y, algunas veces, implementaron tradiciones locales para reforzar las identidades locales a la par que se integraba la identidad nacional. En las Misiones, los profesores de Educación Física organizaban encuentros y registraban las formas particulares de movimiento de lxs participantes de las Misiones. Los profesores de Música hacían lo propio con las expresiones musicales de cada sitio; así “de manera experimental, entre 1921 y 1925, [...] estos misioneros llevaron a cabo las primeras investigaciones en torno a la cultura popular, como parte de las actividades que debía ejecutar el maestro rural”.³⁵ Independientemente de los cambios en el gabinete, las Misiones funcionaron durante un buen tiempo, lo que permitió registrar una cantidad de información importante, que permitiría desarrollar otros proyectos.

Los proyectos de Escuelas: Zybin y las hermanas Campobello

³⁴ Noemí Marín, 23.

³⁵ Noemí Marín, 39

Cuando Hypolito Zybin llegó a México en 1930, a la par de manifestar los deseos que tenía de estudiar las expresiones dancísticas del país, expuso un proyecto académico en el que planteó la existencia de la “Plástica Dinámica”, es decir: “el arte hecho para personificar todas las manifestaciones del mundo vivo y muerto por medio de la máquina humana expresivamente educada”,³⁶ un gesto que conjuntara distintas bellas artes y que sirviera para “producir nuevos fenómenos psíquicos-físicos en los individuos y en las masas”.³⁷

El proyecto de la Escuela de Plástica Dinámica (EPD) consideraba el rescate de lo folklórico como parte de la construcción del *nuevo ballet mexicano*, y cuando en 1932 el proyecto académico se transformó en la Escuela de Danza, se consideró incentivar “la creación basándose en la danza popular y tradicional, [esto a través de] recuperar material de las Misiones Culturales, específicamente los bailes y danzas recopilados”.³⁸ Esto no era tan complejo, debido a que varios de los profesores que participaron en las Misiones también fueron docentes en la nueva Escuela de Danza, que además fue dirigida en sus inicios por el pintor Carlos Mérida.

En 1940, las hermanas Nellie y Gloria Campobello, colaboradoras de la Escuela de Danza, publicaron su libro *Ritmos indígenas de México*,³⁹ en el que registraron coreografías, indumentaria y contexto en el que se representaban ciertas *danzas indígenas* que comenzaban a ser representativas. Antes de esto, ellas ya habían realizado labores de exposición de la *danza mexicana*. En 1931 montaron el *Ballet de masas 30-30*, que fue estrenado en el Estadio Nacional como parte de un festival que reproducía los eventos que se llevaban a cabo en las pequeñas escuelas

³⁶ Cuadernos del CID 2, 8

³⁷ Cuadernos del CID 2, 8

³⁸ Noemí Marín, 244

³⁹ Nellie y Gloria Campobello, *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940.

rurales de las Misiones Culturales; esta coreografía se continuó representando en eventos públicos durante varios años. Además Nellie, quien comenzó a dirigir la escuela en 1937,⁴⁰ supervisó la formación de las ejecutantes que conformarían el movimiento de danza moderna mexicana. Estas bailarinas después de comenzar su formación en la Escuela Nacional de Danza con las Campobello romperían con las maestras debido a diferencias de pensamiento; con lo que surgió el movimiento de danza moderna.

2. Estudiando la experiencia dancística

“Podemos decir que la danza es un lenguaje y una práctica social que sigue la lógica del poder: fuerza, dominación, resistencia.”⁴¹

Desde los estudios históricos de arte, la experiencia dancística es un concepto que de manera fugaz, se refiere a la acción que conjunta los ocho elementos de la danza que planteó Alberto Dallal en el libro del mismo nombre, editado por primera vez en 2007.⁴² A partir de ese planteamiento, que implica la vivencia del acto dancístico, retomaré el concepto de *experiencia histórica* como algo que puede integrarse con el de *experiencia dancística*. El cómo y por qué considero que es posible hacerlo será explicado a lo largo de este apartado.

Es importante aclarar de inicio, que el objeto central de estudio a partir del que se desarrollará este concepto es la *coreografía*; ya que la entiendo como la materialización del acto dancístico a partir de los elementos planteados por Dallal. Pensar las coreografías como discursos históricos lleva a combinar prácticas. Hay investigación histórica detrás de ciertas prácticas de creación coreográfica (las que

⁴⁰ “Campobello, Nellie”, en César Delgado Martínez, *Diccionario biográfico de la danza mexicana*, México, CONACULTA, 2009. 92

⁴¹ Margarita Tortajada, *Danza y poder I*. 11

⁴² Estos elementos son: 1) el cuerpo humano, 2) el espacio, 3) el movimiento, 4) el impulso del movimiento, 5) el tiempo, 6) la relación luz-oscuridad, 7) la forma o apariencia y 8) el espectador-participante, ver: Alberto Dallal, *Los elementos de la danza*. México, UNAM, 2007, 20-1.

implícita o explícitamente tratan de narrar o transmitir una historia en particular); la investigación histórico-coreográfica une a las disciplinas no solo en terminología sino también en la posibilidad de estudiarlas en un modo entrecruzado: intermedial.

Inicialmente, pensar lo dancístico desde la experiencia resultaría algo casi obvio. Al ser la danza parte de las artes escénicas, es necesario comenzar a pensarla desde la acción corporal, que implica una vivencia, una experiencia en el modo fenomenológico: la acción existe porque somos partícipes, artífices y testigos de ella misma; y a decir de Dallal, el acto dancístico no se consume hasta que alguien más, fuera de quien ejecuta, reconoce la existencia de éste desde el papel del observador.⁴³ Desde la Historia, la experiencia ha sido pensada desde ya hace varios años, en el sentido de que es necesario que los hechos históricos sean primero presenciados -experimentados- para que pueda existir un registro que permita conocerlos. En un sentido paralelo, la experiencia histórica requiere ser re-creada por lxs historiadores para poder crear conocimiento histórico.

Evelia Trejo propuso que hacer del pasado algo gráfico no necesariamente constriñe a la escritura, ya que de ella lo que percibimos es la palabra, y en conjunto: “las formas diversas de lenguaje (que) hacen necesario un *repertorio* que permita situar las distintas fórmulas para intervenir en la representación de lo histórico”.⁴⁴ Entonces, los actos humanos que se vuelven historia, se median a través de lxs cuerpxs que los performan, primero en la acción (el hecho histórico) y posteriormente en el texto histórico.

La comprensión de los lenguajes históricos no sólo se limita al texto, desde hace tiempo se ha planteado en los estudios sobre cultura visual, la existencia de

⁴³ Dallal, *Los elementos...*, 40-1

⁴⁴ Evelia Trejo, “¿Definir o delimitar la historiografía?”, en *La experiencia historiográfica, VIII coloquio de análisis historiográfico*, eds. Rosa Camelo y Miguel Pastrana, México, UNAM, 2009, 32

“determinantes no icónicos”⁴⁵ que permiten el acercamiento y la experimentación de las expresiones humanas. Éstos también se plantean mediados a través de la percepción de quien recibe las *imágenes* físicamente a través de las experiencias que ha vivido y de las que conserva un recuerdo, en tanto estos lenguajes están vinculados a un cuerpo específico.⁴⁶

la investigación histórica y las corporalidades

La investigación histórica, el proceso de hacer historiografías se comienza (como dicen Ankersmit y Huizinga) desde el cuerpo: quien investiga “siente” la historia, entonces, es posible decir que la escritura no es la única salida de la investigación: el cuerpo jamás deja de sentir y es de esta manera que narramos también a través de otras expresiones humanas. Desde el siglo pasado, la experimentación investigativa de lo histórico a través de las imágenes visuales ha incluido el proceso de la descripción como una manera de vivenciar las imágenes, pero entonces, ¿cómo se puede transmitir la narración histórica con el cuerpo?

Resulta importante, entonces, revisar cómo, dentro de la investigación histórica se ha ponderado el actuar desde la lectura textual, es decir de lo escrito, pero también se han expandido los medios de narración hacia otras medialidades, como las visuales, las audiovisuales y aquellas que integran el aprovechamiento de las corporalidades para reforzar el impacto de los mensajes que quieren ser transferidos.

Hay que considerar que la actividad humana, corporal, es la creadora de las “fuentes históricas textuales” que deben usarse en la investigación histórica, por lo tanto, uno de los primeros pasos a seguir para crear historiografía, partiendo según

⁴⁵ Hans Belting, “*Imagen, medium, cuerpo: un nuevo acercamiento a la iconología*”, en *Cuadernos de información y comunicación*, 2015, vol. 20. 153

⁴⁶ Belting, 157

el método de Gaos⁴⁷ por las fuentes y la aplicación de la heurística, no es otro que el reconocimiento de la corporalidad ¿humana? de quien investiga y crea.

