

ISSN 1870-3429

REVISTA DE ARTES VISUALES • TERCERA ÉPOCA
JULIO/DICIEMBRE 2023
PUBLICACIÓN ARBITRADA

NÚMERO

52

DISCURSO
Visual

**CONFLUENCIAS: 100 AÑOS DE
INTERDISCIPLINA EN LOS ACERVOS
DE LOS CENTROS NACIONALES DE
INVESTIGACIÓN DEL INBAL**



Centro Nacional de
Investigación, Documentación
e Información de Artes Plásticas

DIRECTORIO

SECRETARÍA DE CULTURA

■ **Alejandra Fraustro Guerrero**
SECRETARIA

■ **Marina Núñez Bernal**
SUBSECRETARIA DE DESARROLLO CULTURAL

■ **Omar Monroy Rodríguez**
TITULAR DE LA UNIDAD DE ADMINISTRACIÓN Y FINANZAS

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA

■ **Lucina Jiménez López**
DIRECTORA GENERAL

■ **Mónica Hernández Riquelme**
SUBDIRECTORA GENERAL DE EDUCACIÓN E INVESTIGACIÓN ARTÍSTICAS

CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN DE ARTES PLÁSTICAS • Cenidiap

■ **Alfredo Gurza González**
DIRECTOR

■ **Elva Peniche Montfort**
SUBDIRECTORA DE INVESTIGACIÓN

■ **Patricia Brambila Gómez**
SUBDIRECTORA DE DOCUMENTACIÓN

■ **Ariadna Patiño Guadarrama**
COORDINADORA DE INVESTIGACIÓN

■ **Virginia García Pérez**
COORDINADORA DE DIFUSIÓN

■ **Abraham E. Briseño Álvarez**
COORDINADOR ADMINISTRATIVO



■ **Alfredo Gurza González**
DIRECTOR

■ **Cristina Híjar**
■ **Alicia Sánchez Mejorada (†)**
■ **María Teresa Suárez**
COMITÉ EDITORIAL

■ **Carlos Martínez Gordillo**
■ **Ariadna Patiño Guadarrama**
COORDINACIÓN EDITORIAL

■ **Yolanda Pérez Sandoval**
DISEÑO GENERAL

■ **Tlaoli Ramírez**
FORMACIÓN Y PROGRAMACIÓN

■ **José Luis Rojo**
FORMACIÓN DE REVISTA DESCARGABLE

■ **Marta Hernández Rocha**
■ **Margarita González Arredondo**
■ **Sol Álvarez Sánchez**
REDACCIÓN

© Discurso Visual • núm. 52 • julio / diciembre 2023 • tercera época • revista semestral arbitrada. Publicación electrónica del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura • INBAL. Av. Juárez núm. 101, Centro, Cuauhtémoc, 06040, Ciudad de México.
Editor responsable: Carlos Martínez Gordillo. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo núm. 04-2016-072516544800-203, ISSN 1870-3429, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Responsable de la última actualización de este número: Carlos Martínez Gordillo, Torre de Investigación, piso 9, Av. Río Churubusco 79, col. Country Club, Coyoacán, Ciudad de México, 04220. 41.55.00.00 exts. 1127 • 1121 • 1122.
Fecha de última modificación: mayo de 2024.
El contenido de los artículos es responsabilidad de los autores, así como la autorización para publicar las imágenes proporcionadas por los mismos.

CONSEJO EDITORIAL

- **Concepción Álvarez Casas**
Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco
- **Gilda Cárdenas Piña**
Facultad de Artes y Diseño/UNAM
- **Alberto Argüello Grunstein**
Cenidiap/INBAL
- **Alejandro Castellanos**
Cenidiap/INBAL
- **Dina Comisarenco**
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura
- **Karen Cordero**
Universidad Iberoamericana
- **Eloísa del Alisal Sánchez**
Museo CajaGRANADA, España
- **Eduardo Espinosa Campos**
Cenidiap/INBAL
- **Elia Espinoza**
Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM
- **Pablo Estévez Kubli**
Facultad de Artes y Diseño, UNAM
- **César G. Palomino**
Cenidiap/INBAL
- **Carlos-Blas Galindo Mendoza**
Cenidiap/INBAL
- **Laura González Flores**
Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM
- **Laura González Matute**
Cenidiap/INBAL
- **Guillermina Guadarrama Peña**
Cenidiap/INBAL
- **Alfredo Gurza González**
Cenidiap/INBAL
- **Blanca Gutiérrez Galindo**
Facultad de Artes y Diseño/UNAM
- **Sol Henaro**
Curadora
- **María Luisa Hernández Ríos**
Universidad de Granada, España
- **Alberto Híjar Serrano**
Cenidiap/INBAL
- **Isabel Jiménez Arco**
Actividades Culturales/Junta de Andalucía, España
- **Andrés de Luna**
Escritor
- **César Martínez**
Artista
- **Alma Montero Alarcón**
Museo Nacional de Antropología e Historia/INAH
- **Luis Gerardo Morales Moreno**
Universidad Iberoamericana
- **Julieta Ortiz Gaitán**
Instituto de Investigaciones Estéticas/UNAM
- **Antonio Pantoja Chaves**
Universidad de Extremadura, España
- **Macrina Rabadán Figueroa**
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
- **Luis Rius Caso**
Cenidiap/INBAL
- **Arturo Rodríguez Döring**
Cenidiap/INBAL
- **Graciela Schmilchuk Braun**
Cenidiap/INBAL
- **Guadalupe Tolosa**
Cenidiap/INBAL
- **Ana María Torres Arroyo**
Universidad Iberoamericana
- **Carlos Vázquez Olvera**
Instituto Nacional de Antropología e Historia
- **Mireida Velázquez Torres**
Instituto de Liderazgo en Museos A. C.

EDITORIAL

ALFREDO GURZA GONZÁLEZ ■ 5

PRESENTACIÓN

CARLOS GUEVARA MEZA ■ 6

TEXTOS Y CONTEXTOS

Intermedialidad: territorio de confluencias mediales
y disciplinares, bisagra de la teoría y práctica en las artes ■ 7

MARÍA ANDREA GIOVINE YÁÑEZ

Creación e investigación artísticas: interdisciplina
y transdisciplina, sus testimonios silentes ■ 16

ROCÍO HIDALGO

Interdisciplina y silencio: confabulaciones ■ 29

ALEJANDRO ROMERO SALGADO

Evidencias y confluencias: música, interdisciplina
y los juegos que las artes juegan ■ 46

ALEJANDRO ARMANDO GONZÁLEZ CASTILLO

Balletto: il corpo immagina.
Crónica de una colaboración imaginativa ■ 58

CARMEN CORREA

Gabriel Fernández Ledesma: escenografía e interdisciplina
como producción política en *La Coronela* de Waldeen ■ 78

INDA SÁENZ

Diego Rivera, escenógrafo y diseñador de vestuario ■ 97

GUILLERMINA GUADARRAMA PEÑA

Salir del marco: *Penélope* de Leonora Carrington ■ 114

PAULINA GONZÁLEZ VILLASEÑOR

Documentación artística: reliquias de la interdisciplina ■ 127

CLAUDIA IRÁN JASSO APANGO

El pie de página en la vitrina:
miradas museológicas a la exposición *Confluencias* ■ 142

CHRISTOPHER VARGAS REYES

EDITORIAL

ALFREDO GURZA GONZÁLEZ ■
DIRECTOR ■

Por vocación y por su misión fundacional, el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura ha propiciado siempre fértiles confluencias entre las diversas disciplinas artísticas, concretadas en producciones que han marcado hitos en la vida cultural de nuestro país, y también en reflexiones críticas en torno a la interdisciplina en los ámbitos de la formación, la investigación y la documentación artísticas.

Discurso Visual presenta en este número una muestra de las contribuciones de quienes se suman desde sus prácticas a este esfuerzo constante por fomentar y elucidar la interdisciplina como determinación fundamental siempre en proceso.

Para evitar reducirla a la jerga insípida propia de discursos académicos tan pagados de sí mismos, que no advierten la toxicidad de sus malabares desprovistos de sustancia crítica e histórica, es necesario considerar la interdisciplina como problema teórico y potencia práctica, en su compleja imbricación, advirtiendo el peligro de reinstaurar insidiosos compartimentos estancos y regímenes artísticos impermeables, bajo la apariencia de la más jocunda creatividad indisciplinada.

Se trata, entonces, de generar confluencias fecundas —no solo entre las disciplinas artísticas, sino sumando a otras prácticas generadoras de conocimiento— para proseguir en la construcción de una rica polifonía, consciente de su historia y de sus constelaciones por venir. ▣

PRESENTACIÓN LA INTERDISCIPLINA AYER Y HOY

CARLOS GUEVARA MEZA ■
CENIDIAP/INBAL ■

La reflexión en torno a la teoría y práctica de la interdisciplina en las artes convocó a investigadoras e investigadores a profundizar en el análisis concreto de las experiencias históricas, artísticas, documentales y museológicas a partir de la exposición *Confluencias: 100 años de interdisciplina en los acervos de los centros nacionales de investigación del INBAL*, organizada en 2023 por las cuatro instancias encargadas de la investigación, documentación e información de las artes del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura: Cenidiap, Cenedim, CITRU y Cenedi-Danza.

Con esta muestra como detonador, los artículos que componen el presente número de *Discurso Visual* ofrecen ejemplos históricos y contemporáneos sobre diversas prácticas de interdisciplina en las artes. Los textos de Rocío Hidalgo, Alejandro Armando González, Paulina González, Claudia Jasso, Guillermina Guadarrama y Christopher Vargas, colegas de los centros y participantes directos en la organización de *Confluencias*, junto con la colaboración Inda Sáenz, permiten adentrarnos en experiencias concretas de la interdisciplina en México desde principios del siglo XX, al tiempo que resaltan la importancia de analizar cómo se narra (y enseña) la historia de las artes, casi siempre por separado y muchas veces de manera desarticulada de su contexto, en una simplificación de la complejidad artística que le resta utilidad como anclaje necesario e inspiración para las nuevas creaciones. A su vez, algo que dejan en claro las contribuciones de Alejandro Romero, Carmen Correa —junto con Francesco Orazzini— y María Andrea Giovine es que la actual producción artística considera estratégicas dichas exploraciones, junto con su necesario impacto en las formas de enseñar las artes.

Dos grandes líneas de fuerza, entre muchas otras posibles, fueron el eje de la exposición: el imperativo ético-político propio del vanguardismo de hacer del arte un medio de transformación social, con momentos cúlpe —por no decir urgentes— en la posrevolución y el 68, por mencionar solo dos, y el afán, también modernista, de la actualización permanente de las propuestas artísticas. Líneas que a veces se oponen, en ocasiones se cruzan y en momentos se entrelazan en una complejidad que reviste especial interés y relevancia como objeto de estudio, que sigue confluyendo en las preocupaciones actuales sobre las artes y su interdisciplinariedad.

Los debates han sido intensos y largos. Tanto la exposición como esta entrega de *Discurso Visual* muestran más de un siglo de discusiones que han atravesado la producción artística en México y el mundo, a contrapelo de inercias que, tanto en el ámbito artístico como en el de los estudios superiores, burocratizan los saberes e impiden superar las barreras disciplinares. Ejercicios y reflexiones como los aquí presentados fomentan nuevas formas de conocimiento y producción de y sobre las artes, desde una perspectiva amplia y fértil para los debates y experimentaciones que deben regir las acciones emprendidas desde los centros de investigación y documentación. ▽

TEXTOS Y CONTEXTOS

*Intermediality: a territory
of medial and disciplinary
confluences, hinge of the theory
and practice in arts*

■ **Intermedialidad: territorio
de confluencias mediales y
disciplinares, bisagra de la
teoría y práctica en las artes**

RECIBIDO • 5 DE JUNIO DE 2023 ■ ACEPTADO • 23 DE OCTUBRE DE 2023

MARÍA ANDREA GIOVINE YÁÑEZ / DOCTORA EN LETRAS
magiovine@hotmail.com



RESUMEN

PALABRAS CLAVE

intermedialidad ■
interdisciplina ■
transdisciplina ■
artista-investigador ■
investigación-creación ■

La autora del presente texto propone reconocer la importancia de reflexionar sobre la inter, multi y transdisciplina en la teoría y práctica artística, y sumar a este escenario la utilidad de la intermedialidad y sus enfoques teórico-metodológicos para analizar obras híbridas que se caracterizan por la confluencia medial, condición presente en la producción artística desde principios del siglo XX y que, ya bien entrado el XXI, se sigue redimensionando. De igual manera, hace una breve reflexión sobre la figura del artista-investigador y la modalidad de investigación-creación.

ABSTRACT

KEYWORDS

intermediality ■
interdiscipline ■
transdiscipline ■
artist-investigator ■
research-creation ■

This text aims to recognize the importance of reflecting about inter, multi and transdiscipline in artistic theory and practice, and proposes to add to this scenario the usefulness of intermediality and its theoretical and methodologic approaches for analyzing hybrid works of art characterized by medial confluence, a characteristic present in artistic production since the beginning of the XX century and that now, in the XXI century, continues to resize. Likewise, a brief reflection on the figure of artist-researcher and the modality of research-creation is offered.

Mirar y analizar el mundo desde una sola disciplina es como pretender obtener una visión panorámica asomándose a través de la mirilla de una puerta. Los puntos ciegos son demasiados y solo alcanzamos a ver aquello que está en nuestro rango directo de visión. En el pasado, los grandes humanistas se formaban para ser capaces de contar con muchas puertas y muchas mirillas desde las cuales observaban el mundo. Sabían de historia, filosofía, literatura, música, pintura y escultura, teatro, danza, lenguas, retórica, matemáticas, astronomía y un largo etcétera. Cada una de estas áreas disciplinares, que conocían de primera mano, les permitía ver un bosque amplísimo y susceptible de ser analizado desde la unión de esos saberes diferenciados. Con el tiempo, tras el positivismo y con la asimilación de nuevos modelos de organización del conocimiento y el quehacer intelectual, los académicos e investigadores se fueron especializando en una sola disciplina, dejando de lado otras muchas en el camino, convirtiendo su mirilla en un láser ultra especializado que, si bien no deja ver bosques, mediante conocimientos disciplinares muy concretos, sí permite apreciar árboles, ramas, hojas, nervaduras, células.

Ante este escenario de sobreespecialización, para evitar quedarnos con visiones demasiado parciales de los objetos de estudio, se fue haciendo cada vez más necesario conjugar los saberes de diversos especialistas, sumar varias de esas miradas a través de lentes especializados y poner en diálogo el fruto de esas miradas conjuntas para contar con análisis más completos que pudieran dar cuenta de las muchas aristas de un fenómeno u objeto de estudio. Así surgió la interdisciplina, una práctica no solo común, sino deseable en el contexto contemporáneo, que, a diferencia de la multidisciplina, en la que se conjugan distintas disciplinas, pero sin relacionarse y manteniendo sus trincheras bien diferenciadas, en ella se conjugan, dialogan y realizan intercambios para lograr análisis holísticos de los objetos de estudio. Luego se sumó la transdisciplina, en la cual ya no son distintas disciplinas diferenciadas con sus propias miradas, enfoques teóricos y metodologías las que se suman, sino que los términos, conceptos y aproximaciones teórico-metodológicas se traducen o trasplantan de una a otra y modifican su mirada desde su seno interno. Por su parte, el teórico de los estudios visuales W. J. T. Mitchell puso sobre la mesa el término “indisciplina”, el cual alude a que, para llevar a cabo análisis más integrales y con menos puntos ciegos, no debemos suscribirnos a una sola área disciplinar para ser capaces de transitar entre los espacios intersticiales de diversas disciplinas con flexibilidad y curiosidad investigativa. Ser indisciplinado significa, pues, no asumirse desde ninguna disciplina en específico, no ponerse una sola

camiseta disciplinar y mirar la propia práctica académica e investigativa desde la apertura de la unión de muchos enfoques teórico-metodológicos.

Este escenario de la multi, inter, trans e indisciplina en la investigación y reflexión académica tiene su correlato en la praxis artística. A lo largo de la historia, los artistas se han interesado por combinar distintas disciplinas en la creación artística. ¿Qué habría sido del arte de Leonardo da Vinci, por ejemplo, sin el conocimiento de la anatomía, las matemáticas, la astronomía, en suma, sin la ciencia? ¿Qué habría sido del desarrollo de la pintura sin la química? ¿Qué habría sido de la literatura sin sus incontables caminos cruzados con la historia, con la filosofía? Sin embargo, en donde quiero poner el foco, más que en las confluencias disciplinares es en las *confluencias mediales*, en el hecho de que, a lo largo de la historia, los artistas han conjugado distintas esferas mediales (visualidad, textualidad, sonoridad, performatividad, gestualidad) para producir *ecosistemas mediales*, es decir, obras en las que se entrelazan distintos medios. Los emblemas coloniales, los caligramas, la ópera, los poemas efrásticos, los cómics, la performance son algunos de los numerosos ejemplos de obras intermediales que, a partir de la llegada de las vanguardias, con su búsqueda por lograr la obra de arte total, una nueva idea de *summa artis*, se volvieron cada vez más constantes y sistemáticos. Desde las primeras décadas del siglo XX cada vez fue más común encontrar obras de naturaleza híbrida. Baste pensar en la poesía sonora, la poesía visual y concreta, el *art & language* del arte conceptual, numerosos casos del performance y de otras modalidades de las artes vivas, entre otros muchos casos.

Intermedialidad: un enfoque desde la teoría y la práctica para crear y pensar confluencias

En los años ochenta del siglo pasado surgió la intermedialidad y sus enfoques teórico-metodológicos para abordar obras híbridas que se caracterizan por la confluencia medial. En los últimos años, la intermedialidad ha cobrado mucha fuerza, lo que ha generado publica-

ciones especializadas, centros de investigación dedicados a este tema, programas de posgrado en diversas universidades del mundo e incluso asociaciones, como la International Society for Intermedial Studies (ISIS). Si bien las relaciones interartísticas han estado presentes desde que los seres humanos comenzaron a producir representaciones, desde los albores de la historia del arte y de la escritura, a partir de los planteamientos de las vanguardias históricas, la hibridez de lenguajes y medios se volvió más sistemática y presente. Dado que el concepto de “arte” se volvió cada vez más problemático a partir, precisamente, de los planteamientos del arte de vanguardia, un grupo de estudiosos pensaron que era conveniente reemplazar “arte” por “medio”, con lo cual nació el término “intermedialidad” para referirse a lo que originalmente se concebía como relaciones interartísticas.¹

La escena del arte contemporáneo está marcada por la hibridez. Lo político y lo estético se han vuelto casi indivisibles. La virtualidad y la materialidad constantemente intercambian procedimientos, saberes, formas. En un mundo marcado por la inmediatez, por la accesibilidad permanente, por la hipertrofia de lo nuevo como valor contemporáneo, las posibilidades de la generación y recepción de dispositivos intermediales son realmente infinitas.

El arte ha ganado diversidad y, con ello, ha perdido especificidad. La escena de las artes visuales se ha complejizado enormemente con las posibilidades de la instalación, del arte urbano, del arte situado. Las artes escénicas se han nutrido intensamente de las nuevas dimensiones de lo sonoro y lo visual y han problematizado al extremo el papel de la performatividad en

¹ De la numerosa bibliografía que se puede consultar al respecto, sugiero: Vassilena Kolarova, *The Interartistic Phenomenon*, Berna, Peter Lang, 2018; Claus Clüver, “Intermediality and Interarts Studies”, en Jens Arvidson y Mikael Askander (eds.), *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, Suecia, Intermedia Studies Press, 2007; Susana González Aktories, “Iconotextualidad e intermedialidad como coordenadas para el estudio de las materialidades literarias”, en Marina Garone y María Andrea Giovine, *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 2019; Susana González, Roberto Cruz y Marisol García (eds.), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia un estudio de las literaturas extendidas*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2020, <http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/UNAM/5830> Consulta: 1 de junio, 2023.

el mundo actual, que, quizá más que nunca, cansado de la virtualidad, de las experiencias hipermediadas, busca lo aurático del aquí y el ahora. Las fronteras son cada vez más porosas entre los medios que conforman distintas manifestaciones artísticas, de ahí que nos encontremos frente a un arte intermedial, marcado por la hibridez y la liminaridad, lo que Florencia Garramuño ha denominado “arte inespecífico”,² en un momento de producción cultural y artística cuya impronta es la inespecificidad.³

Ante un arte cada vez más interdisciplinario y más intermedial, más inespecífico y permeable, más marcado por confluencias, se hace necesario proponer y revisar tanto la teoría como la praxis artística desde la interdisciplina, pero también desde la intermedialidad, de ahí mi intención de proponer a través de este texto sumarla⁴ a una muy necesaria reflexión sobre la teoría y la práctica de la interdisciplina en artes.

Tanto en el contexto de la interdisciplina como en el de la intermedialidad es muy estrecha la relación entre teoría y praxis artística. En 1966, Dick Higgins, ya para entonces célebre artista del movimiento Fluxus,

publicaba el texto “Synesthesia and Intersenses: Intermedia”, el cual puso en el horizonte un tema que no era nuevo, pero que resultaba sumamente propicio para explicar la producción artística y sus derroteros teóricos justo al filo de la posmodernidad, una vez asimiladas las experiencias de las vanguardias históricas y su afán por lograr una *summa artis* de muchas maneras distintas. Higgins realizó una reelaboración de este texto en 1981, en el que:

[...] reconoció que, desde la publicación de la primera versión, en donde acuñó el término de intermedia, las prácticas intermediales en las artes proliferaron aún más. Es también en esta versión donde reveló que había tomado prestado este concepto de una publicación de Samuel Taylor Coleridge de 1812, que él luego resignificó para aplicarlo a las prácticas artísticas contemporáneas. Higgins observó que el concepto, en esos veinte años desde la aparición de la primera versión del ensayo, comenzó a tomar vida propia e incluso se llegó a confundir con los llamados “*mixed media*” (propuestas en las que todavía se distinguen los límites entre discursos artísticos). No obstante, es posible diferenciarlo de éstos en tanto que planteó formas combinatorias que a menudo son producto de una fusión, en el sentido de una de las acepciones que se da al propio término de Fluxus. Más que declarar un movimiento intermedial a partir de este concepto, Higgins encontró que éste permite reconocer de qué manera los campos artísticos se intercambian y funden en algunos aspectos.⁵

Como puede verse, fue un artista quien planteó la naturaleza intermedial de un cauce muy abundante de la creación artística, especialmente la contemporánea, para dar origen al término intermedialidad y al área denominada estudios intermediales. En ese contexto creó su célebre *Intermedia chart*⁶ que deja ver visual y

² Cfr. Florencia Garramuño, *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2015.

³ Para abundar sobre este tema en el contexto de la literatura contemporánea sugiero revisar María Andrea Giovine, “Literaturas liminares: intermedialidad, artización y prácticas de lectura”, en Cristina Riba y Alex Martoni (eds.), *Estudios de intermedialidad. Teorías, prácticas, expansões*, Brasil, Editora CRV, DOI 10.24824/978652513501.4 Consulta: 2 de junio, 2023.

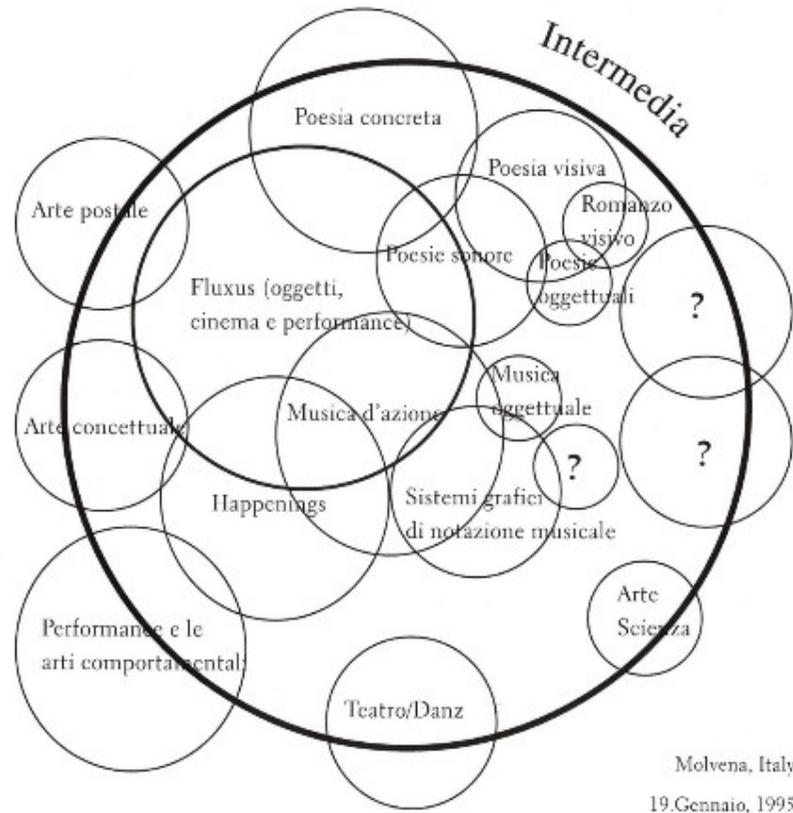
⁴ Así como en el contexto de las relaciones entre disciplinas es posible hablar sobre interdisciplina, multidisciplinaria y transdisciplina, también se habla de intermedialidad, multimedialidad y transmedialidad. No entraré a fondo en deslindes terminológicos, pero la intermedialidad designa relaciones de copresencia medial a través de procesos de integración o yuxtaposición formando un todo que pierde significación si se elimina alguno de los medios que lo conforman. Por ejemplo, un caligrama pierde totalmente significación si los versos dejan de estar distribuidos en una forma determinada (si se pierde su dimensión visual) y dejamos solo las palabras distribuidas en versos a la manera tradicional. La categoría “multimedia” se puso muy de moda en el ámbito de la gestión y producción cultural de México cuando el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes incluyó una categoría con esta denominación en su sistema de becas. En rigor, las obras multimedia, como su nombre lo indica, están constituidas por varios medios que no pierden su unicidad y pueden separarse, aunque modificando la percepción general de la obra. En este sentido, la ópera es un ejemplo de obra multimedia. La transmedialidad, por su parte, implica un proceso de traducción o traslación de un medio a otro, como sucede, por ejemplo, cuando una novela que pertenece al medio bibliográfico, literario, se adapta, transfiere, traduce al medio cinematográfico.

⁵ Susana González, Roberto Cruz y Marisol García (eds.), *op. cit.*

⁶ Aquí se incluye la versión en italiano del diagrama de Higgins, el cual es fácilmente rastreable en Internet en su versión en inglés. Elegí ésta en específico porque la página de la Fondazione Bonotto, de donde está tomado, incluye también todas las variaciones que ha tenido este diagrama posteriormente y también algunas intervenciones artísticas al mismo, como la de Clemente Padín, Eduardo Kac o Claudio Francia, algunas recientes, del mes de mayo de 2023, lo cual se convierte en otro ejemplo de la interrelación entre práctica y teoría, al ser una serie de intervenciones artísticas a un diagrama surgido desde la teoría.

Intermedia: un Diagramma

Dick Higgins



Dick Higgins, *Intermedia chart*, dibujo original para la versión italiana, 28 x 21 cm, 1995,
<https://www.fondazionebonotto.org/en/collection/fluxus/higginsdick/983.html>
 Consulta: 2 de junio, 2023.

esquemáticamente la confluencia disciplinar y medial que él quería destacar como rasgo constitutivo del arte de su tiempo.

Algo que resulta interesante en el campo de los artistas intermediales es que muchos de ellos también realizan trabajo teórico, o bien la reflexión teórica forma parte de las obras en sí mismas. Así, es posible referirse a la figura del artista-investigador, a la cual volveré más adelante, como una amalgama interdisciplinaria que hace uso del medio del arte y del medio de la investigación para pensar el mundo. La intermedialidad concibe y emplea el concepto de medio de mane-

ra polisémica y abierta, lo cual es su principal fortaleza, pero también su mayor talón de Aquiles. En el libro *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, el teórico español José Luis Brea plantea que: “Debería distinguirse con toda precisión lo que es un media —un dispositivo específico de distribución social del conocimiento— de lo que es ‘soporte’ —la materia sobre la que un contenido de significancia cobra cuerpo, se materializa.”⁷

⁷ José Luis Brea, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca, Editorial CASA, 2002, p. 6.

En este sentido, la intermedialidad ayuda a analizar la producción artística y el contexto del arte desde la conceptualización de la praxis artística circunscrita a un medio (un dispositivo específico de distribución social del conocimiento) diferenciado del de la teoría del arte, cada uno con sus dinámicas y agencias, algunas compartidas y otras separadas. Y también atendiendo a la ecología medial o confluencia medial —en el otro sentido de medio— en tanto lenguaje específico de configuración (el medio visual, el verbal, el sonoro, el performativo) que encontramos en la producción artística, en su carácter inespecífico, como propuso Garramuño, e híbrido, como expresó W. J. T. Mitchell cuando dijo que todos los medios son medios mixtos y no hay medios puros.⁸ Esto incluso nos lleva a pensar en la producción cultural contemporánea en el marco de lo que podríamos considerar un giro intermedial, si atendemos a que, hoy por hoy, el arte que creamos, nuestras modalidades de trabajo, las plataformas digitales, las esferas del entretenimiento, así como nuestras comunicaciones cotidianas están mediadas por la interdiscursividad, la interdisciplina y, por supuesto, la intermedialidad.

Artista-investigador y la modalidad de investigación-creación

Tanto desde el ámbito de la praxis artística como desde el de la investigación, en los últimos tiempos se han creado figuras y modalidades híbridas que dan cuenta de la unión de saberes y metodologías entre estas dos áreas que en otros momentos se encontraron mucho más separadas: la creación artística y la reflexión sobre el arte. En épocas recientes se ha consolidado la figura del artista-investigador como un sujeto que, desde su práctica artística, sus mecanismos creativos y sus modos de configuración, su uso de los materiales y su discurso artístico investiga y reflexiona sobre el arte. Quizá podríamos decir que en términos generales toda obra de arte implica una reflexión sobre el arte mismo y sobre la tradición de la que abreva; pero en esta modalidad vemos claramente una reflexión metaartística y metaestética y la obra se convierte en un proyecto de

investigación desde la estética práctica. Por motivos de extensión, ofrezco un solo ejemplo de esta dinámica, pero que me parece lo suficientemente representativo. Me refiero a la obra de Tania Candiani *Preludio cuántico*:

[...] una instalación audiovisual de dos canales con sonido octofónico y música original de Rogelio Sosa, en la que se entrelazan diferentes paradigmas y lecturas sobre la percepción y comprensión del surgimiento de la vida y el mundo, que van desde los conocimientos y cosmovisión indígenas ancestrales hasta las implicaciones de la física cuántica.⁹

Este proyecto nació después de la residencia de Candiani en el CERN (Organización Europea para la Investigación Nuclear) y se llevó a cabo en el Espacio Escultórico de la UNAM, en México, en donde se convocó a 64 músicos para replicar las cualidades aritméticas, geométricas y armónicas constitutivas de la sonoridad de la música, las leyes de la física, el principio organizador de la naturaleza y la expansividad del cosmos.¹⁰ Esta obra es un producto interdisciplinario e intermedial, que representa la fusión de las ciencias nucleares y las artes visuales, de la música y la arquitectura, del sonido y el espacio. Nótese también que la estancia de Candiani fue en una organización dedicada precisamente a la investigación y fueron elementos de la teoría los que tejieron la dimensión estética de la obra.

Otro ejemplo tomado de la obra de Candiani es *Manifestantes* (2021-2022), exhibida en la exposición individual *Como el trazo, su sonido* (Museo Universitario Arte Contemporáneo, México, 2022), cuyo título mismo deja ver la importancia de las relaciones intermediales con las que trabaja la artista. La serie retoma fotografías en prensa de mujeres en manifestaciones feministas de todo el mundo. Los cuerpos, bordados con hilo de algodón sobre tela e individualizados y separados de su contexto original, se hacen presentes en una especie de contingente visual de resistencia y color, cuya escala nos intimida. Para la artista, el hilo y el acto de coser son una manera de amplificar el dibujo, de “dibujar en

⁸ Cfr. W. J. T. Mitchell, *Teoría de la imagen*, Madrid, Akal, 2009.

⁹ *Arte abierto. Derivas de arte y arquitectura*, <https://arteabierto.org/derivas-arte-arquitectura-tania-candiani/> Consulta: 2 de junio, 2023.

¹⁰ *Idem*.

voz alta”.¹¹ Así, para Candiani esta amplificación de las imágenes a través del bordado, la intensidad del color rojo y el formato a gran escala son “dibujar en voz alta”, una concepción totalmente intermedial en donde confluyen el medio periodístico y el medio plástico.

En épocas recientes, el tema del artista-investigador ha cobrado fuerza y se ha trabajado no solo en el marco de las artes visuales sino también de las artes escénicas, como deja ver el seminario titulado El artista investigador y la producción de conocimiento desde lo escénico, organizado por la Cátedra Ingmar Bergman de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM en 2020.¹²

Así como en el polo de la creación artística existe la figura del artista-investigador (en ocasiones también llamado artista creador), en el polo de la investigación encontramos su correlato: la investigación-creación. A decir de Sandra Liliana Daza, en “Investigación-creación: un acercamiento a la investigación en artes”:

En un primer paso, la investigación creación puede apostarle al conocimiento del ser a través de la exploración técnica artística, más aún a través de la práctica artística. En las ciencias y las humanidades el objeto de estudio está alejado o fuera del sujeto, y este alejamiento es necesario para poder comprenderlo, pero en la creación artística, parte de la materia prima para la creación.¹³

Y más adelante añade: “la investigación-creación sí puede ser considerada un método investigativo, diferente al método científico, que considera otras variables que rompen el propio paradigma de la investigación científica”.¹⁴

¹¹ Tania Candiani, Virginia Roy, Cuauhtémoc Medina *et al.*, *Tania Candiani. Como el trazo, su sonido*, catálogo de la exposición, México, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, 2022, p. 147.

¹² Las sesiones de este seminario se pueden ver en el canal de YouTube de la Cátedra Ingmar Bergman, <https://www.youtube.com/watch?v=ooyERVWs7sY> Consulta: 3 de junio, 2023. Sobre el tema del artista investigador, sugiero leer la reflexión de Fernanda del Monte, “Artistas o investigadores”, *Tierra adentro*, <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/artistas-o-investigadores/> Consulta: 3 de junio, 2023.

¹³ Sandra Liliana Daza, “Investigación-creación: un acercamiento a la investigación en artes”, *Horizontes Pedagógicos*, vol. 11, núm. 1, Colombia, 2009, pp. 90 y 91, <https://horizontespedagogicos.iber.edu.co/issue/view/59> Consulta: 1 de junio, 2023.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 91 y 92.

En algunos países, la investigación-creación se ha desarrollado al punto de generar sus propias redes. Tal es el caso del Réseau de Recherche-Création en Arts, Cultures et Technologies (Red de Investigación-Creación en Artes, Culturas y Tecnologías), organización canadiense dedicada a realizar encuentros interdisciplinarios y conferencias, así como publicaciones, y en cuyo sitio la investigación-creación se define de la siguiente manera:

La investigación-creación es una tendencia emergente en el medio de la investigación universitaria, que vincula la práctica de las artes y las ciencias artísticas a las ciencias interpretativas y a las ciencias puras, con el fin de generar nuevos saberes a través de prácticas sociales, materiales y performativas.¹⁵

La investigación-creación debe contribuir al desarrollo del campo en el cual se enmarca (arquitectura, diseño, creación literaria, artes visuales, artes escénicas, etcétera) a través de una renovación de los conocimientos en torno al arte o de las prácticas artísticas. Así, una de sus aportaciones más vitales es a nivel metodológico,¹⁶ pues la investigación deja de estar escindida de la praxis artística, como un discurso pensado para explicarla, y se concibe como un proceso creativo en sí mismo, en el que el producto de la investigación tiene una dimensión estética *per se*.

En este texto he insistido en la importancia de incluir la intermedialidad, además de la interdisciplina, como un elemento que debe tomarse en cuenta en el análisis de las confluencias artísticas actuales y en la reflexión sobre las relaciones entre teoría y praxis artística, y no es de sorprender que, justamente, una de las revistas internacionales más prestigiosas en temas de intermedialidad, *Intermedialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* (<http://intermedialites.com/>), que pu-

¹⁵ Sitio de la Réseau de Recherche-Création en Arts, Cultures et Technologies, Canadá, Hexagram, <https://hexagram.ca/fr/quest-ce-que-la-recherche-creation/> Consulta: 3 de junio, 2023. La traducción es mía.

¹⁶ En el canal de YouTube de la red Hexagram pueden consultarse todas las ponencias del ciclo La Recherche-Création: Territoire d'innovation méthodologique, organizado por la Universidad de Quebec en Montreal, https://www.youtube.com/watch?v=LXyIli0T0k&list=PLqinfA1_T9r8NHxXSJrwr_t2qLd5m_XQG&t=4s Consulta: 3 de junio, 2023.

blica el Centre de Recherches Intermédiales Sur les Arts, les Lettres et les Techniques (Centro de Investigaciones Intermediales sobre las Artes, las Letras y las Técnicas, CRIALT), incentiva la inclusión de colaboraciones fruto de la modalidad de investigación-creación.

Como puede verse, tanto la figura del artista-investigador como la modalidad de investigación-creación están plenamente vinculadas con la interdisciplina, con la intermedialidad y son confluencias en sí mismas que dan cuenta de la hibridez del territorio artístico contemporáneo.