Los repertorios⁴⁸ de la investigación histórica se reproducen en la narración *desde el cuerpo* siendo este un sujeto/objeto de estudio por sí mismo, más allá de ser testigo: lxs cuerpxs protagonizan la experiencia histórica. Esto es importante a nivel latinoamericano porque también, políticamente, implica retomar lo conquistado, volver a tomar el control y la agencia de las vivencias que nos atraviesan desde la raíz de lo humano: las sensaciones; aquello que se experimenta en primer lugar, antes de hablarlo y mucho antes de escribirlo.

En el caso específico de México, esta *toma de control*, reapropiación de las sensaciones y sus mensajes, sucede en este momento posrevolucionario como una postura política, que aunque mayormente atravesada por lo que posteriormente sería la institución hegemónica (y represora), en este primer momento permite explorar las posibilidades de lxs cuerpxs de transmitir las historias propias de lo que se constituye como “lo mexicano”. Apropiarse de las posibilidades de lxs cuerpos para transmitir algo que, desde la perspectiva de quienes creaban, era común a quienes se identificaban como mexicanos después del proceso revolucionario.

Pensar esto desde la labor académica de *historiografizar* las danzas humanas, desde hacer aparecer el cuerpo no solo dentro del relato sino desde éste y después plasmarlo en la convención académica de la escritura implica corporeizar al suceso mismo: en México la historiografía *escrita* de la danza es una realidad que existe en

⁴⁷ José Gaos, “Notas sobre la historiografía”.

⁴⁸ En adelante retomaremos el concepto de repertorio de la manera en que Diana Taylor lo ha desarrollado en sus distintas investigaciones, pero sobre todo en Diana Taylor, *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*, Chile, Ediciones Alberto Hurtado, 2003, en donde se plantea que el repertorio, como memoria cultural son “todos aquellos actos pensados generalmente como un saber efímero y no reproducible [...]. Pero aún cuando la manera de corporalizar las [estas] manifestaciones cambie, el sentido podría permanecer intacto” (50).

la oscuridad, lo que resulta paradójico al tratarse de un arte de la escena, del cuerpo. Si los sucesos históricos dancísticos reaparecen desde el *cuerpo historiográfico* que encarna en el presente y encarnó en el pasado, se recuperan, desde diversas visiones, las historias que ya fueron contadas de maneras que exceden al texto histórico pero cuya *narración* existe y persiste.

la experiencia histórica (sublime) y el estudio intermedial

Plantear una investigación desde los estudios intermediales implica ser consciente de la presencia de distintos medios de aproximación al objeto que se pretende analizar. De igual manera, implica la responsabilidad sobre la decisión de los caminos metodológicos que van a recorrerse en el transcurso de la investigación. Josep Fontana planteó que, desde la narración de discursos históricos es importante no “olvidar que la “construcción” o “reconstrucción” del pasado que efectuamos constantemente no se realiza, ni mucho menos, tan solo con textos”,⁴⁹ por tanto, la condición intermedial de la historia unida a la -evidente- de las manifestaciones escénicas y de lxs cuerpxs, permite explorar formas distintas de entrelazar estas disciplinas en la exploración del concepto de la *experiencia dancística*.

Para pensar en una experiencia es necesario reflexionar sobre nuestro actuar, ya sea activo, como actores o artífices o “pasivo”, como presencia que especta, para lograr aterrizarla, describirla y poder transmitirla -en cualquier forma expresiva-, de manera que sea posible que la experiencia se vuelva significativa en nuestra vida y en nuestra (La) Historia. Esto implica una remediación de la vivencia que implica un proceso intermedial que se fusiona con la experiencia al momento en que se re-crea. Los repertorios culturales que nos permitirán narrarla según nuestra propia

⁴⁹ Josep Fontana, “Historia y análisis del discurso” en *La historia después del fin de la historia*, Barcelona, Crítica, 1992, 95-6

percepción son también un factor que se inmiscuye en la reflexión y el análisis de esta experiencia, ya que “la experiencia histórica es, primeramente, el momento en el que una sociedad o algunos individuos entran en contacto con su pasado”,⁵⁰ la experimentación de los sucesos anteriores al presente conforman un contexto común que también se expresa en las manifestaciones con las que se narrarán posteriormente.

A lo anterior habría que añadirle la idea de que una parte de nuestra identidad es nuestro pasado, lo que según Ankersmit facilita la idea de que el pasado sea un hecho consciente que sea posible estudiar de forma histórica, ya que, en -al menos- dos sentidos “la forma en que usamos nuestra experiencia para diferenciar entre presente y pasado”⁵¹ facilita un análisis que ahora identificamos como intermedial, y que nos permite a nosotrxs mismxs integrarnos: ser parte de la experiencia. Ya lo había planteado antes Collingwood, cuando propuso que para conocer el pasado “el historiador tiene que re-crear el pasado en su propia mente”,⁵² haciendo explícita la remediación en la investigación histórica y, como ya mencionamos, aunque la Historia se ha estudiado esencialmente a partir de textos, estos no son la única manera de aproximarse al pasado, y atraer otras manifestaciones humanas a la disciplina ampliará sus perspectivas.

Además, al momento de hablar de la experiencia dancística también referimos un momento escénico, que implica que sea compartido con unx espectadorx-participante que va a tener una vivencia distinta. A partir de este hecho, queda de manifiesto la necesidad de experimentar en conjunto el movimiento, que reiterando, se vive desde distintas miradas, lo que de cierta manera, permite la existencia de

⁵⁰ Rodrigo Díaz Maldonado, “Historical Experience as a Mode of Comprehension”, *Journal of the Philosophy of History*, 2016, 4

⁵¹ Díaz Maldonado, “Historical Experience...”, 8

⁵² R. G. Collingwood, *Idea de la historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965, 272

distintas manifestaciones narrativas del suceso, y por lo tanto, de la misma experiencia.

el caso mexicano: ¿cómo estudiar las coreografías desde este concepto?

En un artículo escrito por Consuelo Colón sobre el ballet *Bonampak* de Ana Mérida, publicado por el diario *El Universal*, del 5 de marzo de 1952, se puede leer que “los personajes de los murales adquirieron vida en las danzas; [mientras] lucían sus trajes auténticos [...] y realizaban sus funciones apegados a los datos de la historia y de la arqueología”.⁵³ De manera explícita se está consignando, mediante la narración en una nota periodística, la remediación de la historia maya para transmitirla como experiencia histórica a partir del movimiento de los cuerpos de las personas que participaron en este montaje escénico.

En la época en la que esta coreografía fue montada, aún podemos identificar los discursos nacionalistas que primaban en las manifestaciones estéticas desde el fin del conflicto armado de la Revolución Mexicana. Hay motivos e intenciones claras al momento de la creación -intermedial- de esta coreografía que conjunta, al menos, lo histórico y lo dancístico para transmitir mensajes específicos. El movimiento artístico que enmarca la creación de esta pieza se conoce ahora como la época de oro de la danza moderna mexicana, y abarca muchas otras coreografías que, como esta, retoman discursos mitológicos e históricos -incluso costumbristas-, para crear manifestaciones dancísticas. Podemos pensar entonces que, la manera en que las personas que las crearon resignificaron, de manera -casi- empírica, el concepto de la experiencia histórica en tanto re-creación y re-vivencia del pasado, para integrarlo en su arte y con esto dar paso al concepto de experiencia dancística, uno que

⁵³ Consuelo Colón, “Ana Mérida, creadora del espectacular ballet *Bonampak*”, *El Universal*, Magacinema de *El Universal*, miércoles 5 de marzo de 1952, año 5, número 17, 1

evidentemente ellxs no utilizaban de la manera en que lo estamos desarrollando ahora.

Es importante aclarar que para Ankersmit y algunos otros teóricos y filósofos de la historia, uno de los cauces naturales al momento de experimentar la experiencia histórica es el estético, es decir, las manifestaciones artísticas, ya que permiten, de manera mucho más sensitiva que el texto, re-encarnar (the re-enactment) aquello que se estudia, pensando en que la historia está constituida por vivencias humanas, aquellos instintos vitales que mencionaba Nietzsche en la *Segunda Consideración Intempestiva*, y que contemplaban la consciencia de la herencia del pasado que estaba implícita en nuestras propias raíces, es decir, en nuestro ser interior.⁵⁴ El hecho de aterrizar la experiencia histórica también como experiencia dancística fue importante para la danza moderna mexicana desde que se tomó la decisión creativa de re·producir sucesos y conceptos específicos del *ser mexicano* (un ente que es subjetivo y cuya comprensión es variada, pero se engloba en los sucesos históricos), para transmitir una a través de la otra, entrelazadas y casi que indistinguibles, como parte de un discurso de nación que pretendía brindar una identidad única y - paradójicamente- universal.

¿cómo funciona el concepto de experiencia dancística para el análisis desde los estudios históricos del arte?

Benedetto Croce escribió que “aquellos hombres con un don para la historia, siempre han sido obreros en varios campos, lo que los inclina a meditar sobre situaciones que se han producido para superarlas ellos mismos y para ayudar a los demás a superarlas por medio de nuevas actividades”.⁵⁵ Entonces, la remediación de las

⁵⁴ Friedrich Nietzsche, *Segunda Consideración Intempestiva*, Argentina, Libros del Zorzal, 2006, 20

⁵⁵ Benedetto Croce, *History as story of liberty*, Chicago, Henry Regency Company, 1970, 44.
Traducción de la autora.

experiencias históricas por medio de las experiencias dancísticas implican un reconocimiento de los sucesos por los que ha atravesado la humanidad; el trauma de la historia que libera su peso al ser repensado y re-vivido por lxs artistas que transforman la narración histórica hacia expresiones estéticas que pretendan -y tal vez logren- ayudar al resto de la sociedad a experimentar la catarsis que les libere del peso del trauma.

La Historia no se hace solo con documentos, y la danza no se hace solo con experiencias personales. Los mensajes a transmitir, la creación de las obras implican procesos que varían según quien las crea y la(s) expresión(es) a ejecutar, sin embargo, el horizonte cultural en que se desenvuelven quienes crean se inmiscuye casi en todos los procesos creativos, de forma consciente o inconsciente, viéndose reflejado en el resultado final. Estamos posicionando a lx cuerpx como transmisorx de Historias y no solo como el medio para hablarlas o escribirlas.

Desde los estudios históricos de arte, el concepto de *experiencia dancística* funcionaría de distintas maneras, pero en un principio permite identificar las intenciones al momento de la creación y transmisión de los mensajes que se pretenden comunicar con las coreografías que surgen a partir de la creación de danza. Ya no estaríamos hablando solamente de creadorxs, bailarines, ejecutantes o mecenas; de sitios, teatros y foros; o de obras en su contexto. Es posible empezar a escarbar en los distintos trasfondos que han existido a través del tiempo en la creación dancística para desvelar nuevo conocimiento histórico, pero también del cuerpx y las formas en que se puede utilizar para existir y manifestar esta existencia en el mundo.

3. Ensayo de la propuesta

Tomando en cuenta las consideraciones anteriores, entonces, nos enfrentamos a la posibilidad de interpretar otra forma de historiografía, una que tiene como medio y

soporte a lxs cuerpxs humanxs, que al momento de la ejecución del discurso -lo que en la historia académica tradicional sería el acto de escribir- siempre se encuentran presentes, pero es una presencia efímera; lo que Jean Luc Nancy llamaría una *presencia ausente*, y

lo que podemos decir de la presencia ausente es siempre una de dos cosas: o es su verdad o es su historia. Sería deseable, por supuesto, que fuese su historia verdadera. Pero, puesto que la presencia ha huido, ya no es seguro que cualquier historia sobre ella sea absolutamente verídica: pues ninguna presencia viene a atestiguarlo.⁵⁶

La cuestión se inclina a la interpretación de un discurso histórico, convertido en historiográfico que implica la ausencia de este, sin embargo, existe y existió, de forma que, fenomenológicamente, es posible analizarlo porque

se puede articular un discurso histórico que no solamente represente visualmente un acontecimiento—una finalidad ajena al arte contemporáneo—, sino que activamente proponga una interpretación del pasado, de la historia en general y de su relación con el presente desde ciertos lenguajes, herramientas y materiales que le son propios al arte contemporáneo.⁵⁷

A decir de la cita anterior, esto parecería una tarea reciente, surgida a partir de los nuevos lenguajes del arte contemporáneo, sin embargo, este tipo de análisis pueden practicarse, como lo demostró Warburg en su trabajo sobre las representaciones teatrales del siglo XVI,⁵⁸ en cualquier expresión humana. Es importante recordar que los lenguajes recientes de las manifestaciones artísticas son más bien reexploraciones y redescubrimientos de formas artísticas anteriores.

La historización de los procesos históricos difiere del análisis discursivo y teórico de los mismos. Paralelamente, estos procesos se componen de hechos

⁵⁶ Jean-Luc Nancy, *La partición de las artes*. (España, Pre-Textos-Universitat Politècnica de València, 2013). 45

⁵⁷ Renata Ruiz Figueroa, *Expandiendo los límites de la historiografía. El caso de Abbott & Cordova, 7 August 1971 del artista canadiense Stan Douglas*, Tesis de Licenciatura, FFyL-UNAM, Ciudad Universitaria, México, 2020, p. 19

⁵⁸ Aby Warburg, "El vestuario de los intermezzi de 1589 (1895)" en *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del renacimiento europeo*. Alianza Editorial, 2005.

específicos que son historiables y están sujetos a un escrutinio particular; esto es lo que se ensayará aquí. Después de desentrañar someramente el proceso de conformación de la *danza moderna mexicana* y el entramado teórico que dio pie a la idea de este ensayo, el siguiente paso implica realizar la praxis del proceso de investigación, ya que “no hay teoría que sea útil si no es posible ponerla en práctica”.⁵⁹

análisis historiográfico de lxs cuerpxs

La danza se “escribe” con el cuerpo. Al hablar de una pieza dancística como una forma coreográfica específica, es decir, histórica, se plantea una aproximación de análisis particular. Las experiencias histórica y dancística existen, y para ensayar una interpretación conjugaremos los métodos que se han ido desvelando a lo largo de este texto. Las operaciones de análisis historiográfico se han de conjuntar con las de análisis del movimiento del cuerpo. En México, estas últimas se encuentran en desarrollo aún, y así como nos referíamos a descolonizar los discursos, también deberá ser así con las metodologías de análisis.

Un elemento central para tomar en cuenta es que el mensaje de esta pieza está entramado con la historia patria y con las corrientes artísticas, culturales y políticas nacionalistas. Partiendo de esta premisa, es necesario pensar también que, para lograr la transmisión “exitosa” del mensaje se requiere la experimentación consciente de los movimientos corporales que componen la coreografía. Las experiencias de las que hemos hablado se *sienten* fenomenológicamente, con lxs cuerpx que danza y la mente que lleva a cabo el proceso de investigación. La forma de conjugar estas sensaciones en el proceso de investigación es conectándolas.

⁵⁹ Me permito utilizar las palabras de la Dra. Cristina Ratto, quien ha sido fundamental para mi formación y el desarrollo de algunas de las ideas que aparecen en este texto.

En este proceso de investigación en particular, la manera de conjuntarlas fue intermedial; la metodología involucró la experimentación corporal (es decir, re-crear los movimientos con mi propio cuerpo), lo que permite *sentir* el movimiento; una -de muchas formas- de registro del movimiento por medio de dibujos (que están anexos a este trabajo) que permiten un análisis más detallado, que se conjunta con la *lectura* historiográfica de la pieza al ser una forma de lectura documental mucho más común; y la observación de la recreación de la coreografía en un video reciente,⁶⁰ lo que permite mirar el movimiento en otros cuerpos y pausarlo cuando sea necesario para analizar, en conjunto las líneas visuales que se proyectan al momento de la ejecución.

Al igual que la experiencia dancística, la histórica requiere re-acceder a las representaciones e ideas del pasado para poder activarse. Una y la otra recuperan mutuamente acciones que ya fueron ejecutadas para lograr la re-ejecución, el *reenactment* ankersmitiano; es una investigación en, al menos, dos sentidos, desde distintos espacios del tiempo histórico, un tiempo humano que es el objeto de estudio de la historiografía y que los historiadores estudian en relación con el tiempo presente que viven.⁶¹ El cuerpo es un medio y una herramienta para investigar, pero también es sujeto a ser estudiado de forma historiográfica y no solo histórica, en tanto re/produce repertorios posibles de analizar a partir de la metodología de la historia.

el caso de estudio: Zapata

El caso por analizar es la coreografía "Zapata", creada por Guillermo Arriaga en 1953. El discurso central de esta pieza re-presenta la vida y herencia histórica del caudillo revolucionario Emiliano Zapata. En la representación tienen lugar dos personajes, que en lenguaje dancístico se conoce como *pas de deux* -paso de dos-:

⁶⁰ "Zapata" - Guillermo Arriaga - CMDC en <https://www.youtube.com/watch?v=v11VuZdKGoo>

⁶¹ En relación con esta idea, ver la Nota 23 de José Gaos, "Notas sobre la historiografía" en Álvaro Matute (comp.), *La teoría de la historia en México (1940-1970)*, México, FCE, 2015

el caudillo y un personaje femenino que engloba distintos arquetipos a lo largo de la narración; esencialmente: la Madre, la Tierra, la Patria y la Revolución.⁶²

En un inicio, Arriaga cuenta en su biografía, que él pensó en “hacer un Zapata grandotote, una obra épica [...]; la idea original era incluir caballos y rifles y tiros y muchos sombreros y bigotes, y meter aquello en el foro del Palacio de Bellas Artes.”⁶³ Aquella idea no tuvo mucho éxito debido a la falta de presupuesto y el coreógrafo redujo su idea a la mínima expresión: “Tenía que lograr ser *Zapata* en su sentido profundo, como coreógrafo, como intérprete”.⁶⁴ La reducción de la idea al sentido más esencial nos legó una pieza coreográfica que recupera los elementos históricos más relevantes y los transmite con lxs cuerpxs de lxs bailarines hacia el público, que se vuelve partícipe de la narración histórica del proceso de vida del revolucionario, más allá de ser solamente espectador, en tanto presencia sucesos humanos que le son muy cercanos y con los que puede empatizar, más que una escenificación “grandota”, utilizando las palabras de Arriaga.