Breve conclusión

La contemporaneidad y su hipermedialidad e hiperconectividad impone hoy más que nunca la aplicación de miradas y metodologías interdisciplinarias e intermediales, transdisciplinarias y transmediales. Como menciona Humberto Ortega Villaseñor:

Aunque la intermedialidad [como todo paradigma teórico] presenta algunos inconvenientes, ha favorecido el surgimiento de modalidades de creatividad excepcionales basadas en redes de colaboración para la producción de funciones, producciones artísticas y articulaciones conceptuales. Esto último representa un potencial de incalculable valor para el mundo del mañana e impone desafíos epistemológicos a las humanidades, dado que no serán suficientes las interpretaciones aisladas o prototípicas de un medio expresivo en particular, sino los análisis intermediales fincados en la inter y la transdisciplinariedad.¹⁷

Los saberes ya no pueden permanecer compartimentados y la teoría y la práctica tienen que establecer diálogos e intersecciones para retroalimentarse de ida y vuelta. Sin duda, veremos cada vez más producción artística centrada en la convergencia y transferencia medial y disciplinar y, para su análisis, serán necesarios enfoques situados desde la inter, multi y transdisciplina y desde la inter, multi y transmedialidad. ▣

BIBLIOGRAFÍA

- BREA, José Luis, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*, Salamanca, Editorial CASA, 2002.
- CANDIANI, Tania, Virginia Roy, Cuauhtémoc Medina et al., *Tania Candiani. Como el trazo, su sonido*, catálogo de la exposición, México, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, 2022.
- Cátedra Ingmar Bergman, <https://www.youtube.com/watch?v=ooyERVWs7sY>
- CLÜVER, Claus, "Intermediality and Interarts Studies", en Jens Arvidson y Mikael Askander (eds.), *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, Suecia, Intermedia Studies Press, 2007.
- DAZA, Sandra, "Investigación-creación: un acercamiento a la investigación en artes", *Horizontes Pedagógicos*, vol. 11, núm. 1, Colombia, 2009, pp. 87-92, <https://horizontespedagogicos.iber.edu.co/issue/view/59>
- DEL MONTE, Fernanda, "Artistas o investigadores", *Tierra adentro*, <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/artistas-o-investigadores/>
- GARRAMUÑO, Florencia, *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*, Argentina, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- GIOVINE, María Andrea, "Literaturas liminares: intermedialidad, artización y prácticas de lectura", en Cristina Riba y Alex Martoni (eds.), *Estudios de intermedialidad. Teorías, prácticas, expansões*, Brasil, Editora CRV, DOI 10.24824/978652513501.4
- GONZÁLEZ, Susana, "Iconotextualidad e intermedialidad como coordenadas para el estudio de las materialidades literarias", en Marina Garone y María Andrea Giovine, *Bibliología e iconotextualidad. Estudios interdisciplinarios sobre las relaciones entre textos e imágenes*, México, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 2019.
- GONZÁLEZ, Susana, Roberto Cruz y Marisol García (eds.), *Vocabulario crítico para los estudios intermediales. Hacia un estudio de las literaturas extendidas*, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2020, http://ru.atheneadigital.filos.unam.mx/jspui/handle/FFYL_UNAM/5830

¹⁷ Humberto Ortega Villaseñor, "Desafíos del potencial creativo de la intermedialidad", *Culturales*, vol. 4, núm. 1, Mexicali, enero-junio de 2016, https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-11912016000100167 Consulta: 3 de junio, 2023.

- HIGGINS, Dick, "Synesthesia and Intersenses: Inter-media", *The Something Else Newsletter*, núm. 1, Nueva York, 1966.
- KOLAROVA, Vassilena, *The Interartistic Phenomenon*, Berna, Peter Lang, 2018.
- MITCHELL, W. J. T, *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal, 2009 (publicado en inglés en 1994 por The University of Chicago Press).
- ORTEGA, Humberto, "Desafíos del potencial creativo de la intermedialidad", *Culturales*, vol. 4, núm.1, Mexicali, enero-junio de 2016, https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-11912016000100167
- Réseau de Recherche-Création en Arts, Cultures et Technologies, Canadá, Hexagram, <https://hexagram.ca/fr/qu-est-ce-que-la-recherche-creation/>

SEMBLANZA DE LA AUTORA

MARÍA ANDREA GIOVINE YÁÑEZ • Doctora en Letras por la UNAM. Investigadora del Instituto de Investigaciones Bibliográficas de la UNAM y miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Sus líneas de investigación giran en torno a la intermedialidad, las relaciones entre imagen y texto, los cruces entre literatura y artes visuales, así como los vínculos entre cultura impresa y cultura visual, con especial interés en la circulación del arte moderno en impresos. Es autora de los libros *Ver para leer* y *Palabra que figura*. Actualmente prepara un libro dedicado al análisis de la circulación del arte moderno mexicano a través de revistas y libros, así como el volumen colectivo *La porosidad de las fronteras. Intermedialidad: pasado y futuro*.

TEXTOS Y CONTEXTOS

*Artistic creation and research:
interdisciplinarity and
transdisciplinarity, their silent
testimonies*

■ **Creación e investigación
■ artísticas: interdisciplina
■ y transdisciplina, sus
■ testimonios silentes**

RECIBIDO • 15 DE JUNIO DE 2023 ■ ACEPTADO • 23 DE OCTUBRE DE 2023

ROCÍO HIDALGO / DOCTORA EN ANTROPOLOGÍA SOCIAL
rociohidalgomar7@gmail.com



RESUMEN

Desde una perspectiva antropológica, se recuperan aspectos de la experiencia del proceso curatorial y las reflexiones sobre las nociones de interdisciplina y transdisciplina derivados de la exposición *Confluencias*, proyecto colectivo entre los cuatro centros nacionales de investigación, documentación e información del INBAL. Para ello, se alude a algunas compañías de danza —a manera de postales breves— y las trayectorias y momentos históricos e imaginarios colectivos en los que han desarrollado sus obras. Asimismo, se abordan los procesos documentales para comprender la importancia de los diferentes tipos de documentos que son fuentes testimoniales culturales y portadores de conocimiento para investigaciones sobre expresiones artísticas.

ABSTRACT

*From an anthropological perspective, this article recovers some aspects of the curatorial process experience and its reflections on interdisciplinary and transdisciplinary notions derivative from the exhibition *Confluencias*, a collective project of INBAL'S four national centers to research, documentation and information. In order to achieve this, several dance along with their trajectories, history, and collective imaginary moments where their works developed, are alluded to as well as the documentary processes. The latter has the sole purpose to better understand the importance of the different types of documents that are the source of cultural testimonies and carriers of knowledge for conducting research on artistic expressions.*

PALABRAS CLAVE

interdisciplina en arte ■
transdisciplina en arte ■
archivos e investigación ■
archivos y creación artística ■
archivos y procesos curatoriales ■

KEYWORDS

interdiscipline in art ■
transdiscipline in art ■
archives and research ■
archives and artistic creation ■
archives and curatorial process ■

*Solo existe el presente en el tiempo,
y recoge, reabsorbe el pasado y el futuro;
pero solo el pasado y el futuro insisten en el tiempo,
y dividen hasta el infinito cada presente. No son tres
dimensiones sucesivas, sino dos lecturas simultáneas del tiempo.*

Gilles Deleuze

Varias disciplinas, sobre todo las sociales, humanísticas y, sin duda, el arte, han resuelto su aproximación a los fenómenos que estudian con préstamos conceptuales y metodológicos, es decir, desde un cierto modo de transdisciplina. En otras palabras, el investigador y el artista se han involucrado para construir un *corpus* que les han demandado sus propios objetos de estudio, de ahí su aporte en la forma de tratar la complejidad de éstos. Es pertinente decir que también en el arte, sobre todo en el escénico, trabajar colectivamente para la creación de obra, o sea, de forma interdisciplinar, ha sido y sigue siendo muy común.

En este texto se mencionan algunas de las obras incluidas en la exposición *Confluencias: 100 años de interdisciplina en los acervos de los centros nacionales de investigación del INBAL* (del 24 de mayo al 23 de julio de 2023, Galería Central, Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México) con la intención de revisar ciertas trayectorias de los grupos de dichas obras a modo de postales, comprender los momentos históricos en los que se realizaron y con ello dar cuenta de procesos sociales e imaginarios colectivos imbricados. Como antecedente, se analizan las cualidades de las nociones de interdisciplina y transdisciplina para mostrar las modalidades de trabajo en los procesos creativos, con un enfoque en el campo de la danza.

Se alude al proceso documental de las colecciones de los centros nacionales de investigación, documentación e información del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) con el propósito de mostrar las diferentes etapas para llegar a la actividad curatorial que demanda la preparación de una exposición, en específico *Confluencias*. Con ello, se intenta recuperar la experiencia reflexiva que derivó de este proyecto colectivo. Asimismo, se articula la creación, investigación y documentación como un ciclo en la generación de conocimiento. En las notas finales del artículo se abre el espectro a una escala de lo social en la actualidad —de la modernidad tardía y sus efectos, sobre todo de índole temporal—, con el fin de ubicar el interés que se tiene por la recuperación de la memoria, o de las memorias, para observar la relevancia de la exposición y la importancia de los documentos como testimonios culturales del arte. Todo lo anterior desde una perspectiva antropológica.

Modalidades en la generación de conocimiento

La construcción del modo de abordaje y generación del conocimiento se correlaciona con la realidad vivencial social del mundo, es decir, uno a otro se determinan en cierta medida y a partir de discursos emanados de imaginarios de la época, generalmente determinados desde lo hegemónico, sin olvidar los matices que imprimen las propuestas discursivas —a veces como resistencia— que apuntan a otras formas de aproximación al saber. Cada periodo histórico ha generado sus discursos para modelar a sus sujetos y formas de vida.

Los albores en el esfuerzo de la particularización de las disciplinas datan de la Edad Media, pero hay quienes los ubican en el Renacimiento; no obstante, el consenso sobre su apogeo afirma que tuvo lugar en el siglo XIX. Esta fragmentación disciplinar favoreció la profundización del conocimiento y condujo, más tarde, a la hiperespecialización. Todavía a mitad del siglo XX las disciplinas, sobre todo las ciencias, se afanaban por mantener su parcela de estudio delimitada, por lo menos veladamente, ante el cada vez más presente cambio de paradigma, que en algunas áreas se trató más bien de un retorno.¹

Si bien la especialización del conocimiento produjo avances importantes para el desarrollo de diferentes disciplinas y para asentar sus objetos de estudio, en algunos casos también propició enfoques limitados en donde se precisaba la articulación de distintos aspectos del fenómeno para comprenderlo a cabalidad. En las ciencias sociales y en el arte se tornó más complicado llevar a cabo este parcelamiento.

Es importante distinguir entre inter² y transdisciplinariedad; aunque aún no hay consenso con respecto a las cualidades de una y otra de forma exacta, las raíces etimológicas ayudan a esclarecerlo. El prefijo de la palabra “interdisciplina” proviene del latín *inter*, que significa “entre varios”, “entre” o “en medio”; de ahí que corresponda a un proceso articulado que, aplica-

do al caso que nos ocupa, se emprende para generar una obra o comprender un fenómeno complejo desde varios ángulos —aunque la realidad nunca ha sido simple—, cuyo desarrollo lo ejecuta un equipo de especialistas de diferentes disciplinas, empleando cada uno sus metodologías y marcos teóricos. Este colectivo en diálogo permanente se guía por un mismo objetivo o premisa. Es decir, es una modalidad colectiva de trabajo de investigación. Por su parte, *trans*, también del latín, se refiere “al otro lado de” o “a través de”; esta última acepción es la que otorga la característica distintiva al término, el cual implica que el investigador integre nociones y, en ocasiones, también metodologías de dos o más campos disciplinarios para el estudio de una problemática compleja bajo el hilo conductor de uno de éstos, lo que produce que los contornos disciplinarios se expandan y dialoguen para enfocar varias de las dimensiones del fenómeno estudiado. El mismo sujeto que investiga bajo la demanda de la praxis construye un *corpus* teórico-metodológico con préstamos de otras disciplinas para interactuar con las escalas y aspectos del objeto de estudio. Para ambas modalidades, es decir, la inter y la transdisciplina, existen diferentes niveles de involucramiento.

En ese mismo sentido, disciplinas como la antropología, por ejemplo,³ refieren comúnmente a la transdisciplinariedad, pues el estudio de las sociedades, sus culturas e interacciones sociales y con el entorno en su amplio espectro no podría llevarse a cabo sin incluir aspectos de la historia, la filosofía, la psicología y la lingüística, entre muchas otras disciplinas; los préstamos conceptuales y la integración de elementos desde las diversas perspectivas de esos campos de lo humano forman parte de las tramas de lo social.

En el arte, sobre todo en el escénico, la conjugación de otros lenguajes —por lo menos dos elementos— es inherente para producir una obra, de ahí que la interdisciplina sea en general la forma de trabajo a la que se acude constantemente, aun cuando también la transdisciplina se presente en la misma obra con alguno

¹ En estricto sentido, no fue así para todas. Algunas disciplinas nunca abandonaron la forma conjunta de trabajo para generar conocimiento. Esto se verá en detalle más adelante.

² Hay autores que incluyen en esta tipología a la multidisciplinaria, a la que perfilan como la que refiere a más de dos disciplinas integradas en el colectivo para la investigación.

³ En las tecnociencias —cada vez más inmersas en esta modalidad conjunta de trabajo como una metodología— la eficacia en la innovación es muy valorada, pues favorece al mercado, cuya premisa es la mayor ganancia que suscite la mercancía. Generalmente, el arte hacía una crítica de ello y trataba de alejarse de esa intención, por lo menos hasta el siglo XX, no obstante las continuas amenazas de las estrategias perversas del neoliberalismo.

de los lenguajes. Categorías como el arte expandido, creación-investigación, tecnoarte y *netart* o arte digital son modos de exploración de los artistas e investigadores en los que se dan estas formas de producción de conocimiento.

Desde hace décadas existe una polémica entre diferentes autores sobre la noción de interdisciplina,⁴ en particular acerca de su punto de partida más allá de su nominación, de ahí la pertinencia del énfasis en áreas en donde las fronteras disciplinares nunca han estado sólidamente marcadas, pese a los esfuerzos para ello, sobre todo en las ciencias, como se mencionó. Es decir, hay disciplinas en las que sus contornos son más porosos y siempre se ha dado el intercambio “natural” en el hacer investigativo y creativo; en otros casos, las distancias son más marcadas, así como el esfuerzo por entrelazar los universos de sentido para la comprensión de un fenómeno, en términos de las propias exigencias de lo pragmático. Cada conjunción de disciplinas, de acuerdo con su fundamento y propósitos, tuvo su inicio y desarrollo particulares, alcances, interpenetración, constancias, cruces de campos producidos (como bioética, neurolingüística, biotecnología) y quizás contradicciones.

Con todo lo anterior se puede afirmar que es erróneo pensar que hasta últimas fechas se ha dado la interdisciplina; en específico, en las artes siempre ha estado presente, aunque no se le entendiera ni se le nombrara como tal. En ese sentido, me gustaría analizar dos periodos, particularmente, a modo de postal o ilustración, a propósito de la exposición *Confluencias*: el nacionalismo y los últimos treinta años en la danza escénica, para señalar algunos matices.

Los documentos y la creación, memoria expuesta

En otoño de 2018 se concretó el proyecto para la realización de una exposición para mostrar los diversos

documentos que poseen los acervos de los cuatro centros de investigación del INBAL, cuya premisa versó sobre la noción de interdisciplina. El título que conjugó la riqueza de los materiales fue *Confluencias: 100 años de interdisciplina en los acervos de los centros nacionales de investigación del INBAL*.⁵ Tanto la experiencia del proceso como la misma discusión de las fuentes y sus aportaciones son importantes de recuperar desde varios ángulos, aquí ofrezco un breve esbozo de uno de ellos.

Como se ha señalado, la conceptualización de la interdisciplina tiene poco más de medio siglo, no obstante, desde siempre se ha llevado a cabo en menor o mayor medida, sobre todo en las artes escénicas. Esto es crucial para comprender la razón por la que se exhibieron piezas que datan de 1919, época en la cual ni por asomo se nombraba la interrelación discursiva de los diferentes lenguajes artísticos con la intención de crear una obra con la fuerza expresiva de todos en conjunto, pero es posible que se diera por hecho.

En este sentido, la muestra presentada se conformó con obras que gozan de renombre y difusión extensa, como *La Coronela*, y otras menos conocidas. Los nodos⁶ que agruparon y propusieron un sentido para observar las trayectorias de las piezas buscaban enfatizar un *momentum* de toda esta memoria artística sin aspirar a que fueran las más representativas, pues la idea en algunos casos era justamente revelar las que no se difundieron como tales. En el caso de las obras de danza adscritas a dichos nodos no se rigieron por parámetros cronológicos estrictos, o digamos, no como primer plano determinante, sino que se vincularon por la propuesta estética que las ubicaba dentro de esa tendencia. Desafortunadamente, está la ausencia de varios géneros dentro de las disciplinas y las corrientes expresivas en el devenir histórico, lo que obedece a diferentes aspectos, como el museográfico (espacio) y el financiero.

⁴ En 1937 fue mencionado por primera vez el término por el sociólogo Louis Wirth, según algunas fuentes. Véase Paula Costanza Sardegna, “Interdisciplinariedad”, *Revista del Instituto de Estudios Interdisciplinarios en Derecho Social y Relaciones del Trabajo (IDEIDES-UNTREF)*, 29 de julio de 2016, <http://revista-ideides.com/interdisciplinariedad/> Consulta: 8 de marzo, 2023.

⁵ Derivado de esta magna exposición se llevaron a cabo otras actividades académicas, como visitas guiadas que formaron parte del programa Noche de Museos en el Centro Nacional de las Artes, y charlas sobre el tema de la interdisciplina. Esto sin duda apunta al interés de proveer al público de elementos para el disfrute y conocimiento del arte y sus aportaciones socioculturales.

⁶ Los nodos constituyeron un guion museográfico: Revista; *Upa y Apa*; *Yo, Colón*; Misiones culturales; Cine; El arte de los títeres; Arte escénico, explosión creativa; *La Coronela*; Rupturas y rebeldías; Alejandro Jodorowsky; Poesía en voz alta; CLETA y otras disciplinas artísticas; Estallido gráfico: el arte de ilustrar; Hacia un nuevo milenio; Poética de la acción.

A todas luces, el quehacer curatorial es un entramado con interesantes vetas, pero de igual forma lleno de intrincadas y, en ocasiones, tortuosas decisiones.

El valor estético de los documentos es su significación como pieza vital-memorística, cuya configuración en lo sensible y temporal —o quizá, mejor dicho, atemporal— va más allá de su valía como registro, del que, por supuesto, están dotados, en donde datación y relevancia del hecho-obra recogido es la sustancia. Es decir, el efecto que producen en su cualidad estética radica en la reverberación del suceso en quienes los miran, abriendo no solamente las memorias de y en ellos, sino horizontes de relaciones en diferentes universos de sentido de los sujetos que contemplan. Así, además de este disfrute de lo sensible, el cual ya implica una dimensión del saber, de una experiencia estética con sus posibles efectos éticos, como bien lo señalaba Friedrich Schiller,⁷ está también el conocimiento o reconocimiento que proporciona cada uno de los documentos en el plano histórico, cultural e incluso anecdótico. A lo anterior se añade su potencia como fuente de indagaciones más detalladas, profundas y vinculantes a distintas escalas.

La condición de originalidad de los materiales, en términos de unidad o identidad (de original), les concede una mejor posición de procedencia en el ámbito del patrimonio cultural histórico que involucra tanto el soporte en el que está fijada la información como el contenido de la misma. Sin embargo, aun y cuando dicho soporte se trate de un ejemplar duplicado por cualquier medio mecánico o digital, la importancia recae en la información que posee, de ahí su estimación. En esta exposición, las piezas exhibidas en su mayoría eran originales o su reproducción se realizó a partir del original. Es importante señalar este aspecto con la intención de apreciar todos los ángulos que los documentos ofrecen como testimonios, ya que son rastros de los artistas solistas, grupos y compañías que forjaron el arte en México.

Concebir la posibilidad de aprendizaje desde las vetas que cualquier tipo de lenguaje artístico aporta es ya

una herramienta epistemológica muy empleada, la era del positivismo ha sido superada al sumar al sujeto de indagación su dimensión experiencial, lo cual abre el espectro a las potencias de lo estético y su conexión directa con la reflexividad y la intersubjetividad, las cuales pueden suscitar cuestionamientos sobre los valores, la convivencia, las identidades, esto es, sobre lo social desde una ética, como afirmaba Schiller, entre otras posibilidades. Asimismo, las preguntas de investigación y sus referencias como soporte y generación de ésta disponen de una gama de fuentes inéditas que demandan modos creativos para abordarse y difundirse.

Confluencias en la danza, breve exploración de una época de auge

Como breves pasajes, se retoman algunos ejemplos de las piezas que se exhibieron en *Confluencias* para enfatizar un aspecto que los convocó: la interdisciplina. Ballet de Bellas Artes (1940-1963),⁸ Ballet de la Ciudad de México (1942-1951)⁹ y Ballet Nacional de México (1948-2005),¹⁰ entre otras compañías, fueron testigos de un cambio de paradigma social en la estela de la posrevolución, lo que se vislumbró en sus obras y se concretó en el acuse tan fuertemente asimilado del periodo nacionalista y su búsqueda por una identidad de lo mexicano. Aunque la última de estas compañías trascendió los umbrales de esta época en su hacer creativo, así como las corrientes estéticas y en ello los modos de *decir*, de ahí que se constituyera como una de las agrupaciones emblemáticas de la danza contemporánea del país.

De esta época del nacionalismo —prolífica en obras colaborativas entre coreógrafos, músicos, pintores, escritores y directores de teatro— es el *El Chueco* (1951), de Guillermo Keys Arenas, coreografía interpretada por el Ballet Mexicano de la Academia de la Danza Mexicana, conformado por Nellie Happee, Valentina Castro, María Cravioto y Julián Villaseñor, música de Miguel Bernal Jiménez, escenografía y vestuario de Antonio López Mancera; *La manda* (1951), de Rosa Reyna, interpretada

⁷ Friedrich Schiller, *Sobre la educación estética del hombre en una serie de cartas. De lo sublime*. Sobre lo sublime, Argentina, Universidad Nacional de Cuyo, 2016, p. 214, https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/7709/schiller-con-tapas.pdf Consulta: 18 de mayo, 2023.

⁸ César Delgado Martínez (coord.), *Diccionario biográfico de la danza mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009, pp. 48-50.

⁹ *Ibidem*, pp. 50 y 51.

¹⁰ *Ibidem*, pp. 61 y 62.

por el Ballet de Bellas Artes en la temporada de 1956, con las y los bailarines Alma Rosa Martínez, Elena Noriega, Rocío Sagaón, Rosalío Ortega, Adriana Siqueiros, Valentina Castro y John Sakmari, entre otros, el libreto fue de José Durand basado en el cuento *Talpa*, de Juan Rulfo, la música de Blas Galindo, escenografía y vestuario de José Chávez Morado; *Zapata* (1953), de Guillermo Arriaga, pieza interpretada por el mismo Arriaga y Rocío Sagaón, con música de José Pablo Moncayo, escenografía y vestuario de Miguel Covarrubias, y *Juan Calavera* (1955), de Josefina Lavalle, interpretada por el Ballet Nacional de México, con Áurea Turner, Guillermina Bravo, Lavalle, Raúl Flores Canelo, Lin Durán y Gladiola Orozco, por mencionar algunos, música de Silvestre Revueltas, prólogo musical de Rafael Elizondo, vestuario de Raúl Flores Canelo, máscaras de Federico Canessi, escenografía e iluminación de Iker Larrauri. Obras acuñadas con los símbolos de una patria en búsqueda de una identidad nacida de la tierra y la añoranza, una gestación del nuevo país entre la transición de lo rural a lo urbano y su mezcla siempre presente. El ideal nacionalista¹¹ tuvo una fuerza cohesionadora:

[...] supone una identidad nacional que conlleva ciertas instituciones comunes y deberes que deben atender los miembros de la comunidad. Hay un sentido de igualdad legal que es derivado de un “yo social” definido de la identidad colectiva, esto es, además de la idea de un yo como sujeto, mi sentido de pertenencia a un grupo y las solidaridades hacia este se integran en una identidad colectiva, como señala Anthony Smith (1997), existen presupuestos comunes a una identidad nacional: un territorio con calidad histórica, recuerdos y mitos colectivos, deberes y derechos, entre otros.¹²

Por su parte, el Ballet de Bellas Artes, conformado por Josefina Lavalle, Guillermina Bravo, Magda Montoya, Dina Torregrosa, entre otros, se formó con el objetivo propuesto por Miguel Covarrubias plasmado en el programa de mano de 1940:

¹¹ Existen diferentes formas de nacionalismo, según en qué se basen; los hay “proteccionistas, económicos, fascistas, integrales y racistas”. Véase Anthony D. Smith, *La identidad nacional*, España, Trama, 1997, p. 75.

¹² Rocío M. Hidalgo Salgado, *El desafío del tiempo... Juan Calavera de Josefina Lavalle* [multimedia], México, Secretaría de Cultura, INBAL, Cenedi Danza, PADID, 2021.

establecer los principios de una danza cimentada en el fondo artístico e histórico de México que reflejara e interpretara la vida del país, que diera como resultado una manifestación genuina, de la sensibilidad nacional [...] tiene el propósito fundamental de integrarse al ánimo popular para reflejarlo.¹³

Dicho cambio de paradigma en lo social y lo estético en el arte, en específico en la danza, fue influido por las coreógrafas estadounidenses Waldeen y Anna Sokolow, quienes introdujeron en su visita al país, en 1939, técnicas y estilos que se estaban generando ya hacía tiempo en Alemania con Mary Wigman,¹⁴ entre otras coreógrafas, y demás países adosados a importantes cambios que se estaban suscitando en esos años. No debemos olvidar que, desde 1932, Dora Duby ya había incluido este género en el plan de estudios de la Escuela Nacional de Danza. Es decir, las transformaciones sociales se estaban dando en el ámbito mundial y México no fue la excepción.

La necesidad de una nueva expresión en la danza, no solamente desde lo estético-técnico, sino en los temas tratados, produjo un interés de las instituciones de cultura que hasta entonces habían apostado por el ballet, el folklor y la danza tradicional con el proyecto de las misiones culturales. La danza moderna gozaba ahora de los apoyos gubernamentales para desarrollarse como un nuevo modo de crear y de compartir arte; el Ballet Nacional de México fue una de las compañías que se apoyó de ese fulgor y con la convicción de su poder social se presentó ahí donde estaba la gente, en la calle, a ras de tierra.

La coincidencia entre algunos integrantes del medio artístico y representantes del Estado —con José Vasconcelos como su principal promotor— que tenían como prioridad la difusión de mensajes concientizados sobre el nacionalismo impulsó los detonantes para la efervescencia de obras con esta intención; así, la danza se convirtió en “movimiento virtual de las imágenes que había plasmadas en los muros”, dice Pierre-Alain Baud¹⁵ No todos los artistas comulgaban con estas no-

¹³ *Idem*.

¹⁴ Se le llama técnica de movimiento desestructurado, la cual se basó, principalmente, en las premisas del expresionismo, aunque Wigman la nombraba estilo.

¹⁵ Rocío M. Hidalgo Salgado, *op. cit.*

ciones ni todos los representantes del Estado forjaron con buenas intenciones sus pretensiones, no sobra subrayarlo; pero en ese lapso la importancia de buscar y expresar los ideales posrevolucionarios fue crucial para sanar una patria desolada y ansiosa de engrandecerse. Estas concepciones parecen ilusorias; sin embargo, las crisis¹⁶ emanadas de una contienda tan abrumadora como una revolución conducen a fuertes sentimientos de remanso que el espacio simbólico provee para la recomposición de los tejidos sociales y son necesarias décadas para ello, tomando en cuenta también que en lo real siempre existe la heterogeneidad de las sociedades y sus dispares resoluciones “cohesionadoras”, que tienen que ver más con las políticas perversas emprendidas por los gobiernos. Es ahí donde las buenas intenciones de varios perecen; como afirma Josefina Lavalle:

[...] mientras las altas esferas conductoras de la política y las leyes del país se empeñaban en construir un México ‘moderno’, las clases populares creaban sin esfuerzo una manera propia de existir, aun dentro de las restricciones de una sociedad represiva. Los indígenas conformaban un grupo aparte, olvidado y desintegrado del resto de la sociedad.¹⁷

De eso dan cuenta los documentos mostrados y varios de los que no se incluyeron en la exposición, pero que se hallan disponibles en los diferentes acervos de los centros de investigación. Ahí se encuentra la riqueza que las diferentes obras expresan: revelan épocas y sus sentimientos encarnados —de lo descarnado—, líneas de indagación estética, tropiezos y políticas acertadas y otras desafortunadas de gobiernos, historias.

Los independientes, nuevas propuestas para mirar y estar en el mundo

En *Confluencias*, el núcleo Rupturas y rebeldías inevitablemente fue el umbral —apenas una estrecha lí-

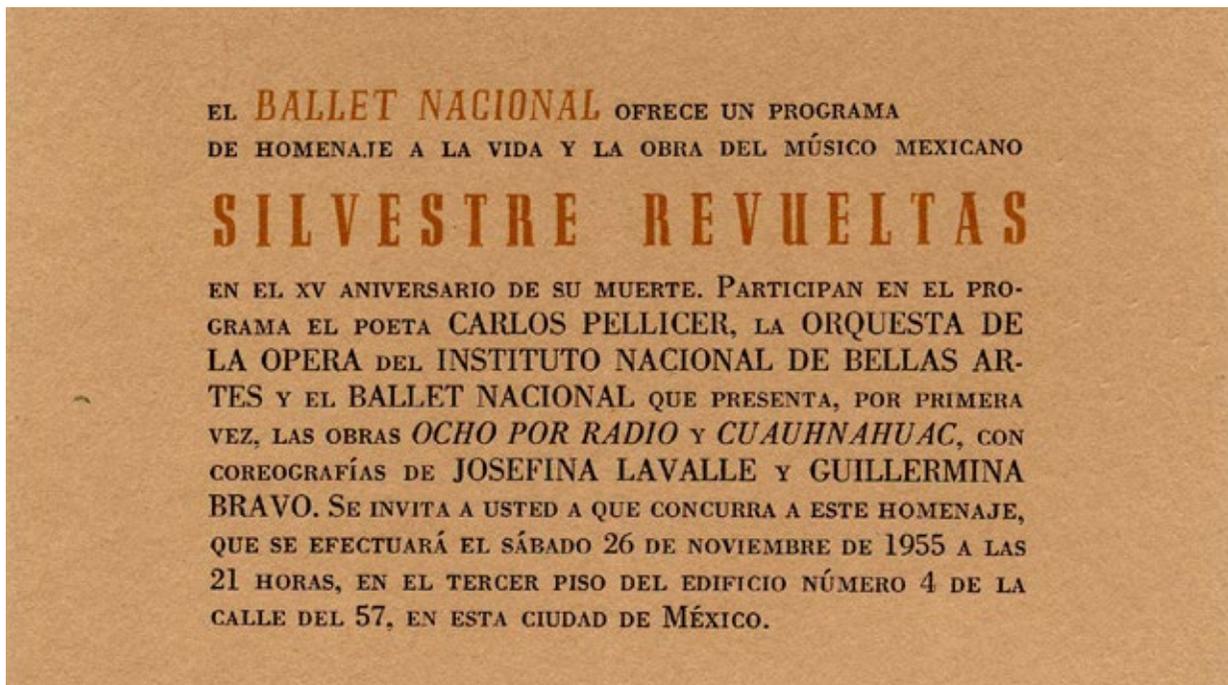
¹⁶ Etapa que es parte de un proceso social planteado como drama desde el paradigma de Víctor Turner: brecha, crisis, regulación y restauración o escisión.

¹⁷ Josefina Lavalle, *En busca de la danza moderna mexicana. Dos ensayos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, 2002, p. 19.

nea— para Un nuevo milenio: las propuestas estéticas, las exploraciones, los laboratorios, lo que las diferentes expresiones artísticas se exigían y demandaban de la sociedad espectadora, una vitalidad nueva para añejas y actuales problemáticas sociales, lo que arrastraban los imaginarios colectivos, lo que se yuxtaponía y lo que se engendraba. Con esa pesada herencia surgieron compañías, grupos y solistas de danza, y otros continuaron con tesón y a pesar de todo una larga historia, como el Ballet Nacional de México.

U.X. Cómics danza bizarra, de Raúl Parrao, marca una época importante. Estrenada en 1989, fue el parteaguas de su trayectoria, a partir de esta obra se observa ya un estilo definido en la propuesta estética del coreógrafo, quien comenzó a crear en 1984 y desde ese entonces se había mantenido al margen de los cánones de las corrientes que se estaban dando en la danza. Su propuesta bizarra-*kitsch* lo ha colocado siempre fuera de un intento clasificatorio, de ahí que, de alguna forma, sus propuestas han estado en los márgenes hacia un nuevo milenio. Para sus proyectos estéticos —invariablemente atento por expresar de una u otra forma la problemática del ser fragmentado que agobia desde hace décadas— invita a artistas como Marcelo Gaete, compositor; Alfredo Salomón, videasta; Philippe Amand y Jorge Ballina, escenógrafos, y Víctor Zapatero, iluminador. Pero también el mismo Parrao se arriesga a adentrarse en el diseño de vestuario, en la iluminación u otra expresión artística que implique alguno de los proyectos realizados por U.X. Onodanza, Danza Bizarra, materializando la transdisciplina en su quehacer como creador; nunca deja de lado metodologías teatrales en sus procesos creativos, sus obras siempre están permeadas de la conjugación de los diferentes lenguajes que lo atraviesan, suscitando que su trabajo sea una expansión vibrante y provocadora, resignificadora de imaginarios sociales.

Otra agrupación que dirige sus temas a preocupaciones sociales, desde 1982, es Barro Rojo Arte Escénico, que desde sus inicios, a rapel, con zancos, pisando el concreto o en escenarios importantes, ha dejado obras esenciales para comprender el devenir de la danza contemporánea independiente del país. Laura Rocha, Francisco Illescas, Serafín Aponte, Margarita Tortajada, Arturo Garrido, Alberto Pérez, Azael López, Daniela Heredia, Andrea Zavala, Jaime Leyva y Jerildy López Bosch, entre otros, han formado parte como intérpretes y coreógrafos en algún momento de su biografía. Entre



Invitación al homenaje realizado por el Ballet Nacional de México con motivo del XV aniversario luctuoso de Silvestre Revueltas, Ciudad de México, 26 de noviembre de 1955.
Fondo Josefina Lavalle, Cenidi-Danza/INBAL.

sus obras están: *El camino* (1982), de Garrido, que ganó el Premio Nacional de Danza UAM-Fonapas;¹⁸ *Tierno abril nocturno (de la vida de los hombres infames)*, de 1991, coreografía de Rocha e Illescas, con escenografía, vestuario e iluminación de Eduardo Mier; la poesía de Federico García Lorca fue inspiración para *Viento de Lorca*, estrenada en 2001, con la dramaturgia de Armando García, Rocha y la voz en *off* de Blanca Guerra, Illescas y Alberto Pérez, que hace alusión al drama de la Guerra Civil española.¹⁹ Solidario y comprometido, el grupo se presentó en países en conflicto armado como El Salvador y Nicaragua, así como ante campamentos de afectados por el sismo de 1985 en la Ciudad de México.

En 2000 se estrenó *Espejo de lince*, de Cecilia Lugo, coreógrafa y directora de Contemporanza (1986), con música de Joaquín López Chas, así como diseño de escenografía e iluminación de Xóchitl González, imagen que se exhibió en la exposición. La agrupación de danza contemporánea independiente tiene ya una

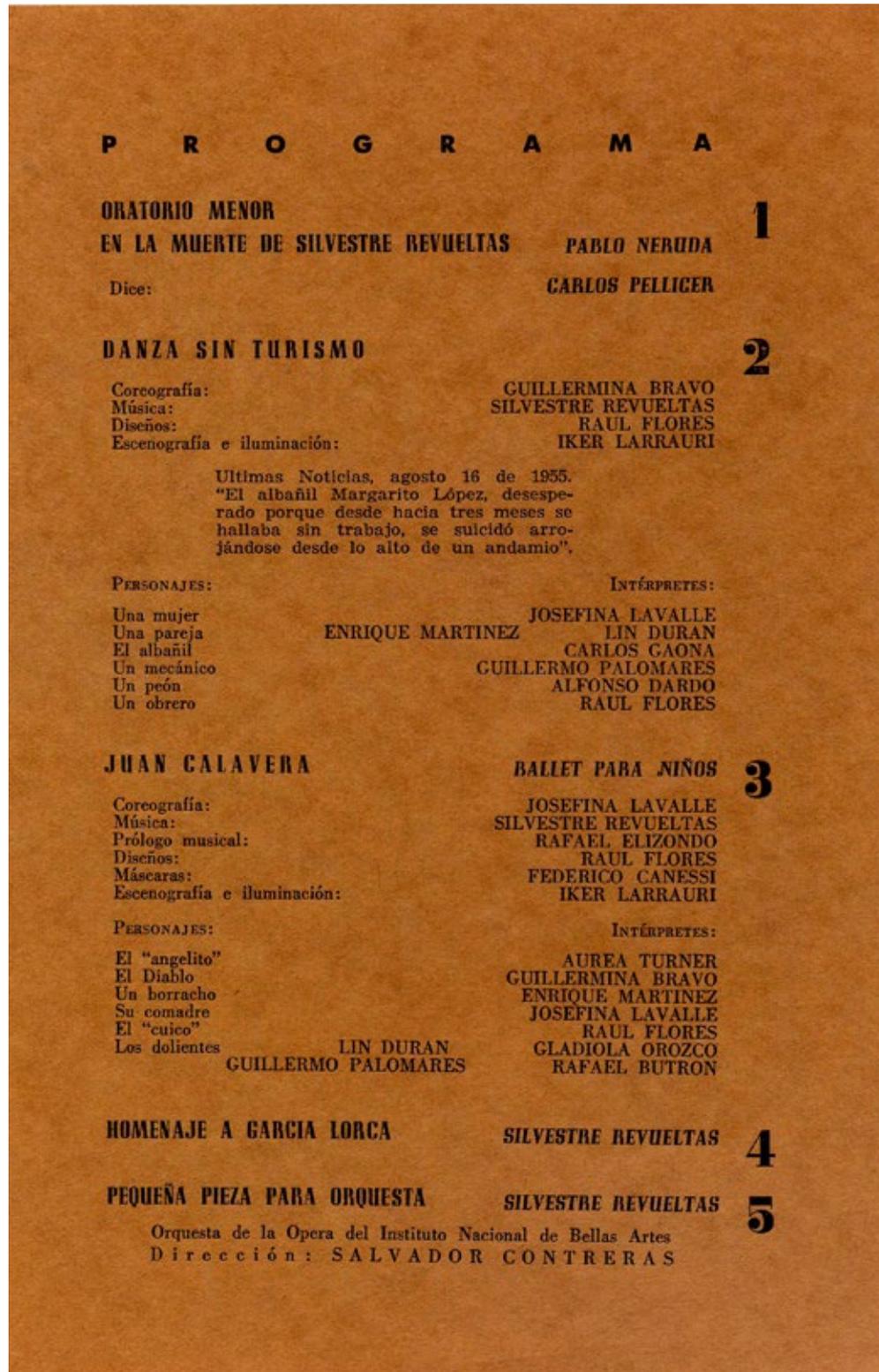
larga trayectoria cimentada con obras de distintas temáticas enfocadas a la cotidianidad social, a sus problemáticas y a la poética de lo femenino. Enriquece sus propuestas y las de José Alberto Jiménez, también de la compañía, con las de coreógrafos invitados, como Raúl Flores Canelo y Aurora Agüeria, ambos ya fallecidos. Cecilia Lugo ha realizado homenajes a la escritora Rosario Castellanos y a la bailarina Guillermina Bravo con su pieza *Nicolasa*, de 1996, para la que tomó la música de *Danzón no. 2*, del compositor Arturo Márquez, con iluminación de Raquel Amaya y vestuario de Joel Ruiz. Ha trabajado también con Eugenio Toussaint, Lila Downs y Eduardo Soto Millán, entre otros. Ha sido galardonada y becada en diversas ocasiones.²⁰