El desarrollo de la pieza comienza con *la Madre* pariendo a Zapata: el “joven rayo”, Zapata, nace de la Tierra, surge y crece con ella. Se configuran entre ellos, él da la vida para liberarla y cuando muere, regresa a su seno. Ella, afligida, llora su muerte y promete honrarla. La lucha por la liberación no fue en vano, Zapata es un héroe. El hombre tiene un nuevo perfil, diferente: sin bigote y sin sombrero, sin los elementos del “héroe agrario”, de la gran efigie de los murales. Es un Zapata humano,

⁶² Retomo esta interpretación y la écfasis que se expone de la conferencia “Otro Zapata: La recuperación del héroe en la coreografía de Guillermo Arriaga”, que dicté en el marco del Coloquio “¿El arte desbordó a la historia? Aproximaciones a los problemas del arte y la cultura moderna y contemporánea”, que se llevó a cabo en el IIE-UNAM el 16 de enero de 2019. Disponible en: <https://youtu.be/NO873jlkunM>

⁶³ Adriana Malvido, *Zapata sin bigote*. (México: Plazas Janés, 2003) 88-9.

⁶⁴ Adriana Malvido, *Zapata sin bigote*. 91

alcanzable, comprensible, que sin dejar de ser el mártir viril se muestra en conjunto con aquella que le permite ser el personaje que permanece en los relatos históricos.

*La tierra madre lloraba en la noche,
era el rocío alhaja de su llanto;
abriendo su pasión, clamando al cielo,
desprendió de su vientre a un joven rayo.*⁶⁵

El poeta Alfredo Cardona resumió así la primera secuencia de la coreografía, que escenifica el momento en que la Madre da a luz al caudillo. El relato no inicia con una gran escena del héroe en acción, sino con el momento humano de nacer en el que la figura femenina es la principal, quien posibilita la existencia al individuo. Es importante la relevancia que se le da al parto, y al actuar de la mujer en general, durante el desarrollo de la obra. Ella lo acompaña siempre, además de darle la vida, le brinda herramientas y saberes para desenvolverse en su ambiente, para crecer y seguir su heroico destino.

Pero la mujer también es esclava y está “encadenada a su dolor umbrío”, es entonces que:

*Cambió las oraciones por un rifle,
Armó a su hijo, predicó a los bosques
Y el rumor de las hojas fue de espadas.*⁶⁶

Así la Madre, la Tierra, la Revolución es quien decide, quien arma, quien guía al héroe. Ya no es él solo, con sus rifles y sus caballos. Es Zapata quien va a liberar de sus cadenas a la Tierra mientras pone en práctica sus enseñanzas y, en el acto de

⁶⁵ Alfredo Cardona Peña, *et. al.*, “Zapata”, en *Artes de México*, Frente Nacional de Artes Plásticas, México, No. 3, Marzo-Abril 1954, 4.

⁶⁶ Alfredo Cardona Peña, “Zapata”. 11

liberarla, también se libera él mismo del peso de tener a la Madre presa de los actos ajenos.

No es un Zapata independiente, que surge espontáneamente deseando salvar al pueblo. Es un héroe que busca salvar aquello que le importa y los motivos personales o sentimentales que lo llevan a liberar a la Madre lo convierten, como ya fue dicho, en un héroe humano y alcanzable, en un ejemplo que es posible seguir. Pero sobre todo, restan la marca viril que había sido fijada años antes. La imagen que se proyecta es diferente,⁶⁷ muestran a un héroe que tiene, a la vez una figura ejemplar, la Madre/Tierra/Revolución/Patria es aquella por la que vale luchar y morir, es la protagonista de una obra en la que, aunque el personaje masculino lleva la línea principal, no tendría sentido sin ella.

La narración corporal -intermedial- que transmite esta pieza contempla una serie de valores, elementos y personajes relacionados con *lo humano*, pero también con *lo heroico*, es decir, de lo privado y lo público, lo personal y lo colectivo. La transformación del hombre Zapata al héroe-mártir, la forma en que *la Madre* se transforma en *la Patria heredera* y como el proceso de conversión de ambos es conjunto y difunde una idea de la historia específica: más allá de la adaptación de *la historia patria*, también se incluye el concepto -antiquísimo- de que la historia es lineal y tiene uno, o varios, fines específicos: la historia teleológica, consecuente, en la que una acción lleva a quienes participan en ella a un sitio ideal de lo histórico en el que la narración es central, ya que pareciera que no hay ningún otro final posible. Las ideas y transformaciones citadas se pueden rastrear desde distintos espacios

⁶⁷ Es posible detectar las diferencias visuales en las fotografías o en los bocetos, disponibles en distintas fuentes, algunas citadas en la bibliografía.

históricos, pero las más ilustrativas se han encontrado en la plástica contemporánea a la creación de esta pieza.⁶⁸

En la coreografía, el mensaje se transmite a través de las líneas visuales que se construyen con lxs cuerpxs (el cabello suelto de *la Madre* o el torso desnudo de *Zapata*) y los elementos escénicos (las cadenas o las cananas), que además remiten, por ejemplo, a las composiciones plásticas que circulaban en la cultura visual de la época (Dib. 2 del Anexo 2). La Historia se puede *sentir* también a través de los movimientos que componen la coreografía, en el Dib. 3 del Anexo 2, por ejemplo, que retrata una escena de la secuencia del nacimiento de *Zapata*,⁶⁹ se puede apreciar que *la Madre* está en una posición que visualmente no es cómoda: sentada en el piso, con las piernas abiertas en segunda posición, ella está dando a luz a su hijo mientras el movimiento nos remite (tanto en la experimentación como en la observación) a una sensación de dolor y sacrificio.

La realización de la serie de dibujos que se encuentran anexos es parte del análisis formal de la coreografía desde la *experiencia dancística intermedial*. La razón para realizarlos obedece a la necesidad de encontrar las líneas visuales de movimiento corporal por medio de la exploración plástica, que también fue parte de la creación coreográfica en la *danza moderna mexicana*; explorar el soporte de la manifestación artística por medio de los diseños visuales que se expresan (en el presente y en el pasado) a través de lx cuerpx resulta esencial para la comprensión de los discursos transmitidos.

⁶⁸ Anna Indych López, "Hacer circular a Zapata", en Luis Vargas (ed.), *Emiliano. Zapata después de Zapata*, México, INBAL/MPBA, 2019. 197-214.

⁶⁹ Según Arriaga, el hecho de comenzar la coreografía con esta secuencia "fue muy difícil, atrevido y audaz. Esto en 1953 era muy, muy fuerte". Es de suponer que esto era retador debido a la situación social en que el coreógrafo creció. Ver: Adriana Malvido, *Zapata sin bigote*. 91

Al dibujar y experimentar las líneas que crean lxs cuerpxs, es posible observar de forma más detallada referencias plásticas y kinéticas que, en el análisis del movimiento continuo pueden pasar desapercibidas. Esta técnica de investigación, que le da un papel central a lxs cuerpxs dentro de la escritura de la historia de la danza, toma en cuenta que todxs lxs participantes de un hecho escénico son parte de la documentación. Por lo tanto, las posturas corporales que fueron revisadas a partir de las imágenes re-creadas en el papel y con mi cuerpx permitieron aterrizar ideas que, en un primer momento, sólo existían en la ejecución que se observó en la reproducción audiovisual y que era complicado aprehender.

En los dibujos se pueden observar formas alargadas que construyen un espacio visual extenso. El cuerpo (dibujado) se expande para abarcar el *espacio escénico* y plástico. Las líneas recrean una sensación de amplitud que refuerza el mensaje de la coreografía: lxs personajes son entes que traspasan los límites de lo cotidiano, van más allá de lo común para lograr hazañas heroicas desde su condición humana. De igual forma, cuando se encuentran contraídos, las líneas que se crean, curvas, consolidan la unión de lxs cuerpxs; como ya se mencionó: dentro de la individualidad de cada personaje, existe una necesidad de apoyarse en lx otrx (Dib. 6) para conseguir cumplir con *la misión de la historia*.

La recreación personal de los bocetos, consideran las imágenes realizadas por Miguel Covarrubias y Nacho López a la par de la creación coreográfica de Arriaga.⁷⁰ Estas permiten encontrar las líneas compositivas utilizadas por el coreógrafo, pero también abren otra posibilidad de análisis visual, debido a que la reproducción mecánica de las imágenes corporales en el papel permite que la creación de una

⁷⁰ Estos bocetos forman parte de la lista de ilustraciones del libro de Guillermo Arriaga, *La época de oro...*, y se pueden encontrar en el Anexo 1 de este ensayo.

correlación con las imágenes -ya conocidas- de la cultura visual de quien está investigando. Esto es algo que se puede observar en el Dib. 2 del Anexo 2, en el que la reproducción plástica (y corporal) dieron paso a la identificación de otras imágenes que permitieron ampliar la interpretación en los dibujos subsecuentes.

En este punto, también se consideran las “influencias definitivas” a las que se refería Arriaga cuando le preguntaban acerca de la creación del *Zapata*. Él mencionó que

si no hubiera tenido el impacto de Orozco, de *La trinchera*, sería todo distinto. También hay una marca [...] de Pedro Coronel,⁷¹ [...]. Mi *Piedad* dentro de la coreografía, la imagen de la tierra-madre-mujer sosteniendo a Zapata muerto, es la *Piedad* de Pedro Coronel que está ahí.⁷²

La integración de la cultura visual en las líneas plástico-corporales de la coreografía y el conocimiento que tenemos de este proceso nos permiten ampliar el modelo de investigación más allá de las imágenes y los textos. La incorporación de la corporalidad de quien investiga es relevante para lograr *sentir* la narración en tanto vivencia.

Si pensamos en las líneas compositivas de estas imágenes, resulta casi imposible pensar la gran coreografía de masas que Arriaga consideró en un primer momento, en donde pensaba en las películas de Sergei Eisenstein -sobre todo el largometraje sobre la vida de Alexander Nevski-⁷³, como referencia visual. La aparente simplicidad de los trazos plásticos se integraron a la composición coreográfica, lo que fortaleció la transmisión de la historia de vida de Emiliano Zapata al abstraer los elementos que el coreógrafo considero como básicos de la biografía,

⁷¹ Se puede encontrar una reproducción de estas imágenes en el Anexo 1 de este ensayo con los números 1 y 2, respectivamente.

⁷² Adriana Malvido, *Zapata sin bigote*. 91

⁷³ Adriana Malvido, *Zapata sin bigote*. 88

convirtiéndolo también -un poco- en historiógrafo, al realizar la selección de la información histórica que quería transmitir en su obra.

Interpretar la corporalidad para *descifrar* los mensajes a través de la propia y de la observación de otras, sumada al proceso historiográfico que implica la investigación, permiten encontrar que el creador tenía una visión de la historia particular que se vislumbra en el proceso de experimentar los distintos soportes que hemos mencionado. Además, al igual que en distintos textos históricos (sobre todo los que se han calificado como *historia de bronce*), se apelan a sensaciones, experiencias y valores humanos: el nacimiento, o la experimentación de la libertad, el sacrificio de la madre por el hijo y viceversa (que se puede observar en las secuencias inicial y final de la coreografía), la conexión entre uno y otro personaje; pero también la transformación que *sufren* a lo largo de las secuencias de movimiento: de existir como *seres humanos que viven* lo mismo que las otras personas (el nacimiento, la crianza, la tristeza y el enojo), trascienden, en las secuencias finales, la línea de lo “puramente humano” para llegar, por medio de los distintos sacrificios que realizan (el de la madre al momento de parir y criar, el del hombre al liberarla de sus cadenas y morir en la lucha por ella), a cumplir los estándares del arquetipo de *lo heroico mexicano*.

La Madre y Zapata llegan a cumplir las cualidades retóricas del arquetipo de *lo heroico mexicano* y a partir de eso, transmiten ya no sólo la biografía histórica del *mártir revolucionario*; también dejan de manifiesto que, cualquier persona que nazca en condiciones -aunque sea un poco- similares puede realizarse como *héroe nacional*, si sigue los pasos del personaje que está funcionando como ejemplo de virtuosidad, lo que permite no solo conmemorar la memoria de éste, sino también ensalzar a la Patria siguiendo los pasos de uno -de varios- hombres ejemplares. Es

importante también la inclusión del personaje femenino, quien, aunque en un rol de género muy marcado, está ayudando a la conformación de una nación mejor por medio del cumplimiento de las labores que conlleva la maternidad *patriótica*.

Los discursos historiográficos resultan esenciales, en cualquier contexto, para construir las ideas que dotan de identidad a una comunidad humana, una nación revolucionaria, en este caso. Construyen personajes que se despojan de su condición de *personas* para convertirse en ejemplos a seguir, modelos de vida virtuosa que funcionan para cohesionar a la comunidad que los sigue, y con esto, conformar modos de vida que permitan a lxs integrantes sentir pertenencia y, por lo tanto integrarse con quienes les rodean.

Lo que se observa, entonces, en la pieza coreográfica, conjunta movimientos y discursos que se transmiten a partir de un motivo específico. No es solamente la narración de la biografía de un mártir de la Revolución. Hay una serie de mensajes que construyen la idea de una identidad específica -la de "lo heroico mexicano"- y que se reciben en distintos niveles. Para hallarlos hay que re-crear, en diversos sentidos, la pieza, experimentando con y a través de ella. La re-creación de lo dancístico nos lleva a revivir lo histórico como lo haríamos, por ejemplo, al leer *Zapata y la Revolución* o al transitar entre los murales de la SEP.

4. Reflexiones de cierre

El estudio de la materialidad de la danza y las maneras en que a través de esta se transmiten diversos mensajes nos permiten integrar a esta expresión artística a diversos campos de los estudios históricos sobre el arte. Identificar de los mensajes históricos que transmite el *Zapata* nos permite reconocer de las formas de los discursos como una de las condiciones para su recepción. Pero, ¿cómo los reconocemos? A lo largo de la investigación que se desarrolló para escribir este

ensayo, se identificó la necesidad de experimentar el análisis de la danza, sus mensajes y sus Historias a través de la vivencia y la experiencia de estos elementos. El *reenactment* resulta, entonces, esencial para comprender la historia y los discursos que se busca sean transmitidos a través de lxs cuerpxs en movimiento.

El reconocimiento del sentido de los movimientos de la coreografía a través de las experiencias histórica y dancística se realizó a partir de distintos medios y sentidos: lx cuerpx (propix) que re-crea los movimientos, la observación del registro audiovisual, la reproducción plástica, el *reenactment* histórico y la investigación historiográfica. Esta multi-medialidad permitió situar distintas perspectivas que llevaron a una comprensión más global de la pieza. Si realizamos un paralelismo con el estudio de las expresiones plásticas, es posible decir que hallamos un método similar al del análisis de la cultura visual, que tiene sus bases en el de E. Panofsky,⁷⁴ pero que se ha actualizado con los estudios materiales y de historia cultural que, en México han sido desarrollados desde el Instituto de Investigaciones Estéticas.⁷⁵

Al igual que los análisis mencionados, en esta investigación se desarrolló un prototipo de praxis para los estudios historiográficos del movimiento, sus discursos y sus historias. En paralelo a la escritura de este texto, se ensayaron una serie de *notas para una historiografía de lxs cuerpxs*, con base en las *Notas para la historiografía*, que ya fueron citadas. A partir de ser partícipe de la recreación de la experiencia del *Zapata*, encontré que para este tipo de análisis es necesario realizar una serie de operaciones que se pueden poner en paralelo con las de Gaos y con el método de Panofsky, pero que funcionan específicamente para las piezas coreográficas. (tab. 1).

⁷⁴ Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1983. 60.

⁷⁵ Destacan los análisis sobre arte prehispánico, virreinal y moderno de las investigadoras Elsa Arroyo, Sandra Zetina y Tatiana Falcón, desarrollados durante la última década desde el Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte (LDOA) de este instituto.

Gaos	Panofsky	Experiencia historiodancística
Heurística y crítica	Pre-iconografía	Mensaje y discurso
Hermenéutica y etiología	Iconografía	Estilo y técnica
Arquitectónica y estilística	Iconología	Lxs cuerpxs y sus posibilidades expresivas
tab. 1: operaciones de análisis		

Como en las metodologías que sirvieron de referencia para el desarrollo de esta propuesta, a través de la identificación de las operaciones de análisis es posible interpretar el contenido de la obra a la que nos estamos aproximando. En el caso del *Zapata*, el *mensaje* se puede captar desde el título, lo que nos da también una pista del *discurso*, que es historiográfico desde el género de la biografía; para el *estilo* y la *técnica*, es necesario integrar el conocimiento histórico de la época (igual que con Panofsky) para identificar que lo que se transmite (el *mensaje* y el *discurso*) está ligado con algunas formas de danza moderna; y al observar a *lxs cuerpxs ejecutantes* y sus *posibilidades de expresión*, es posible concretar una interpretación de la pieza coreográfica a través y más allá del medio de transmisión.

Entonces, con el *Zapata* se logra ensayar esta metodología intermedial e interdisciplinaria que, con base en los estudios históricos de las artes, nos permite acercarnos a otra perspectiva de análisis del momento cultural en el que fue creada la pieza, y de los momentos en que ha sido re-producida, para poder hacer historiografía a partir de diferentes fenómenos.

Siguiendo esta línea también es posible re-pensar la idea del “artista como historiador(x)”, sobre todo desde la premisa de los estudios intermediales. A lo largo de este texto se planteó la idea de la recuperación histórica desde lxs cuerpxs, a partir de la investigación histórica y las vivencias que lxs propixs artistas quieren plasmar en sus obras, que en este caso específico son coreográficas. Esta idea ha sido puesta

bajo análisis por Miguel A. Hernández Navarro, y ha planteado el concepto de “escrituras performativas” en tanto las expresiones artísticas que utilizan lxs cuerpxs como soporte son actos de memoria histórica que, por las formas -técnicas- que utilizan, terminan siendo una especie de “escrituras en el tiempo” y el espacio humanos.⁷⁶ Aunque las obras coreográficas y la performance son expresiones distintas, esta idea funcionó en este texto para darle cierre a las ideas que comenzaron siendo una hipótesis de trabajo.