La edificación de la gestión de los grupos de danza independiente se desarrolló desde los últimos años de la década de 1940, comenzó con la danza moderna, que más tarde se denominó contemporánea, su decidida herencia resuena hasta nuestros días. Mujeres y hombres de convicciones y perseverancia sólida labraron el camino, tomaron el riesgo para dedicar su vida a la

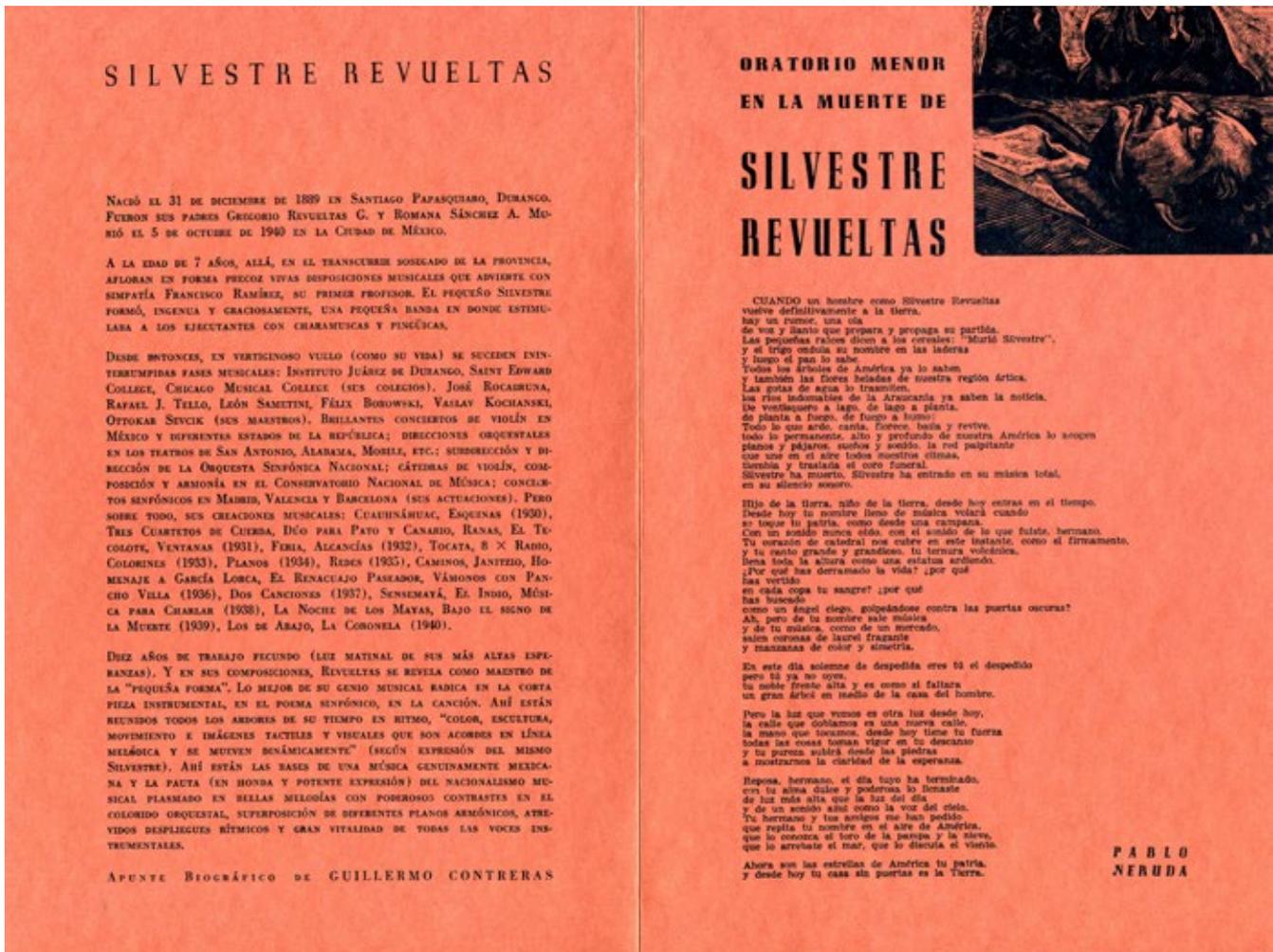
¹⁸ César Delgado Martínez, *op. cit.*, pp. 70 y 71.

¹⁹ Fabiola Palapa Quijas, "Viento de Lorca honra al poeta, congruente con sus ideas aun a costa de su vida", *La Jornada*, México, 1 de abril de 2023, <https://www.jornada.com.mx/2023/04/01/cultura/a10n1cul> Consulta: 18 de mayo, 2023.

²⁰ César Delgado Martínez, *op. cit.*, pp. 123 y 124.



Homenaje a Silvestre Revueltas, 1955, programa de mano.
Fondo Josefina Lavallo, Cenidi-Danza/INBAL.



Homenaje a Silvestre Revueltas, 1955, programa de mano. Fondo Josefina Lavalle, Cenidi-Danza/INBAL.

danza, sus testimonios están en los diversos documentos, en las tramas que se tejen gracias a su preservación, organización y difusión.

En esos documentos están guardadas las memorias, el tiempo que se reconoce en sus pliegues amarillentos, en el aroma a papel antiguo, quebradizo, que se debe tratar con los cuidados que el paso de los años reclama, algunos casi como objetos de culto porque está plasmada la firma de Diego Rivera —en una carta en la que decididamente apoyaba a los bailarines que estaban por ser amonestados por la institución tras realizar una gira a los países comunistas—, porque está la imagen del legendario José Limón, Guillermina Bravo, Seki Sano o Mario Kuri, que aunque ya no se encuentran aquí estarán para la posteridad en esas imágenes que se desgastarán porque así es el tiempo.

En la *Iliada*, Homero enumeró las 1 186 naves de la alianza de los aqueos que conformaban la expedición militar contra Troya, el catálogo registraba el nombre de la región y ciudades principales que enviaban las tropas, los caudillos a cargo y el número de sus naves²¹ como un recurso para describir el suceso. Siglos después sus palabras nos remontan a esa visión desde nuestra propia imaginación; aunque quizá no alcancemos, si intentáramos, describir cabalmente ese presente remoto siguiendo el rastro del poema homérico, queda ese resto imposible de aprehender.

A todos nos ha pasado alguna vez que deseamos describir un hecho de la forma más detallada posible, esfuerzo titánico e inalcanzable; no obstante, esa breve, a veces brevísima, muestra con las que nuestras palabras esbozan una

²¹ Homero, *Iliada*, México, Porrúa, 1974, p. 9.



Juan Calavera, homenaje a Silvestre Revueltas, 1955, programa de mano.
Coreografía: Josefina Lavalle, Ballet Nacional de México.
Fondo Josefina Lavalle, Cenidi-Danza/INBAL.

rica experiencia da cuenta de dicho acontecimiento es una huella de ese ayer. Es así que los cuatro centros intentaron ofrecer en la exposición *Confluencias* apenas un asomo de la gran riqueza de la creación artística de nuestro país a través de los documentos que están alojados en sus fondos.

La variedad de tipos de documentos preservados — escritos, videos, fotografías, objetos, vestuario— y la cantidad de ellos —volvemos a los números— es inmensa, afortunadamente, pero difícil de presentar en una sola emisión de una exposición. No solo es una cuestión numérica y de tipos documentales, que ya de por sí representa un factor importante en la cuestión de la curaduría, sino que el concepto temático en el que se desarrolló el guion museográfico y con ello la selección de obra fue complejo.

Fue así como esta muestra no solamente incluyó documentos de obras en un sentido de contemplación del dato interdisciplinario, sino que intentó mostrar un breve bosquejo de un devenir prolífero de piezas apenas como apertura de posibilidades. En este sentido podemos preguntarnos, tal como hace Derrida,²² para volver al punto de las cantidades: ¿cuántos amigos debemos tener para decir que son muchos? Al final, y después de una larga discusión, el autor concluye que no es una cuestión de números.

²² Jacques Derrida, *Políticas de la amistad seguido de El oído de Heidegger*, España, Trotta, 1998, p. 17.

Notas finales

Lo que nos convoca aquí, ahora, en este breve texto, son los 287 documentos que se expusieron en *Confluencias: 100 años de interdisciplina en los acervos de los centros nacionales de investigación del INBAL*, pero se ha mencionado que son apenas una pequeñísima muestra de todos los tesoros — varios inéditos— que resguardan estas cuatro instituciones. Se hizo alusión a algunos datos y cualidades de las obras y a sus creadores con el propósito de abundar en lo que está “detrás” o “entre líneas” de un documento, más allá de su contenido y del soporte o tipo de material que lo contiene, para notar el esfuerzo en el devenir de los testimonios que aportan a la historia del arte en México, lo que no es menor, pues implica todo eso que es susceptible de permanecer invisible.

Se trata de ciclos entrelazados, cuyo comienzo se pierde en el horizonte de su propia generación. Es decir, para desarrollar una obra se parte de una idea que estimula o se gestó por una indagación en diversas fuentes documentales —que antes tuvieron su propio ciclo—, además de las experienciales, propias del proceso creativo del artista, y sobre una o varias bases teórico-metodológicas de las disciplinas en conjunto con los demás lenguajes para la conformación interdisciplinaria, transdisciplinaria

o ambas. En ocasiones se llevan a cabo bitácoras, bocetos, maquetas, vestuario, objetos —lo que también deviene en documentos—, esto es, se generan materiales internos de trabajo y registros en diferentes soportes, como tomas fotográficas o audiovisuales. La pieza artística que se realiza se presenta o escenifica, y se llevan a cabo otros registros por el mismo equipo creativo y por personas ajenas a ella, etapa que también produce documentos.

Las críticas de especialistas, así como las investigaciones de las obras, del proceso creativo del grupo o compañía sobre las corrientes artísticas o algún periodo histórico, utilizan y generan a su vez documentos. Todo este caudal de textos utilizados y derivados en cada proceso va conformando las colecciones de los artistas, críticos, docentes e investigadores que posteriormente pueden ser donadas a los centros de investigación correspondientes para su procesamiento documental.

El proceso documental comprende varias etapas con sus especificidades, según el tipo de material. A grandes rasgos implica: a) diagnóstico de la colección de acuerdo con protocolos; b) estabilización para su preservación, siguiendo lineamientos desarrollados que cada etapa debe considerar; c) organización física-tipológica, que incluye el adecuado resguardo en guardas en dos o tres niveles; d) realización de inventarios para generar los instrumentos jurídicos de donación; e) catalogación —en el nivel descriptivo acordado— y clasificación de los documentos de acuerdo con su tipología; f) digitalización, que en ocasiones requiere de una curaduría; g) diferentes mecanismos de difusión —exposiciones y creación de fuentes secundarias, como los repositorios—, y h) disponibilidad de acuerdo con los diversos servicios de consulta y reproducción que se lleven a cabo en el área documental en atención a las políticas plasmadas en reglamentos. Como se puede observar, el proceso documental es arduo.

Para llegar al aspecto curatorial, a la misma exposición, y mostrar y reflexionar ese devenir artístico llevado a cabo en el país, existe todo un proceso que incluye los convenios de donación de las colecciones particulares de los artistas, como se señala arriba, y la compilación que las propias áreas de investigación y documentación realizan.

El acierto de las exposiciones como una forma de difusión de la riqueza de los acervos es introducir la cualidad lúdica, la posibilidad de sorprender a los espectadores con la variedad y relevancia de los documentos exhibidos, provocar su curiosidad para estimular la indagación

más profunda sobre alguna o varias piezas, abrir canales de diálogo con las obras de las diferentes disciplinas y su conjunción, así como sentir la vitalidad de los documentos en las significaciones que producen al tener una experiencia estética. Son los objetos mismos en su relación con el peso del tiempo, como se dijo antes, lo que les aporta ese aire cuasi mítico.

Posar la mirada en los proyectos encaminados al enriquecimiento que conllevan las diferentes investigaciones y las fuentes que se derivan de éstas, así como a los de rescate y preservación de archivos de forma adecuada, es importante. Deben tomarse en cuenta no solo los beneficios que la digitalización provee —convertirse en medio de preservación y difusión, por mencionar uno—, sino a los mismos acervos físicos en su significación como materiales originales para la elaboración de las políticas culturales y sobre patrimonio que se emprenden gubernamentalmente. Lo anterior involucra la historicidad de los documentos en la visión amplia del término (objetos, manuscritos, audiovisuales, etcétera) en sus vastas vetas como fuentes de investigación y para el conocimiento provisto para la enseñanza en las aulas, no únicamente las encaminadas a las disciplinas artísticas, sino como instrumentos de generación de potenciales espectadores y artistas en las aulas de todos los niveles educativos en el país. Esto lo comprendió bien Schiller;²³ es ampliamente reconocido que el arte es un medio de crecimiento ético de los seres humanos, pues se trata de lo estético en su espectro de lo sensible, en tanto potencia de la reflexividad, lo que lleva a la adquisición de valores benéficos para la convivencia social, para la empatía, en un mundo en el que las sociedades están desgarradas, en donde el otro debe importar.

Los documentos expuestos en Confluencias muestran una y otra vez la agencia de los sujetos para crear comunidad, acciones de lo político en la “sencillez” enunciativa de la solidaridad. Ahí, en las imágenes, están reunidos los equipos de artistas en la “realización” de la interdisciplina y la transdisciplina —aun cuando todavía no eran nombradas como tales— para revelar lo trascendente de los otros, la esencia del “como yo” que se ha perdido con la invisibilidad y sordera en la que la modernidad ha ido modelando poco a poco a sus sujetos de consumo. Hace pocos

²³ Friedrich Schiller, *op. cit.*, p. 214.

años se perfeccionaron las formas de mercado con la integración de los diferentes dispositivos y sus plataformas para la realización de ésta y muchas otras actividades que han impactado en las modalidades de los vínculos sociales. Aunque internet tiene sus beneficios, también se le adjudican desventajas, hoy en día varias todavía insospechadas.

La premisa del tiempo que impuso la modernidad tardía o posmodernidad, en sus cualidades de lo desechable y la velocidad, ha envuelto en su vorágine a todas las actividades de la cotidianidad. No obstante, actualmente se ha dado un interés inusitado en la recuperación de la memoria en todas sus formas, incluyendo la colectiva y la histórica, en cuyas esencias se encuentra la temporalidad, eje rector de los sucesos y lo simbólico como calidades de las identidades y los vínculos generados. Las exposiciones constituyen memorias reconstruidas con sus consecuentes vacíos (olvidos), sus resignificaciones y efectos conciliadores, con un pasado a veces desdibujado desde las diversas

tonalidades que los acontecimientos aportan en los testimonios que dejan como huellas.

Con todo lo anterior, podemos aproximar que no es suficiente preservar, organizar, registrar e incluso digitalizar los acervos si no se ofrecen al público de generaciones pasadas para recordar y revalorar, y a las nuevas para formarse en el gusto por el arte en la medida de los alcances posibles con el fin de tener opciones de ejercicios de reflexividad, un ideal alcanzable. Fue así como la exposición no mostró un conjunto de documentos históricos silentes, sino diversas expresiones en sus momentos de mayor esfuerzo —un esfuerzo constante— para enunciar y denunciar lo que ocurría en su época. Pero también expuso, en la vitalidad de los materiales, el disfrute de hacer arte y el goce de contemplarlo estéticamente, con su ineludible “intervención” en la experiencia, en la singularidad de cada sujeto.

Las diferentes expresiones artísticas de *Confluencias* exigieron ver y escuchar su momento histórico, ¿qué exige el arte hoy? ▽

BIBLIOGRAFÍA

- DELGADO MARTÍNEZ, César (coord.), *Diccionario biográfico de la danza mexicana*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.
- DERRIDA, Jacques, *Políticas de la amistad seguido de El oído de Heidegger*, España, Trotta, 1998.
- HIDALGO SALGADO, Rocío M., *El desafío del tiempo... Juan Calavera de Josefina Lavalle* [multimedia], México, Secretaría de Cultura, INBAL, Cenidi Danza, PADID, 2021.
- HOMERO, *Ilíada*, México, Porrúa, 1974.
- LAVALLE, Josefina, *En busca de la danza moderna mexicana. Dos ensayos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, 2002.
- PALAPA QUIJAS, Fabiola, “Viento de Lorca honra al poeta, congruente con sus ideas aun a costa de su vida”,

La Jornada, México, 1 de abril de 2023, <https://www.jornada.com.mx/2023/04/01/cultura/a10n1cul> Consulta: 21 de mayo, 2023.

- SARDEGNA, Paula Costanza, “Interdisciplinarietà”, *Revista del Instituto de Estudios Interdisciplinarios en Derecho Social y Relaciones del Trabajo (IDEIDES-UNTREF)*, 29 de julio de 2016, <http://revista-ideides.com/interdisciplinariad/> Consulta: 8 de marzo, 2023.
- SCHILLER, Friedrich, *Sobre la educación estética del hombre en una serie de cartas. De lo sublime. Sobre lo sublime*, Argentina, Universidad Nacional de Cuyo, 2016, https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/7709/schiller-con-tapas.pdf Consulta: 18 de mayo, 2023.
- SMITH, Anthony D., *La identidad nacional*, España, Trama, 1997.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

ROCÍO HIDALGO • Doctora en Antropología Social por la Escuela Nacional de Antropología e Historia. Realizó una estancia posdoctoral en la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. Investigadora del Cenidi Danza José Limón. Ha publicado en revistas especializadas y en capítulos de libros; autora del libro *Habitando cuerpos habitados. Imaginarios y proceso creativo. La Onodanza Bizarra de U.X.* (2015) y del libro multimedia *El desafío del tiempo. Juan Calavera, de Josefina Lavalle* (2021). Estudió fotografía y fue miembro de la colectiva de creadoras visuales La Ira del Silencio.