La idea del “artista como historiador” también funcionó en sentido inverso, en tanto la realización de la investigación del *Zapata* exigió, en un punto de la lectura de la bibliografía, el *reenactment* de la historia contada. Asumir mi papel como historiadora del arte y artista (en tanto bailarina y dibujante) abrió la perspectiva en ambos sentidos. El *reenactment* tomó sentido al mismo tiempo que la narración corporal del *Zapata*. Resultó necesaria la consolidación de este *laboratorio intermedial* para aterrizar la metodología de análisis de esta coreografía e incluso, abrir la posibilidad de estudio de otras piezas de la misma corriente, contribuyendo además al desarrollo de los *dance studies* en México.

⁷⁶ Miguel Ángel Hernández Navarro, *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. (España: Editorial Micromegas, 2012). 32

Bibliografía

- Affron, Matthew et al., *Pinta La Revolución* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2016)
- Alarcón Dávila, Mónica. “La espacialidad del tiempo: temporalidad y corporalidad en danza” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXXVII, núm. 106, 2015
- Arriaga, Guillermo, *La época de oro de la danza moderna mexicana*. (México, CONACULTA, 2008)
- *Art and Architecture Thesaurus Online*, consultado Mayo 31, 2021. <http://vocab.getty.edu/page/aat/300054144>
- *Artes de México*, Frente Nacional de Artes Plásticas, México, No. 3, Marzo-Abril 1954
- Belting, Hans. “*Imagen, medium, cuerpo: un nuevo acercamiento a la iconología*”, en *Cuadernos de información y comunicación*, 2015, vol. 20.
- Campobello, Nellie y Gloria. *Ritmos Indígenas de México*, México, 1940
- Coffey, Mary K. *How A Revolutionary Art Became Official Culture* (Durham, N.C.: Duke University Press, 2012)
- Collingwood, R. G. *Idea de la historia*, (México, Fondo de Cultura Económica, 1965)
- Colón, Consuelo. “Ana Mérida, creadora del espectacular ballet Bonampak”, *El Universal*, Magacinema de *El Universal*, miércoles 5 de marzo de 1952, año 5, número 17
- Croce, Benedetto. *History as story of liberty*, (Chicago, Henry Regency Company, 1970)

- Dallal, Alberto, *La danza contra la muerte*, México, IIE-UNAM, 1993
- _____. *Los elementos de la danza*. México, UNAM, 2007
- Delgado, César, (comp). *Cuadernos del CID Danza, número dos*. “Escuela de Plástica Dinámica”. (CID Danza/INBA/SEP. México, D.F, 1985)
- Delgado Martínez, César. *Diccionario biográfico de la danza mexicana*. (México, CONACULTA, 2009)
- Díaz Maldonado, Rodrigo. “Historical Experience as a Mode of Comprehension”, *Journal of the Philosophy of History*, 2016
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. (Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora: 2008)
- Fontana, Josep. “Historia y análisis del discurso” en *La historia después del fin de la historia*, Barcelona, Crítica, 1992
- Gaos, José. “Notas sobre la historiografía” en Álvaro Matute (comp.), *La teoría de la historia en México (1940-1970)*, (México: FCE, 2015)
- Hernández Navarro, Miguel Ángel. *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. (España: Editorial Micromegas, 2012)
- Kaepler, Adrienne L., “La danza y el concepto de estilo”, *Desacatos*, núm. 12, otoño 2003
- Lavalle, Josefina. *En busca de la danza moderna mexicana. dos ensayos*, (México, CONACULTA, 2002)
- *Los murales de la Secretaría de Educación Pública. Libro abierto al arte e identidad de México*, (México, Secretaría de Educación Pública, 2018)
- Marín, Noemí. *La importancia de la danza tradicional mexicana en el Sistema Educativo Nacional (1921-1938): otra perspectiva de las misiones culturales*. (México, D.F.: CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART, 2004)

- Malvido, Adriana. *Zapata sin bigote*. (México: Plazas Janés, 2003)
- Matute, Alvaro, *Aproximaciones a la historiografía de la Revolución Mexicana*, (México, IIH-UNAM, 2005)
- Nancy, Jean-Luc. *La partición de las artes*. (España, Pre-Textos-Universitat Politècnica de València, 2013)
- Nietzsche, Friedrich. *Segunda Consideración Intempestiva*, (Argentina, Libros del Zorzal, 2006)
- Nochlin, Linda. "Why Have There Been No Great Women Artists?" en Linda Nochlin, *Women, Art and Power*, New York, Harper and Row, 1988.
- Panofsky, Erwin. *El significado en las artes visuales*. Madrid, Alianza, 1983.
- Pérez Montfort, Ricardo, "Un nacionalismo sin nación aparente. (La fabricación de lo "típico" mexicano 1920-1950)." *Política y Cultura*, no. 12 (1999):177-193. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26701210>
- Pollock, Griselda. "Whither art history?", *The Art Bulletin*, 96:1, 2014
- Revilla Canora, Javier, "De la danza histórica a la Historia de la danza: entrevista a Diana Campoó Schelotto" *Revista Historia Autónoma*, 11 (2017), pp. 333-340.
- Reynoso, Jose Luis. "Choreographing Politics, Dancing Modernity: Ballet and Modern Dance in the Construction of Modern México (1919-1940), PhD. Diss., University of California, 2012.
- Ruiz Figueroa, Renata. *Expandiendo los límites de la historiografía. El caso de Abbott & Cordova, 7 August 1971 del artista canadiense Stan Douglas*, Tesis de Licenciatura, FFyL-UNAM, Ciudad Universitaria, México, 2020

- Salas, Roger. "Técnica Del Ballet Y Estilos De Danza". *Por Pies. El País*. Febrero 9, 2013, consultado Mayo 27, 2021. <https://blogs.elpais.com/por-pies/2013/02/tecnica-del-ballet-y-estilos-de-danza.html>
- Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio. El cuerpo y la memoria cultural en las Américas*, Chile, Ediciones Alberto Hurtado, 2003
- Tortajada, Margarita. *Danza y poder I. Proceso de formación y consolidación del campo dancístico mexicano 1920-1963*. (México, Cenidi Danza/INBA/CONACULTA, 1995)
- Trejo, Evelia. "¿Definir o delimitar la historiografía?", en *La experiencia historiográfica, VIII coloquio de análisis historiográfico*, eds. Rosa Camelo y Miguel Pastrana, México, UNAM, 2009
- Vargas, Luis (ed.), *Emiliano. Zapata después de Zapata*, (México, INBAL/MPBA, 2019)
- Vázquez, Josefina Zoraida. *Historia de la historiografía* (México: Ediciones Ateneo, 1980)
- Vázquez Mantecón, María del Carmen. "La china mexicana, mejor conocida como china poblana" *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 77, 2000. 123-150.
- Warburg, Aby. "El vestuario de los intermezzi de 1589 (1895)" en *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del renacimiento europeo*. Alianza Editorial, 2005.
- Womack Jr., John. *Zapata y la Revolución Mexicana*. México, FCE, 2017
- "Zapata" - Guillermo Arriaga - CMDC en <https://www.youtube.com/watch?v=vl1VuZdKGoo>

- Zermeño, Guillermo. “La historiografía En México: Un Balance (1940-2010)”. *Historia Mexicana*, vol. 62, n.º 4, abril de 2013, pp. 1695-42, <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/133>
- “¿El arte desbordó a la historia? Aproximaciones a los problemas del arte y la cultura moderna y contemporánea”. Disponible en: <https://youtu.be/NO873jlkunM>
-

ANEXO 1:

IMÁGENES



FIG. 1
José Clemente Orozco,
La trinchera, 1922-26
Fresco, Antigua Colegio de San Ildefonso