TEXTOS Y CONTEXTOS

Interdiscipline and silence: confabulations ■ ■ **Interdisciplina y silencio: confabulaciones**

RECIBIDO • 28 DE JUNIO DE 2023 ■ ACEPTADO • 10 DE NOVIEMBRE DE 2023

ALEJANDRO ROMERO SALGADO / ARTISTA VISUAL
ars.arte21@gmail.com ■ ■

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

espacio ■
yo interior ■
sagrado ■
silencio ■
kinesfera ■
interdisciplina ■

Este texto se construye alrededor de cuatro obras que conjugan distintos elementos que reflejan la interacción entre varias manifestaciones artísticas: la Capilla Rothko, *El silencio en lo abstracto*, SAMO (SACrum-MOMentum) y *El silencio: clinamen*, las tres últimas son creaciones del autor del artículo. A partir de ellas se reflexiona sobre el quehacer del artista, su motivación/necesidad personal, donde el silencio es un medio para diseñar la obra desde el “Yo interior”. Bajo esta perspectiva se desarrollan tres acercamientos conceptuales alrededor de la naturaleza humana y el medio ambiente, la kinesfera y la arquitectura sagrada. El interés está en reconocer el carácter profundo de las interconexiones que existen entre las diferentes manifestaciones artísticas y los procesos creativos generados desde la interdisciplina.

ABSTRACT

KEYWORDS

space ■
inner self ■
sacred ■
silence ■
kinesphere ■
interdiscipline ■

This article is constructed around four works in which different elements that reflect the interaction between various artistic manifestations are combined: The Rothko Chapel, Silence in the abstract, SAMO (SACrum-MOMentum) and Silence: clinamen. The last three are plastic pieces of the author of the article and, starting from there, is reflected on the work of the artist starting from his personal motivation/need, where silence is a means to design from the “Inner self”. Under this perspective, three conceptual approaches are developed around human nature and environment, kinesphere and sacred architecture. The interest is in recognizing the deep character of the interconnections that exist between the different artistic manifestations and the creative processes generated from the practice of interdiscipline.

Los seres humanos somos sociales por naturaleza. Las preguntas ¿de dónde vinimos?, ¿hacia dónde vamos?, ¿quiénes somos? han generado comprensiones del ecosistema y de lo social y se han elaborado configuraciones de lo sagrado; en esos procesos, se han creado manifestaciones artísticas que han ido desde la reproducción de escenas de la vida cotidiana hasta abstracciones ligadas con mitos y rituales.

Cuando surgió el capitalismo industrial en Inglaterra, y luego en el resto de Europa occidental, hubo una ruptura: se cambiaron hábitos y modos de vida, y la sociedad tuvo que adaptarse a estas nuevas circunstancias históricas. Entonces, en las urbes emergentes, se perdieron las prácticas de las comunidades campesinas o de pequeños poblados, y apareció el mercantilismo y la competencia económica.¹

No obstante, y a pesar del individualismo y del anonimato, quedaron valores arraigados en las grandes filosofías, y fue posible una convivencia íntegra que radicó en verse reflejado en el otro, como un espejo para reconocerse con sus virtudes y defectos. En la postmodernidad, y hasta nuestros días, se están dando prácticas para aprehender del entorno, no hacerse ciegos ante las injusticias, utilizar el sistema con ojos críticos para no dejarse envolver en el ruido cotidiano y permitir que el silencio guíe el interior y no perder algo tan optimista como es la esperanza: “Esta otra parte tiene en su núcleo la esperanza y es transmisible [...] No hay hombre que viva sin soñar despierto.”² Desde el arte se han emprendido creaciones que rescatan la belleza de la naturaleza, y la historia de las artes plásticas está llena de obras que hablan por sí solas de paz interior, reflexión y tranquilidad. La Capilla Rothko es un ejemplo de confluencia de espacio, arte sonoro, pintura, escultura y reflexión espiritual.

La kinesfera

El concepto “fue lanzado por primera vez en 1926 por el arquitecto y coreógrafo Rudolf von Laban (1879-1958) a partir de las palabras griegas *kinesis* (movimiento) y *sphaira* (esfera) [...] para denominar la esfera personal de movimiento”.³ Esta noción se utilizó en la danza, pero trascendió a espacios más amplios, lo que dio la

¹ Gregory Claeys, “Non-Marxian Socialism 1815-1914”, en Gareth Stedman y Gregory Claeys (eds.), *The Cambridge History of Nineteenth-century Political Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 522.

² Ernst Bloch, *El principio esperanza*, Madrid, Trotta, 2004.

³ Roser Ylla Boix, *¿Cuánto espacio ocupas? La kinesfera. Una aproximación teórica y práctica*, tesis de maestría en Danza Movimiento Terapia, Universidad Autónoma de Barcelona, 2023, https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2023/273292/YllaBoixRoser_TFM2023.pdf Consulta: 7 de noviembre, 2023.

posibilidad de interacción entre varios seres humanos agrupados, en espacios con instalaciones artísticas que conjugan paisajes naturales, obras arquitectónicas y tecnología. Se habla, por ejemplo, de creaciones alrededor de la relación cuerpo humano-espacio-arte, como las de Olafur Eliasson,⁴ Georges Rousse y Fujiko Nakaya.⁵ Roser Ylla Boix señala que:

[...] en 1907 el filósofo Edmund Husserl ya había hablado de kinaesthesia para denominar la percepción interna de una experiencia que no puede conocerse visual o verbalmente [...] Más tarde el antropólogo Ray Birdwhistell estudió la comunicación no verbal con el sistema kinesics [...] desarrollando así una perspectiva que da más importancia al cuerpo.⁶

La kinesfera en la danza es como un espacio imaginario que rodea a cada individuo, teniendo como límite la extensión de los brazos y las piernas en “sentido vertical, transversal y anteroposterior”.⁷ En la vida cotidiana es posible experimentar tales espacios, sentirlos, aceptarlos o rechazarlos. Quiérase o no, el ser individual interactúa con su entorno; si aprende a compartir su kinesfera, la convivencia será armoniosa, cada persona puede procurar que siga funcionando la integración y, energéticamente, se dé una convivencia más sana. Al ser conscientes de que el espacio personal se verá “invadido”, se puede interactuar mejor compartiendo la kinesfera, se genera confianza y diálogo por un breve momento.

Las experiencias multisensoriales (que involucran todos los sentidos) y las relaciones emocionales y simbólicas con los espacios son fundamentales para nuestra comprensión, uso y apreciación del entorno construido. Sin embargo, a pesar del inmenso potencial de

la arquitectura para captar la inmediatez de nuestras experiencias corporales, emocionales e intelectuales específicas del lugar, posiblemente de forma más plena y eficaz que otras formas de arte, nuestras ciudades contemporáneas suelen ser abrumadoras sensorialmente.⁸

Arquitectura sagrada

En los procesos de configuración de relaciones con los elementos de la naturaleza (el viento, la lluvia, el bosque, el sol, la luna, las estrellas, las aves) los seres humanos sintieron la necesidad de construir entornos respetuosos desde la naturaleza o en ella que implicaron concepciones del mundo, la sociedad y todo a su alrededor, materializados en mitos (narrativas, historias); trazos, grabados, pinturas o esculturas rituales (el boceto, la obra, el tótem); colinas, recintos o templos (lugares de culto, de reflexión, diurnos o nocturnos), elementos que les ayudaron a conectar con ese algo que sienten, pero que no ven. El trabajo de la investigadora Efrosyni Boutsikas es uno de los más profundos sobre esta temática en la Grecia continental, las islas griegas y Asia Menor.⁹ A estos procesos de configuraciones de lo sagrado debe agregarse el culto a los ancestros.¹⁰

La necesidad interior se fue haciendo realidad en lugares como los centros ceremoniales: una canoa sagrada para llegar al centro del lago y dejar la ofrenda a las deidades ancestrales; capillas, iglesias, catedrales, santuarios, jardines zen, pirámides, mezquitas; sitios en los que, si bien muchos de ellos ya no fungen para lo que fueron construidos, aún se siente ese “algo”, como cuando se experimenta emoción y llanto al apreciar una obra de arte. Por supuesto que hay una sensación que conecta el Yo interior con la creación artística, despertando en el observador una serie de sensaciones

⁴ Betty Mirocznik, “Olafur Eliasson. Entre realidad y representación”, *El ormitorrico tachado*, núm. 11, México, mayo-octubre de 2020, https://www.researchgate.net/publication/342937181_Olafur_Eliasson_entre_realidad_y_representacion Consulta: 7 de noviembre, 2023.

⁵ Zdravko Trivic, “An architectural approach to the kinesphere”, *National University of Singapore (NUS), Center for the Arts*, 3 de febrero de 2020, <https://cfa.nus.edu.sg/spotlight/cfa/an-architectural-approach-to-the-kinesphere/> Consulta: 6 de noviembre, 2023.

⁶ Roser Ylla Boix, *op. cit.*

⁷ Munir Arreola, *Amante de la danza*, <http://vivoparaladanza.blogspot.com/2016/03/que-es-la-kinesfera-parte-1-con-esquemas.html> Consulta: 30 de marzo, 2023.

⁸ Zdravko Trivic, *op. cit.*

⁹ Efrosyni Boutsikas, *The Cosmos in Ancient Greek Religious Experience. Sacred Space, Memory, and Cognition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020, pp. 1-12.

¹⁰ Ifeyinwa Cordelia Isidienu y Ann Chinazo Onyekelu, “Ancestral cults in african traditional Religion: their relevance in the contemporary african society”, en Ikechukwu Anthony Kanu, Kanayo Louis Nwadiador, Ejikemeuwa J. O. Ndubisi (eds.), *African Religion And Culture: Honouring ThePast And Shaping The Future*. Edited by: Department of Igbo African and Asian Studies Nnamdi Azikiwe University, Awka, 2021, pp.127-144.

que quizás estaban dormidas: un recuerdo, una emoción, inclusive algo reprimido.

Hay vestigios de antiguas sociedades con evidencias de relaciones de respeto, sagradas con los elementos de la madre naturaleza, la necesidad de rendir tributo al cosmos, a los fenómenos naturales que muchas veces fueron interpretados como manifestaciones de dioses molestos, e inmediatamente hacían sacrificios, u ofrendas, como en la laguna sagrada de Iguaque en luna llena por los muiscas, en los Andes colombianos.¹¹

Según los expertos, los primeros pobladores de la tierra poco a poco fueron notando que algo más grande que ellos —el cosmos— se manifestaba en el día (sol), en la noche (los astros, la luna, los meteoritos), la lluvia; a dichas revelaciones les dieron una connotación sagrada.

La necesidad interior de plasmar en las cuevas lo que sentían, calcar la mano, pintar escenas de caza, colocar múltiples líneas ordenadas y saturar todo el espacio con ellas confirma la tesis de que algo los motivó a hacerlo. Los vestigios encontrados como Göbekli Tepe,¹² en Turquía, sugieren que dicha necesidad del ser humano por conectar con lo sagrado data de mucho tiempo atrás, y se ha mantenido esa inquietud (necesidad) aun en la actualidad, con la arquitectura.

¹¹ Luis Alfredo Bohórquez Caldera, "Concepción sagrada de la naturaleza en la mítica muisca", *Franciscanum. Revista de las ciencias del espíritu*, vol. L, núm. 149, Colombia, mayo-agosto de 2008, pp. 151-176, https://www.researchgate.net/publication/334899546_Concepcion_sagrada_de_la_naturaleza_en_la_mitica_muisca Consulta: 7 de noviembre, 2023.

¹² El montículo de Göbekli Tepe, con sus santuarios de la Edad de Piedra, se ubica a unos 15 kilómetros al noreste de la ciudad de Şanlıurfa. Sus enormes capas de sedimentos, que alcanzan más de 15 metros de espesor, se acumularon en una superficie de alrededor de nueve hectáreas durante varios milenios. En las excavaciones realizadas, desde 1995 por el Deutsches Archäologisches Institut, en cooperación con el Archaeological Museum of Şanlıurfa, se descubrió un sitio muy importante que ofrece una comprensión totalmente nueva del proceso de la sedentarización y del inicio de la agricultura. Resulta sorprendente que no se hayan descubierto construcciones residenciales hasta el momento. En vez de ello, se han ubicado, al menos, dos fases de arquitectura monumental, de las que la más temprana es la más espectacular por sus grandes pilares ricamente adornados. Su edad es impresionante, ya que data del décimo milenio antes de Cristo, en una época en la que el ser humano aún vivía de la caza y la recolección; es, por lo tanto, un grado de la Edad de Piedra en el que ocurrió la revolución neolítica. Véase Klaus Schmidt, "Göbekli Tepe: santuarios de la Edad de Piedra en la Alta Mesopotamia", *Boletín de Arqueología PUCP*, núm. 11, Perú, 2007, <https://doi.org/10.18800/boletindearqueologiapucp.200701.010> Consulta: 7 de noviembre, 2023.

Capilla Rothko

Ubicada en Houston, Texas, es una construcción de ladrillo de planta octagonal. En 1965, John y Dominique de Menil le encargaron a Mark Rothko¹³ que pintara catorce cuadros que serían colocados en el interior, ambientados con luz cenital para crear una atmósfera en todo el recinto. El proyecto comprendió pintura (Mark Rothko), música (Morton Feldman), escultura (Barnett Newman)¹⁴ y arquitectura (Philip Johnson). Fechada en 1971, es, entonces, una obra interdisciplinaria.

Antes de entrar, una pieza de Newman da la bienvenida, un obelisco roto invertido,¹⁵ una de las pocas esculturas que realizó el pintor. Al ingresar a la capilla llama la atención el silencio del lugar; las personas que trabajan ahí no hacen ruido, hablan en voz baja; no dejan tomar fotos ni video, y esto obliga al observador a estar cien por ciento en el lugar y dejarse llevar por las pinturas, la música, la luz cenital, el octágono.

La sensación que logra despertar dicho espacio es lo que Mircea Eliade llamó hierofanía; si bien es cierto que ese lugar no lo encontraron los nativos y le dieron un significado espiritual, la conjunción tan bien hecha, en pleno siglo XX, de arquitectura, música, pintura y escultura logra engranar de tal manera que distintas personalidades, tanto religiosas (como el monje budista tibetano Tenzin Gyatso, el Dalái Lama) como del medio artístico (el músico Peter Gabriel), quedaron sorprendidas de la energía que se puede sentir.

A Rothko le interesaba lo vivencial, y argumentaba que dar explicaciones constantes de la obra podía dar por resultado que el espectador se predispusiera:

¹³ "Mark Rothko (1903-1970) forma parte de una generación de artistas norteamericanos que transformaron la expresión y comprensión de cómo se entendía hasta entonces la pintura [...] Lo que realmente le interesaba era expresar las emociones humanas más elementales entablando una relación activa entre espectador y pintura. Transmitir a través del color y de la forma la misma experiencia religiosa que él sintió al pintarlo." Sara Blanco, "El arte y lo sagrado. Su encarnación en la Capilla Rothko", *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 2014, vol. 19, pp. 47-64, <https://pdfs.semanticscholar.org/e31d/f7240bb065bd2f252e-362f362b505a4d12c0.pdf> Consulta: 5 de noviembre, 2023.

¹⁴ *Broken Obelisk*, ubicada afuera, frente a la capilla.

¹⁵ De los cuales se realizaron cinco copias y están distribuidas en varios puntos de Estados Unidos.

No importa cuántas observaciones se hagan, nunca podrán explicar nuestras pinturas. Su interpretación debe surgir de una profunda vivencia entre cuadro y espectador. La valoración del arte representa una auténtica unión de sentidos. Y, como en un matrimonio, también en el arte la no consumación es motivo de anulación.¹⁶

Lo anterior es de vital importancia debido a que el artista debe tomar en cuenta —además de su obra— al observador y el espacio donde se va a mostrar su trabajo: la atmósfera que envuelva al cuadro o la escultura será clave para que el público perciba lo que el artista sintió durante el proceso creativo. El observador, al encontrarse en frente de la obra, a través de sus sentidos comenzará a percibir dicha experiencia, como cuando entra a la Capilla Rothko, pues el silencio lo envuelve; la experiencia estará ligada a la conexión que “pudiera hacer de estas pinturas al servicio de las necesidades de su propio espíritu”.¹⁷ Rothko “vacía sus cuadros, crea un nuevo lenguaje en el que el ícono desaparece y deja espacio al color para llevarnos a ese origen donde obra y espectador se fusionan”.¹⁸

Mark Rothko estuvo pendiente hasta de la iluminación de sus cuadros, entonces lo que se observa al entrar a la capilla es justo la idea que el artista tuvo, imaginando qué sensaciones podría despertar en el contemplador. Sara Blanco sostiene que este lugar surgió en contraposición a la Capilla Matisse (Vence, Francia, 1951), iluminada con diseños sencillos, donde prevalece el blanco. La autora hace notorio que la Capilla Rothko es una “antítesis” de ésta, al estar dominada por la luz negra.

Rothko afirma que la abstracción y la idea de Dios se puede aprehender de manera indirecta, nunca directa. Los sentidos tienen un papel muy importante al apreciar una obra de arte, hay algo que atrae, no se sabe qué es y, si se quiere reproducir la sensación que se tuvo al entrar a la capilla, el resultado seguramente será abstracto, tratar de reproducir lo que no puede ser reproducido, de decir lo que no puede ser dicho, de pensar lo que no puede ser pensado, simplemente es: “Existe en efecto lo

inexpresable. Tal cosa resulta ella misma manifiesta; es lo místico.”¹⁹ Esto está relacionado con la contemplación y la acción: hay algo que se percibe, pero no se sabe qué es; lo “místico”, como sostiene Ludwig Wittgenstein. Al conectar los sentidos con dicho espacio se crea en el interior una especie de conexión, ¿con qué?, con lo inefable, con la energía que se buscó generar con la arquitectura, la ambientación y los cuadros; se puede expresar en un lienzo, en un grabado, en una composición musical, pero el resultado no necesariamente será sencillo (digerible a primera vista).

Como sostiene Rothko, el espectador tomará las distintas partes y las unirá a sus propias sensaciones y la conexión se dará, la obra estará completa, pero claro, se requiere que el observador tenga una apertura, que se anime a hacerse preguntas, que llegue vacío (o permita el vaciamiento durante la experiencia: estar abierto) y se deje nutrir por las sensaciones planteadas por el autor: “el método escogido por Rothko en busca de esa abstracción fue semejante a la vía ascética del desprendimiento, para así llegar también desnudos nosotros ante la imagen desnuda de Dios”.²⁰

Por ejemplo, las capillas de la Luz de Tadao Ando,²¹ la de San Bernardo,²² la de Kamppi²³ o la del Santísimo, de Miquel Barceló²⁴ desarrollan la idea mística que buscaron en la Capilla Rothko. Estos espacios evitan la representación de símbolos, salvo la Capilla de la Luz, donde hay una cruz al fondo del altar; las demás tienen como similitud principal estar en contacto con el silencio, son anicónicas. La no representación de símbolos —ya que no puede ser representable lo inefable— genera sitios donde la luz y la sombra tienen un papel fundamental; las texturas —como las de la Capilla del Santísimo— remiten a formas orgánicas.²⁵ Estos lugares despiertan en el observador una sensación en su interior que conecta con el silencio, sin importar su credo religioso.

¹⁹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus*, Madrid, Tecnos, 2012, p. 275.

²⁰ Sara Blanco, *op. cit.*, p. 58.

²¹ Osaka, Japón, 1989.

²² Córdoba, Argentina, 2015.

²³ Capilla del Silencio, Helsinki, Finlandia, 2012.

²⁴ Mallorca, España, 2001-2006.

²⁵ La idea principal del arquitecto o artista (el caso de Miquel), como fue un encargo de la Catedral de Mallorca, es que los símbolos e iconos del altar no tienen nada que ver con el concepto deseado del artista, donde sobresale lo abstracto.