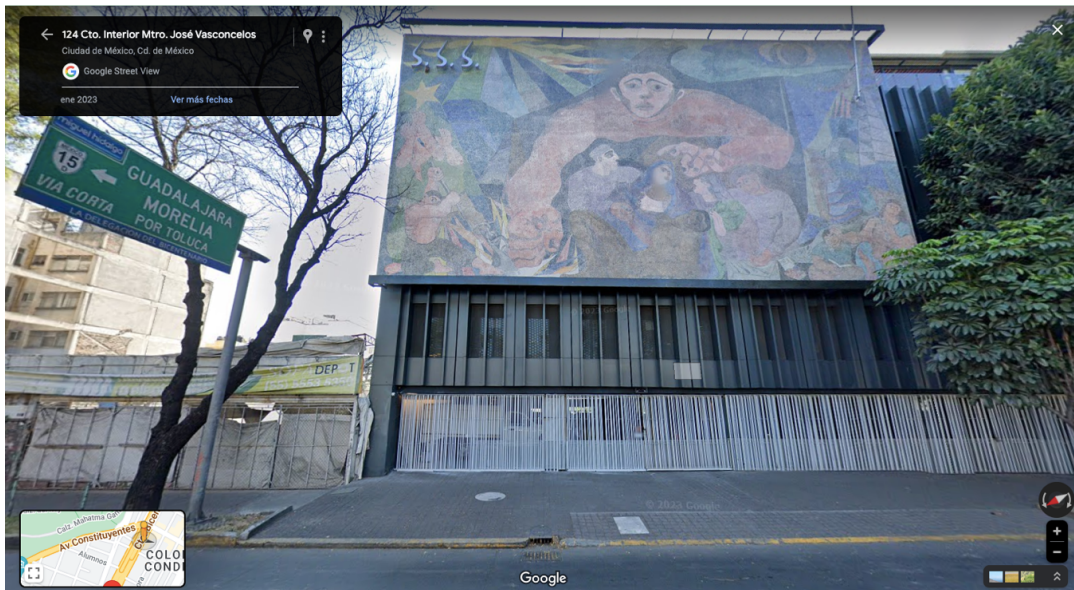


FIG. 2
 Pedro Coronel
 Mural para el Sindicato del Seguro Social, ca. 1955¹
 Edificio del S.S.S., Circuito Interior 124, CDMX

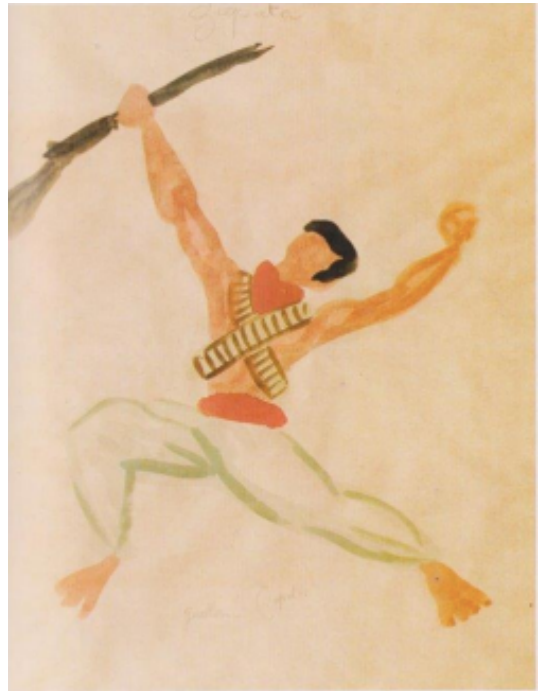


FIG 2.2
 Pedro Coronel
 Mural para el Sindicato del Seguro Social
 (fragmento con referencia visual de la
Piedad), ca. 1955
 Edificio del S.S.S., Circuito Interior 124,
 CDMX

¹ La aclaración de *ca.* se coloca a pesar de que este proyecto está fechado en 1955 según la cronología realizada por el Museo del Palacio de Bellas Artes en la exposición *Pedro Coronel 100 años. Una ruta infinita* disp. en <http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/coronel-lineadeltiempo/>).

La aclaración se realiza debido a que Arriaga refiere un fragmento de este mural en específico (marcado en la fig 2.2) como referencia visual de su coreografía *Zapata*, que fue estrenada en 1953, por lo que tanto el proyecto como el mural de Coronel debieron haberse iniciado antes de esta fecha.

Se utiliza una imagen de Google Maps debido a la falta de digitalizaciones de este proyecto



FIGS. 3 y 4

Miguel Covarrubias

Bocetos del *Zapata* de Guillermo Arriaga, ca. 1952-3

Recuperados del libro de Guillermo Arriaga, *La época de oro de la danza moderna mexicana*, citado en el apartado de **bibliografía**.

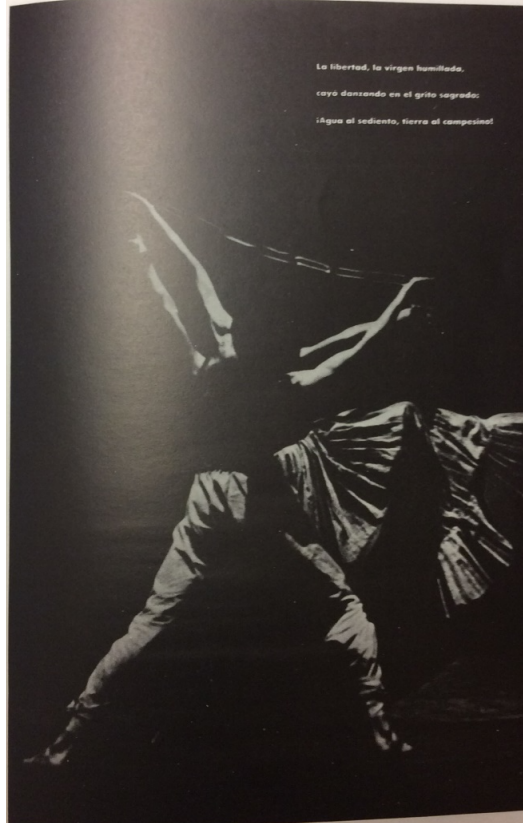


FIG. 5
Nacho López.
Zapata, 1954.
Tomada de *Artes de México* no. 3.²

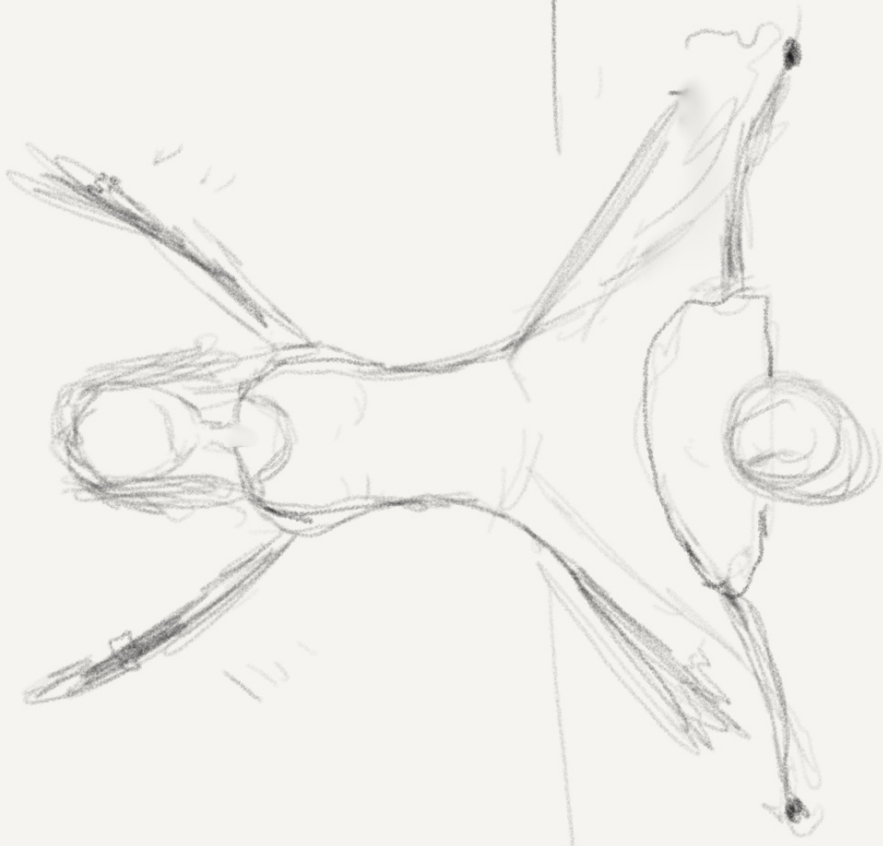
² Esta imagen es solo un ejemplo de todo el reportaje visual que realizó Nacho López para la revista *Artes de México* en 1954. El ejemplar se encuentra citado completo en la bibliografía y es posible consultarlo en las principales hemerotecas de la CDMX, además de la biblioteca Justino Fernández del IIE.

ANEXO 2:

BOCETOS

- Elementos
- libertad
 - el cabello suelto
 - kinestesia amplia.

↳ Machine para su uso
natural, utilizable



↳ Zapatata no mano
no mano

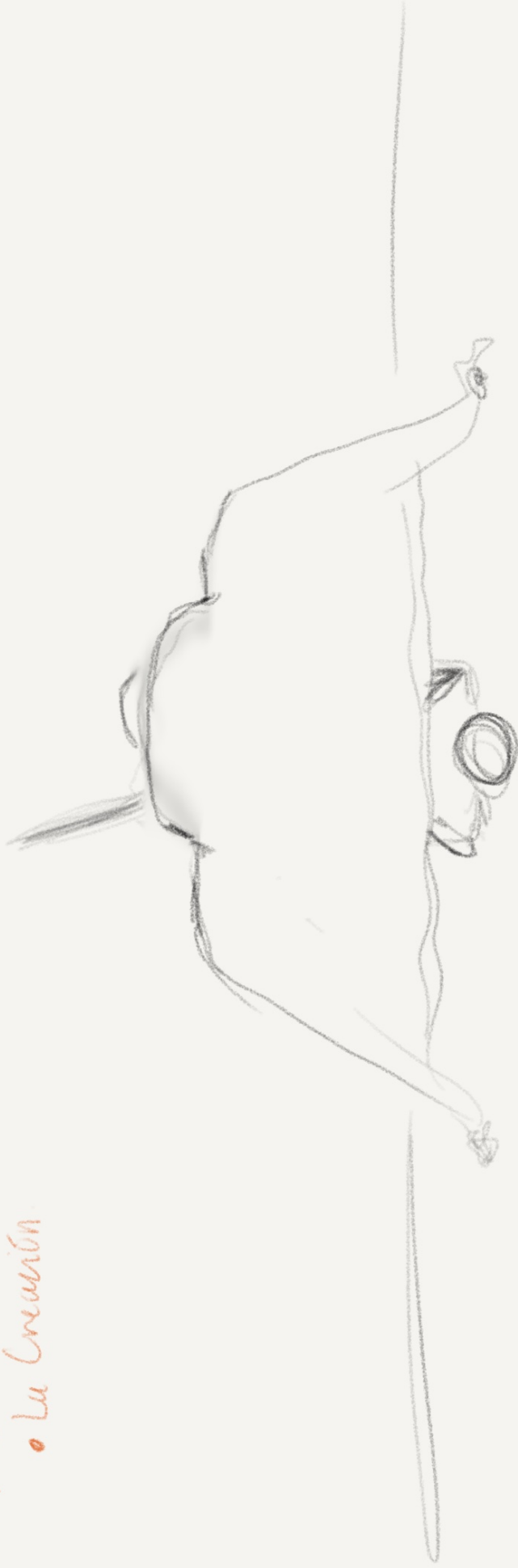
Perspectiva visual { Cult
Construida Visual

o Siqueros

• Nueva democracia

o Rivera

• La Creación



condiciones de
la maternidad.

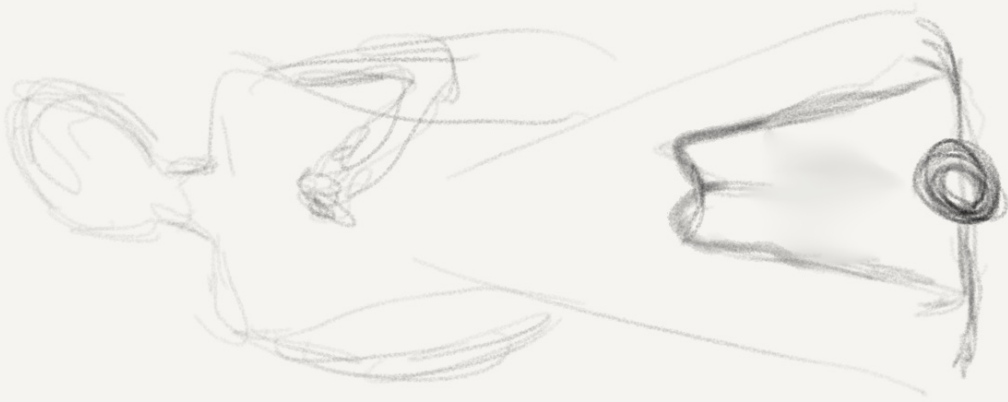
- o Sacrificio
- o Sufrimiento
- o Esfuerzo



Nacimiento
appears by
Bede



① Figuras / líneas
señales y claves
Puntos de trabajo



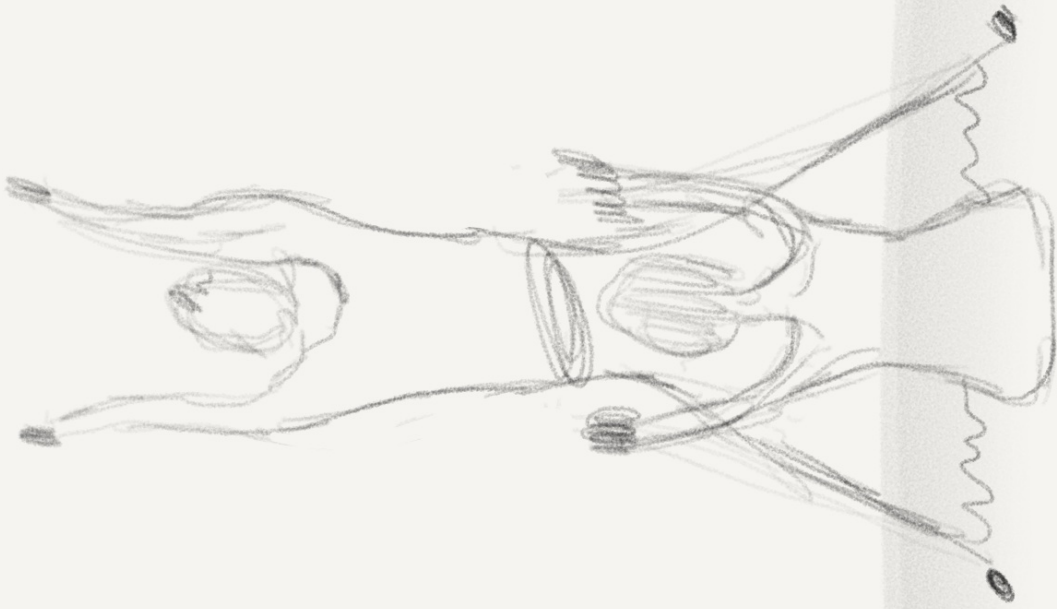
es la madre quien
levantata / incorpora
al recién nacido

La madre que

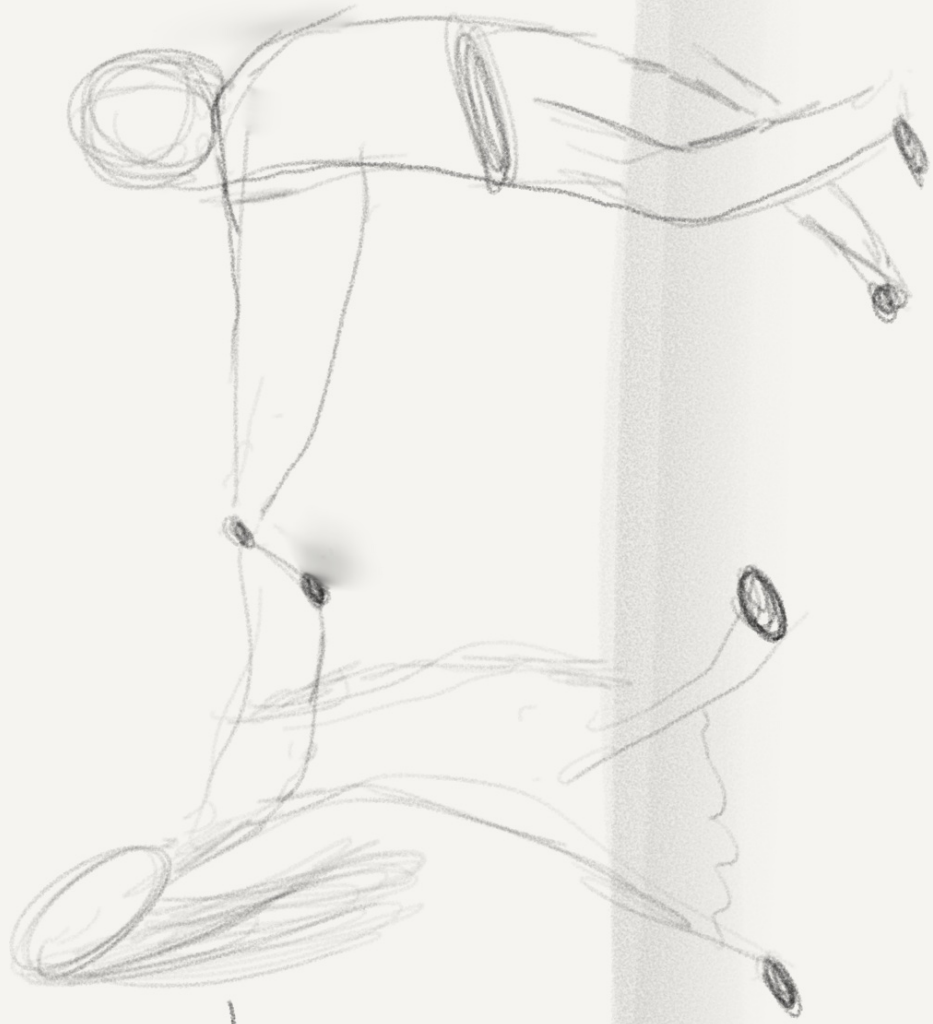
- apoya
- auxilia
a pesar de estar
limitada con sus
capacidades
- mártir




madre e hijo
• conectados
• si quien y
reconocen las mors
de la otra



apoyo y
seguimiento
mutuos



elemento  visual importante

ir juntos a pesar
de la limitante

x el uno existe
para / por la otra.

Aún es ~ un hombre ~
y no = el personaje =