¹⁶ Baal-Teshuva, citado en Sara Blanco, *op. cit.*

¹⁷ Mark Rothko, entrevista realizada por Katherine Kuh el 14 de junio de 1954, en Wick Weiss, citado en Sara Blanco, *op. cit.*

¹⁸ Sara Blanco, *op. cit.*

Al igual que en la Capilla Rothko, las instalaciones y montajes deben tener en cuenta los sonidos ambientales y los sonidos agregados en un equilibrio sonoro que garantice el objetivo de conectar al espectador y, además, que facilite la kinesfera cuando se acerque, que lo invite a vivir la experiencia de observar dicha pieza o entrar en el espacio concebido para una idea específica.

El blanco, el silencio y la música

Adolfo Colombres, en *Poética de lo sagrado*, sostiene que, por una parte, la repetición del sonido genera un estado interior que sirve de conexión con lo numinoso:²⁶ “trascender el orden de lo cotidiano, mas no para negarlo por su vacuidad, sino para consolidarlo, rodeándolo con el aura de lo sagrado”.²⁷ Con respecto al arte, sostiene el autor que “cuando no busca lo numinoso, no hace más que entretenerse con la banalidad. Y lo numinoso merodea sus usinas, pues solo él es capaz de proporcionarle una forma de canalizar y potenciar su energía, y que, al tornarlo visible, facilita su aprehensión”.²⁸

Colombres menciona algo que es fundamental para el arte: la creación artística debe buscar esa conexión sagrada o, de lo contrario, es banal. Al analizar las obras de la Antigüedad, se aprecia que los seres humanos buscaron la conexión con lo numinoso, lo inefable. Tal búsqueda interna, que desde el principio se ha visto inquietada por la enormidad del cosmos —bien por experimentar el temor a un relámpago, lo inexplicable de un eclipse o las luces en el cielo— ha logrado dotar de contenido al arte; todo arte debería enfocarse en responder dichas preguntas o, al menos, generar otras interrogantes y escucharlas, porque muchas veces las percepciones del espectador —combinadas con el ejercicio consciente o inconsciente de sus kinesferas— tras-

ciende detalles que ni el mismo artista había considerado, y le darán la clave para aclarar su visión de lo que está expresando. Y si se trata de un montaje interdisciplinar, aún más.

El silencio en lo abstracto

Obra realizada en Banff, Canadá, en 2014, consistió en una serie escultórica tallada en madera (cedro canadiense) en la que plasmé, a través de ideogramas, las sensaciones producidas por el entorno con el tema central del silencio, la búsqueda y encuentro con el yo espiritual. La serie se colocó en un espacio con luces dirigidas para generar sombras y una atmósfera específica para que el espectador lograra entrar en introspección gracias a la contemplación.

El plan de trabajo consistió en llevar una dieta rigurosa, horario prefijado durante dos meses, acompañado de rituales cotidianos para conectar con el entorno boscoso, meditación, senderismo, correr, trabajo en el taller y ayuno parcial. Conceptualmente, las doce esculturas —cada una con formas simples, pero con repetición de líneas, puntos— contienen figuras abstractas que generaron un estado de trance en el proceso de tallado; el ritmo formado por el sonido junto con las repeticiones, el olor, el montaje final, permitieron que la idea se concretara positivamente.

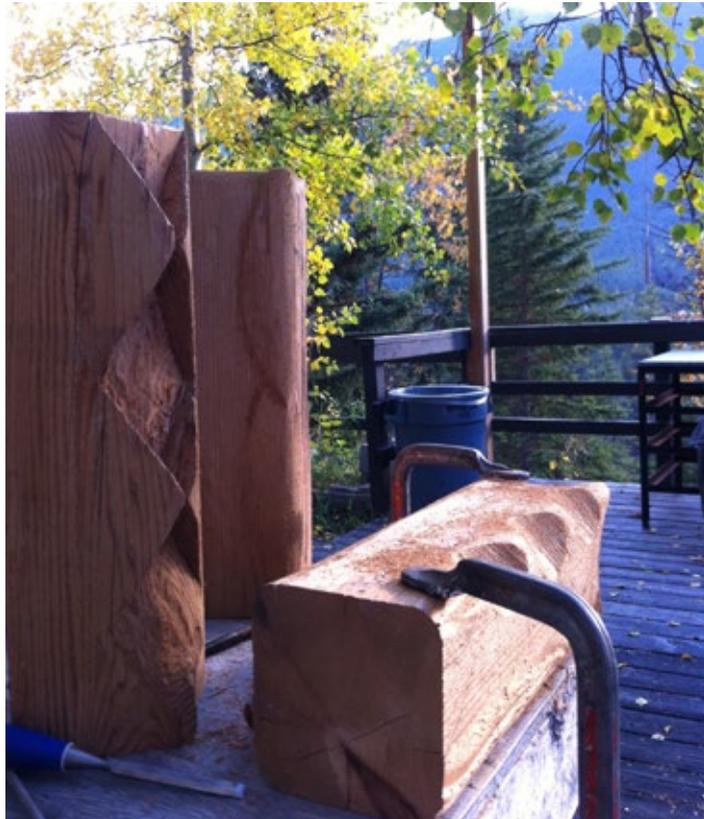
El día de la exposición final, por cuestiones del azar, un grupo de músicos de Nueva York comenzó a improvisar voces inspirados por el montaje; se colocaron en el interior del círculo, en un interesante proceso de conexiones con la obra y las kinesferas particulares. Fue entonces cuando se hizo evidente que el montaje podría ser interdisciplinar. En México, el proyecto se volvió a presentar con la colaboración de un músico y una bailarina como complemento ideal del trabajo artístico.²⁹ A través de la kinesfera de sus movimientos dancísticos, la bailarina dialogó con cada pieza: sus sombras se proyectaron en el montaje y las paredes, mientras el músico invitado tocaba la guitarra con el fondo sonoro de la obra compuesta por él mismo.

²⁶ Si bien el concepto de lo numinoso se origina en la palabra latina *numen*, que significa “Dios”, el uso que le fueron dando la antropología y la filosofía trasciende este sentido. Según Rudolf Otto, se caracterizaría por un sentimiento de terror ante lo que excede nuestra capacidad de comprensión, unido (o no) a la fascinación que ello nos produce. Adolfo Colombres, *Poética de lo sagrado. Una introducción a la antropología simbólica*, Buenos Aires, Culihue, 2015, p. 25.

²⁷ *Ibidem*, p. 26.

²⁸ *Idem*.

²⁹ Colaboración con la maestra en danza contemporánea Georgina Velasco y el maestro de música Víctor Romero. Cuernavaca, Morelos, 2017, video, www.ars-alejandrromerosalgado.com. Consulta: 5 de noviembre, 2023.



Elaboración de la obra *El silencio en lo abstracto*, de Alejandro Romero Salgado.
Banff Centre for Arts and Creativity, Canadá, 2014. Foto: ARS.



Proceso de elaboración de la obra *El silencio en lo abstracto*, de Alejandro Romero Salgado.
Banff Centre for Arts and Creativity, Canadá, 2014. Foto: ARS.



ARS, *El silencio en lo abstracto*, 2014-2017, cedro tallado y pulido; luces dirigidas. Proyecto realizado y exhibido en el Banff Centre for Arts and Creativity, Canadá, y en la exposición en el Centro Morelense de las Artes, Cuernavaca. Bailarina de danza: Georgina Velasco; compositor: Víctor Romero.



ARS, *El silencio en lo abstracto*, 2014-2017, cedro tallado y pulido; luces dirigidas. Proyecto realizado y exhibido en el Banff Centre for Arts and Creativity, Canadá, y en la exposición en el Centro Morelense de las Artes, Cuernavaca. Bailarina de danza: Georgina Velasco; compositor: Víctor Romero.



ARS, *El silencio en lo abstracto*, 2014-2017, cedro tallado y pulido; luces dirigidas. Proyecto realizado y exhibido en el Banff Centre for Arts and Creativity, Canadá, y en la exposición en el Centro Morelense de las Artes, Cuernavaca. Bailarina de danza: Georgina Velasco; compositor: Víctor Romero.



Víctor Romero, en la presentación de la exposición *El silencio en lo abstracto*.
Centro Morelense de las Artes, Cuernavaca, 2017.



Georgina Velasco, en la presentación de la exposición *El silencio en lo abstracto*.
Centro Morelense de las Artes, Cuernavaca, 2017.

SAMO (*SACrum-MOmentum*)

En el montaje realizado en 2018 en la Fundación Sebastián, Ciudad de México, y al año siguiente en el Museo Morelense de Arte Contemporáneo Juan Soriano, en Cuernavaca, decidí adaptar la pieza dependiendo de las características del espacio de montaje.

En el primer caso se creó una cámara con mamparas y se oscureció el espacio: la única luz tenue que sobresalía fue la de una pieza al fondo, realizada con resina cristal titulada *Spatium* (2014), y la luz principal del montaje SAMO. Como resultado se generó un halo de luz en el techo y otro en el piso, lo que motivaba al público a acercarse y observar el espejo convexo, el cual permitió ver la parte interna de la cúpula del disco metálico que se encontraba en el disco invertido superior. Una invitación a observar, a través del reflejo, la pintura abstracta construida con hoja de oro y óleo dorado.

En 2019, debido a las características de la sala —iluminación del museo, diferentes obras y la altura del techo— no era posible apreciar el halo de luz, por lo que se diseñó un montaje diferente: integrar, acompañar las demás piezas de la exposición colectiva (esculturas, pinturas, grabados y videos de cuarenta artistas). La obra pendía del techo con cuerdas de más de cinco metros; en su interior se complementó con un cono que dibujaba una continuación de la forma trazada por las cuerdas de la parte baja de la pieza. Al no tener el halo de luz, la forma proyectada por los cordeles invitaría al espectador a acercarse. Sin embargo, faltaba algo: la música en el montaje que, como bien señala Ilya Kabakov,³⁰ sirve como complemento, en circunstancias que surgen cuando se comienza a planear la instalación, muchas veces el resultado sorprende y no se puede visualizar la pieza sin dicha integridad. La composición original del músico Víctor Romero (Colombia, 1976) invitó al espectador acercarse a la pieza. Los sonidos y silencios con la guitarra acústica generaron la sensación deseada y el montaje cumplió su cometido: confluencia de kinesferas, el silencio, la contemplación.

³⁰ Ilya Kabakov, artista conceptual ruso-estadunidense, nacido en Dnipropetrovsk en lo que entonces era la URSS, en Ucrania. Trabajó durante treinta años en Moscú, desde la década de 1950 hasta finales de la década de 1980. "Ilya Kabakov (1933-2023)", *Arquine*, 30 de mayo de 2023, <https://arquine.com/ilya-kabakov-1933-2023/> Consulta: 13 de noviembre, 2023.



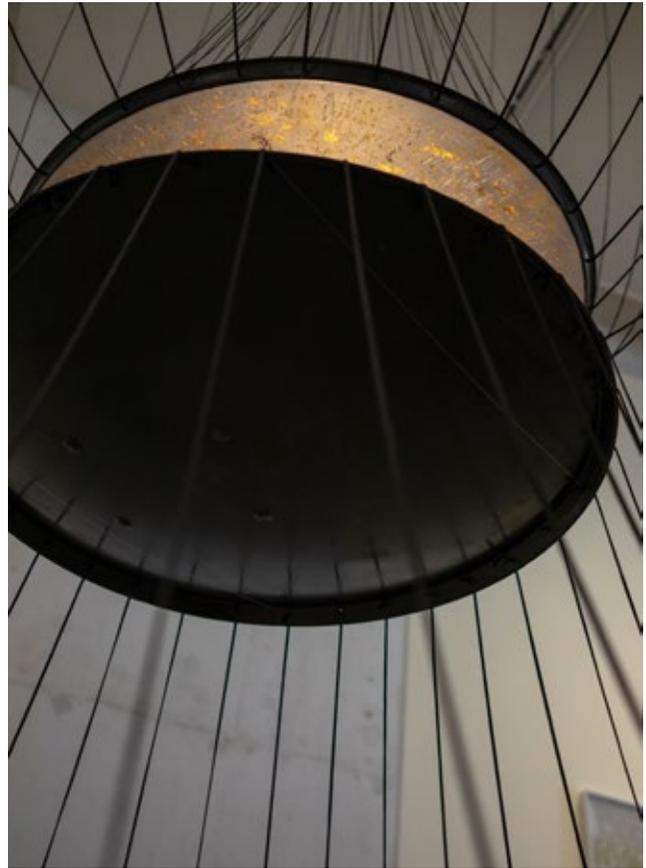
ARS, SAMO (*SACrum-MOmentum*), 2017-2019, esmalte negro y dorado, hoja de oro, óleo y resina sobre discos metálicos con luz en el interior; cuerda negra dirigida hacia el techo y piso, 80 x 70 cm cada disco, la medida total del montaje varía).

Composición musical realizada por el maestro Víctor Romero.



ARS, SAMO (*Sacrum-MOmentum*), 2017-2019, esmalte negro y dorado, hoja de oro, óleo y resina sobre discos metálicos con luz en el interior, cuerda negra dirigida hacia el techo y piso, 80 x 70 cm cada disco (la medida total del montaje varía).

Composición musical realizada por el maestro Víctor Romero.



ARS, SAMO (*Sacrum-MOmentum*), 2017-2019, esmalte negro y dorado, hoja de oro, óleo y resina sobre discos metálicos con luz en el interior, cuerda negra dirigida hacia el techo y piso, 80 x 70 cm cada disco, (la medida total del montaje varía).

Composición musical realizada por el maestro Víctor Romero.

Ritmo

La repetición de sonidos genera un estado tanto en quien los recita como en quien escucha. La música tiene esa y otras virtudes: a través del ritmo, los astros, los ciclos de la naturaleza, el cuerpo de los animales, entran en sintonía con el universo. Joscelyn Godwin, en *Armonía de las esferas* (2009), describe cómo, a partir de los planteamientos de Pitágoras en el pasaje del *Timeo*, de Platón, el demiurgo forjó el alma del mundo que devino la substancia primordial en intervalos armónicos: “hay algo musical en el cosmos y algo cósmico en la música”. Dicho “vínculo” presupone “una intuición”, conocida a través de su formulación en la *Tabla Esmeralda*, de Hermes Trismegisto: “Lo que está abajo es como lo que está arriba; y lo que está arriba

es como lo que está abajo, para realizar los milagros de lo único”.³¹ La “doctrina de las correspondencias”, continúa Godwin, indica que “cada nivel del ser refleja en su estructura y simbolismo los niveles que están por encima y por debajo de él”; básicamente se refiere a que “nuestra armonía musical refleja la armonía cósmica”.³² Macrocosmos y microcosmos unidos en una espléndida composición que conecta a todos los seres con los astros. La “música de las esferas” es posible captarla a través del “intelecto, la imaginación y la intuición. Hacerlo expande la mente más allá de la cosmovisión común en que está atrapada la mayor parte de la modernidad”.³³ Godwin amplía:

³¹ Joscelyn Godwin, *Armonía de las esferas*, Girona, Atalanta, 2009, pp. 15 y 16.

³² *Ibidem*, p.16.

³³ *Idem*.

Una cosmovisión que refleja las aspiraciones y los miedos de la humanidad en una época en que claramente se agota un ciclo del mundo y otro nuevo está todavía por nacer. Donde en un tiempo se abrían las puertas de los cielos, se encuentran ahora los agujeros negros, dispuestos a tragarlo todo en el olvido [...] Donde antaño los ángeles de los planetas conducían sus carros astrales, ahora unas fuerzas sin sentido impulsan a estrellas y planetas hacia su sino inexorable. Y el canto o la palabra creadora de Dios se reduce a un *big bang* mitológico que ni siquiera los científicos comprenden.³⁴

Un pensamiento poético indicaría que la música de las esferas parte de la armonía que tiene el universo a partir de la desarmonía; todo está en comunicación constante y los tonos, al ser imperceptibles por el ser humano debido a que son muy “altos”, pertenecen a lo de “arriba”, al silencio. En la poesía del arte plástico se puede traducir como encontrar el equilibrio en el desequilibrio, girar un poco el eje, colocar una línea que lo balancee, o dejar en blanco tres cuartas partes del bastidor para hallar el vacío,³⁵ el silencio. Beethoven sostenía que “la música es una revelación más elevada que cualquier sabiduría o filosofía”,³⁶ justamente porque logra mover el interior tanto del intérprete como de quien la escucha.

En 1946, Marius Schneider “escribió páginas magníficas sobre el mito védico del universo primordial como sonido puro que existía antes de la creación de la luz y del mundo material”.³⁷ Un sonido puro que rompería la idea del silencio primigenio antes del verbo; aunque, claro, partiendo de la idea de que dicha vibración no es perceptible a menos que se conecte con dicha energía primigenia a través del silencio, entonces ese silencio es un sonido puro, constante, como un gran Om³⁸ que genera un estado ele-

vado, al cual es posible acceder escuchando algún tipo de composición musical o la música de la naturaleza y del cosmos a través de la contemplación.

El sonido repetido, como escuchar las gotas de lluvia, genera un estado de trance, lo mismo con la repetición de los mantras. El ritmo es una repetición de imágenes, sonidos, trazos o movimientos. En las oraciones budistas e hinduistas, el Om simboliza la unidad con lo supremo; cuando los yoguis o monjes repiten dicho mantra, se comienza a generar un estado muy peculiar: la repetición produce un estado de trance que ayuda al cuerpo a dejar ir los pensamientos que le distraen del momento presente. A menudo el ser humano está pensando en el pasado, en el futuro, en preocupaciones, pendientes; meditar y repetir el mantra Om ayuda a enfocarse en el aquí y ahora. El sonido de los instrumentos de percusión genera un trance; en muchos rituales utilizan dicho sonido para despertar un estado en todos los participantes.

La acción: plenitud

Después de saber que había caído, hacia afuera y hacia abajo, lejos de la Plenitud, trató de recordar lo que había sido la Plenitud.

Y lo recordó, pero se sintió mudo y no podía decirselo a los demás.

Quería contarles que ella había saltado lo más lejos posible hacia adelante, entregándose a una pasión fuera de su abrazo.

Estaba en gran agonía y habría sido devorada por la dulzura, de no haber llegado a cierto límite y haberse detenido.

Pero la pasión siguió adelante sin ella y transpuso el límite.

Algunas veces, pensó que él estaba a punto de hablar; pero el silencio continuaba.³⁹

El silencio: clinamen

Es una serie de esculturas (Ciudad de México, 2022-Cuernavaca, 2023) en cerámica de alta tempera-

³⁴ *Id.*

³⁵ El *Ma japonés*.

³⁶ Joscelyn Godwin, *op. cit.*, p. 18.

³⁷ *Ibidem*, p.19.

³⁸ Las frases más altas del sonido sutil están representadas por el mantra Om, el más sagrado de todos los sonidos, por ser la forma de la energía cósmica. *Los Upanishad* lo consideran “el sonido del absoluto silencioso, comparándolo con un arco que lanza la flecha del yo hacia el blanco de lo eterno [...] La reiteración obsesiva de este sonido primordial parece abrir los sentidos, sintetizar el tiempo y el espacio, trasladarnos lentamente, paso a paso, hacia el origen del universo, y también a nuestro origen personal. Porque todo es Om, lo que está en el tiempo actual y también lo que se fue al pasado para volver al futuro. Om es el sonido del aliento”. Adolfo Colombes, *op. cit.*, pp. 204 y 205.

³⁹ Harold Bloom, *La angustia de las influencias*, Oxford, Oxford University Press, 1973, p. 9.



ARS, *El silencio: clinamen*, 2022-2023, piezas de cerámica de alta temperatura, suspendidas y en el piso, polvo de mármol en el piso. Ciudad de México y Cuernavaca.

tura suspendidas en un espacio cerrado, lo que generó una repetición similar a las gotas de lluvia. Las lámparas proyectaron sombras y una ilusión óptica para simbolizar movimiento. En la parte inferior del clinamen se colocaron cerámicas en forma de caída de gotas (redondas), espejos y polvo de mármol. El clinamen —donde el azar es el que dirá dónde caerá cada gota de lluvia— indica cómo el destino puede que esté escrito o puede que el azar muestre hacia dónde ir sin un plan predeterminado.

En la creación artística, el sonido es factor importante: produce estados que normalmente ayudan a conectar con la obra. Así, decidir qué material funcionará para desarrollar la idea deseada conlleva pasos necesarios que, si se realizan conscientemente, es posible hacerlos como un acto meditativo, como un ritual. Por ello el montaje tuvo una composición original del músico invitado.

En la composición sonora, el maestro Víctor Romero tuvo solamente acceso a los bocetos de la instalación y el texto, debido a que el montaje aún no se había realizado. No contar con todas las herramientas le sirvió de incitación para conectarse con las imágenes intuitivas. El resultado, en palabras del propio compositor, fueron cinco momentos que representaron las cinco dimensiones. Cada momento inició con una melodía que impulsa el nacimiento de una dimensión inspirada en la teoría de cuerdas. El maestro Romero sostiene que:

las melodías se construyeron con una técnica que se llama dodecafonismo que trata de construir frases pasando por las doce notas de la escala cromática, sin repetir alguna. Con esto represento el todo que, gracias al efecto *delay*, se repite cada nota creando una cacofonía sonora".⁴⁰

⁴⁰ Víctor Romero, entrevista realizada el 20 de octubre de 2022, vía WhatsApp.



ARS, *El silencio: clinamen*, 2022-2023, piezas de cerámica de alta temperatura, suspendidas y en el piso, polvo de mármol en el piso. Ciudad de México y Cuernavaca.



ARS, *El silencio: clinamen*, 2022-2023, piezas de cerámica de alta temperatura, suspendidas y en el piso, polvo de mármol en el piso. Ciudad de México y Cuernavaca.



ARS, *El silencio: clinamen*, 2022-2023, piezas de cerámica de alta temperatura, suspendidas y en el piso, polvo de mármol en el piso. Ciudad de México y Cuernavaca.



ARS, *El silencio: clinamen*, 2022-2023, piezas de cerámica de alta temperatura, suspendidas y en el piso, polvo de mármol en el piso. Ciudad de México y Cuernavaca.



AJRS, *El silencio: clinamen*, 2022-2023, piezas de cerámica de alta temperatura, suspendidas y en el piso, polvo de mármol en el piso. Ciudad de México y Cuernavaca.

El resultado compartido por los espectadores es, precisamente, de experiencias sensoriales entre la gente que observa [kinesferas], la obra interdisciplinaria, interrogantes y reflexiones que serán fruto de otro artículo.

El método propuesto en los tres ejemplos anteriores consistió en llevar una rutina de trabajo específica: conexión con el lugar, con el entorno, diseño, textos, borradores, conexión con los músicos, los bailarines, el personal de instalación, la arquitectura, experiencias sensoriales de la gente que observa (kinesferas). Todo esto se reflejó en las obras, lo que permitió que esa energía llegara al espectador y se completara el ciclo de creación artística. La acción y contemplación consiste en absorber lo

que rodea al artista gracias a un método que permite conectar con el entorno en el que se encuentra: el aquí y ahora, y que necesariamente se verá reflejado de manera consciente o inconsciente en el trabajo artístico (abstraer el entorno y plasmarlo en la obra y el montaje); diálogo con el entorno, la sala de exposición, los artistas, el público, los libros, los textos, los maestros.

En una instalación se hace evidente la cuarta dimensión: el tiempo, sumado al espacio donde se encuentra el transeúnte, la experiencia puede ser completa; pero debe existir una apertura por parte del observador, dejarse sorprender, llegar vacíos y contemplar en (el) silencio. ▣

BIBLIOGRAFÍA

- ARREOLA, Munir, *Amante de la danza*, <http://vivoparaladanza.blogspot.com/2016/03/que-es-la-kinesferaparte-1-con-esquemas.html> Consulta: 30 de marzo, 2023.
- BLANCO, Sara, "El arte y lo sagrado. Su encarnación en la Capilla Rothko", *'Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 2014, vol. 19, pp. 47-64, <https://pdfs.semanticscholar.org/e31d/f7240bb065bd2f252e362f362b505a4d12c0.pdf> Consulta: 5 de noviembre, 2023.
- BLOCH, Ernst, *El principio esperanza*, Madrid, Trotta, 2004.
- BLOOM, Harold, *La angustia de las influencias*, Oxford, Oxford University Press, 1973.
- BOHÓRQUEZ CALDERA, Luis Alfredo, "Concepción sagrada de la naturaleza en la mítica muisca", *Franciscanum. Revista de las ciencias del espíritu*, vol. L, núm. 149, Colombia, mayo-agosto de 2008, https://www.researchgate.net/publication/334899546_Concepcion_sagrada_de_la_naturaleza_en_la_mitica_muisca Consulta: noviembre, 2023.
- BOIX ROSER, Ylla, *¿Cuánto espacio ocupas? La kinesfera. Una aproximación teórica y práctica*, tesis de maestría en Danza Movimiento Terapia, Universidad Autónoma de Barcelona, 2023, https://ddd.uab.cat/pub/trerecpro/2023/273292/YllaBoixRoser_TFM2023.pdf Consulta: 7 de noviembre, 2023.
- BOUTSIKAS, Efrosyni, *The Cosmos in Ancient Greek Religious Experience. Sacred Space, Memory, and Cognition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2020.
- COLOMBRES, Adolfo, *Poética de lo sagrado. Una introducción a la antropología simbólica*, Buenos Aires, Culihue, 2015.
- GODWIN, Joscelyn, *Armonía de las esferas*, Girona, Atlántida, 2009.
- "Ilya Kabakov (1933-2023)", *Arquine*, 30 de mayo de 2023, <https://arquine.com/ilya-kabakov-1933-2023/> Consulta: 13 de noviembre, 2023.
- ISIDIENU, Ifeyinwa Cordelia y Ann Chinazo Onyekelu, "Ancestral cults in african traditional Religion: their relevance in the contemporary african society", en: *African Religion And Culture: Honouring ThePast And Shaping The Future*. Edited by: Ikechukwu Anthony KANU, Kanayo Louis NWADIALOR& Ejikemeuwa J. O. NDUBISI Department of Igbo African and Asian Studies Nnamdi Azikiwe University, Awka, 2021, p.127-144.
- MIROCZNIK, Betty, "Olafur Eliasson. Entre realidad y representación", *El ornitorrinco tachado*, núm. 11, México, mayo-octubre de 2020, https://www.researchgate.net/publication/342937181_Olafur_Eliasson_entre_realidad_y_representacion Consulta: 7 de noviembre, 2023.
- ROMERO, Víctor, entrevista realizada el 20 de octubre de 2022 vía WhatsApp.
- ROTHKO, Mark, entrevista realizada por Katherine Kuh, 14 de junio de 1954, en Wick, Weiss, citado en Sara Blanco, "El arte y lo sagrado. Su encarnación en la Capilla Rothko", *'Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones*, 2014, vol. 19, pp. 47-64, <https://pdfs.semanticscholar.org/e31d/f7240bb065bd2f252e362f362b505a4d12c0.pdf> Consulta: 5 de noviembre, 2023.

- SCHMIDT, Klaus, "Göbekli Tepe: santuarios de la Edad de Piedra en la Alta Mesopotamia", *Boletín de Arqueología* PUCP, núm. 11, Perú, 2007, <https://doi.org/10.18800/boletindearqueologiapucp.200701.010> Consulta: 7 de noviembre, 2023.
- TRIVIC, Zdravko, "An architectural approach to the kinesphere", *National University of Singapore (NUS)*,

Center for the Arts, 3 de febrero de 2020, <https://cfa.nus.edu.sg/spotlight/cfa/an-architectural-approach-to-the-kinesphere/> Consulta: 6 de noviembre, 2023.

- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus Logico-philosophicus*, Madrid, Tecnos, 2012.

SEMBLANZA DEL AUTOR

ARS. ALEJANDRO ROMERO SALGADO • Bogotá, 1977. Artista plástico nacionalizado mexicano. Estudió el Doctorado en Artes (artes visuales, artes escénicas e interdisciplina) del INBAL. Es maestro en Artes Visuales, UNAM (2012). Mención honorífica con la tesis *El silencio. Espiritualidad en los procesos de creación artística*. Medalla Alfonso Caso al mérito académico (2014). Licenciado en Artes, Centro Morelense de las Artes, Cuernavaca (2008). Becario del FONCA Jóvenes Creadores (2012), FONCA Morelos (2003, 2006, 2009). Fundador de LOA-Taller: espacio multidisciplinar de creación artística (2023). Fundador y maestro en el taller de cerámica de la Fundación Sebastián (2016-2022). Realizó montajes escultórico-pictóricos en las estaciones del Metro Coyoacán y Metro San Lázaro, Ciudad de México (2016). Seleccionado para formar parte de las exposiciones *Después del Edén. Arte en Cuernavaca 1974-2014* (La Tallera, Cuernavaca, 2015), *Latitud Morelos contemporáneo* (Museo Morelense de Arte Contemporáneo Juan Soriano, Cuernavaca, 2019) y *El silencio en lo abstracto* (Banff Centre for Arts and Creativity, Canadá, FONCA, 2014). Ha impartido conferencias en la Facultad de Arquitectura de la UNAM, en el Centro Morelense de las Artes y en la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Cuenta con más de cuarenta exposiciones individuales y colectivas en Canadá, México, España y Bangladesh. Su obra artística comenzó en 1997 dirigida hacia la abstracción y simbolismo; sus instalaciones, esculturas, grabados y pinturas se centran, como eje principal, en la investigación del SILENCIO.

TEXTOS Y CONTEXTOS

*Proof and junction: music,
collaborative work and the games
arts play*

■ **Evidencias y confluencias:
■ música, interdisciplina y
■ los juegos que las artes
■ juegan**

RECIBIDO • 8 DE JUNIO DE 2023 ■ ACEPTADO • 31 DE OCTUBRE DE 2023

ALEJANDRO ARMANDO GONZÁLEZ CASTILLO
BIBLIOTECÓLOGO Y PSICÓLOGO
cenidim.agonzalez@inba.edu.mx



RESUMEN

PALABRAS CLAVE

interdisciplina ■
música ■
confluencias ■
danza ■
misiones culturales ■

La música para la escena no fue apreciada sino hasta inicios del siglo XX, pues se le consideraba como un simple fondo. En ese entonces, el trabajo realizado en México por las Misiones Culturales evidenció que la confluencia entre las artes es espontánea, armoniosa, integral e incluso natural. Durante poco más de veinticinco años se vivió una época de confluencia creativa que resultó en obras que constituyen un referente estético. Destacados compositores formaron parte de proyectos de colaboración múltiple, lo que les permitió también experimentar con nuevas formas de lenguaje y tecnología innovadora aplicada a la música.

KEYWORDS

collaborative work ■
music ■
dance ■
misiones culturales ■

Music for the performing arts was not good valued as it was thought as some sort of environmental music. The Misiones Culturales, a project carried out in Mexico during early XX century, showed that collaborative work in the arts is spontaneous, harmonious, comprehensive and somehow natural. For over twenty five years there was big movement to collaborate in the creation of artistic works in Mexico, some of them are of a great value. Outstanding composers were part of the teams in charge of developing collaborative works. Being part of such projects allowed them to look for new ways for music language as well as to use applied technology to their work.

ABSTRACT

El mito griego acerca de la creación artística señala que la inspiración para la producción de obras provenía de entidades a las que se daba el nombre de musas, un grupo de nueve, cada una de ellas vinculada con una disciplina del arte o del conocimiento, y a quienes el poeta Hesíodo les asignó los nombres por los cuales serían reconocidas. Según los griegos, las musas, y algunos otros dioses poéticos, eran invocadas por el cronista, el poeta o el artista para recibir en su mente los pensamientos que habrían de conducir a la creación de himnos, epopeyas y cantos de géneros diversos o para acoger en su cuerpo los impulsos que lo llevarían a la interpretación de un instrumento musical, de una danza o la consideración acerca de teorías sobre los astros y las ciencias exactas. Calíope, Clío, Erato, Euterpe, Melpómene, Polimnia, Talía, Terpsícore y Urania fueron tenidas como las promotoras de la actividad artística, cada una de ellas poseedora de un talento propio a partir del cual ejercían su influencia, pero citadas —también representadas en obras de arte— de manera grupal, pues en conjunto entretenían a los dioses que habitaban en el Olimpo con su arte y sus conocimientos, coadyuvaban a que la humanidad se olvidara de sus problemas e inspiraban a músicos, bailarines, poetas y escritores a generar obras artísticas e intelectuales más refinadas. En tanto que mito, las musas constituían la explicación de las razones por las que los seres humanos desplegamos nuestras habilidades —y acaso también nuestras preferencias— en los distintos ámbitos que conforman eso que se llama arte.

Necesidad del enfoque disciplinario

El siglo XIX es considerado como de la especialización. Superado ya el modelo del ser humano renacentista, aquel que llevaba en sí la totalidad del conocimiento disponible, las ciencias avanzaron hacia la delimitación y la profundidad del conocimiento como el medio para acercarse a la realidad. Para Medina Núñez, “la organización disciplinaria se instituyó en el siglo XIX, con la formación de las universidades modernas y su impulso fue grandioso en el siglo XX con el desborde de la investigación científica”.¹ De manera similar a la percepción que se tenía al campo de acción de las musas, la biología, la astronomía, la química, la filosofía, la política, entre otras, fueron delimitando con mayor precisión su ámbito de estudio, de ejercicio. A la par, junto a disciplinas milenarias como la historia, la economía, la filosofía, las matemáticas, etcétera, en las ciencias sociales surgieron especialidades como la ciencia política,

¹Ignacio Medina Núñez, “Interdisciplina y complejidad: ¿hacia un nuevo paradigma?”, *Perspectivas*, núm. 29, Brasil, noviembre de 2006, p. 91.

la sociología, la antropología, la ciencia de la comunicación, entre otras, necesarias y reconocidas: “Ser especialista en una disciplina es la mejor manera de conocer y transformar el mundo.”² Pablo González Casanova sostiene que el enorme progreso de la ciencia, hasta mediados del siglo XX, fue resultado de las disciplinas: “el avance de las ciencias ocurrió en forma exponencial, el conocimiento científico creció como nunca antes en la historia humana y eso se debió en buena medida a la especialización disciplinaria, a la práctica del trabajo intelectual por disciplina”.³

Ante la capacidad limitada del ser humano por abarcarlo todo, y partiendo del principio de la simplicidad, en el que se sostiene que es través de la separación y de la reducción de los elementos de una organización que es posible identificar la causa última para estar en posibilidad de explicar y predecir, el estudio científico de la realidad se abordó desde la fragmentación, por lo que se desmenuzó el objeto de estudio, recortándolo, para buscar comprenderlo mejor. Un tercer factor, señala Medina Núñez, de carácter pedagógico, influyó en el desarrollo de esta directriz: “no es posible enseñar todo mezclado y por ello hay la necesidad de asignaturas especializadas”.⁴ Así, se establecieron e institucionalizaron los campos específicos de la ciencia:

[...] un determinado objeto material (objetos sobre los cuales trata la disciplina), un ángulo según el cual una disciplina considera el dominio material; su nivel de integración teórica a través de conceptos fundamentales y unificadores; los métodos y procedimientos propios que permiten captar los fenómenos observados; los instrumentos de análisis, las aplicaciones prácticas de la disciplina —expresadas en alguna actividad profesional o en una tecnología. Cada disciplina se ha configurado teniendo en cuenta su lógica interna y los factores externos que han influido en ella.⁵

A la eficacia de la alta especialización del trabajo disciplinario se opuso, en algún momento, la incomuni-

² *Idem*.

³ Pablo González Casanova, *Las nuevas ciencias y las humanidades. De la academia a la política*, México, Anthropos, 2004, p. 22.

⁴ Ignacio Medina Núñez, *op. cit.*, p. 92.

⁵ Eduardo Domínguez Gómez, “Pensamiento complejo para una educación interdisciplinaria”, en *Manual de iniciación pedagógica al pensamiento complejo*, Ecuador, UNESCO, mayo de 2003, p. 339.

cación, ocasionada principalmente por el conocimiento parcial, circunscrito a un aspecto del todo, y desde el cual no es posible explicar —en su totalidad— aquello que se pretende. Lo que se investiga no se ubica de manera aislada, abstraída, la separación tiene un fin determinado, el punto de partida es siempre un objeto o sujeto de estudio ubicado en un espacio superpoblado: de relaciones, de abstracciones, de imágenes, de significados, de fantasmas, es decir, un espacio sobredeterminado. En “Disciplinas, interdisciplina y transdisciplina. Lo científico de las ciencias sociales: entre los universales y la producción de lo concreto”, Nicolás Lobos exhorta a que, ante lo saturado de abstracciones, debería señalarse “que en el comienzo era una romería, en el umbral ya está el Aleph, en el origen era el espacio superpoblado”.⁶

Conciencia sobre la interdisciplina

A Bernard de Fontenelle, secretario de la Académie des Sciences de París, se le señala como el primero que aludió, abiertamente, a la convivencia múltiple entre las ciencias. El filósofo y poeta francés del siglo XVII destacó una plausible asociación entre ciencia y literatura a fin de obsequiar, a quienes lo leían, textos en los que se realizara lo fascinante del progreso científico.⁷ En el siglo XX, paradigmas más sistémicos sobre la realidad llevaron a la promoción del diálogo y la convivencia entre diversas disciplinas. De esta manera se concibe la multidisciplinaria como un cruce entre las diferentes especialidades, “pero en donde cada uno conserva la especificidad de sus conceptos y métodos”,⁸ esto es, cada campo permanece en su propia rama, lo cual, si bien constituye un avance, no es suficiente.

Aunque pudiera parecer un término de reciente creación fue en 1937 cuando Louis Wirth, un sociólogo

⁶ Nicolás Lobos, “Disciplinas, interdisciplina y transdisciplina. Lo científico de las ciencias sociales: entre los universales y la producción de lo concreto”, en *I Jornadas Nacionales de Investigación en Ciencias Sociales de la UNCuyo*, Argentina, 25 y 26 de agosto de 2016, https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/9531/lobos-nicols.pdf Consulta: 29 de mayo, 2023.

⁷ Las propuestas de Bernard Le Bovier de Fontenelle (1657-1757) se pueden encontrar de manera particular en sus escritos *Entretiens sur la pluralité des mondes* (1686) y *Digression sur les Anciens et les Modernes* (1688).

⁸ Nicolás Lobos, *op. cit.*

estadunidense, aludió a la interdisciplina. En su trabajo académico acerca de la vida urbana, quien fuera miembro de la Escuela de Chicago se refirió a la idea de que entre las disciplinas científicas existe interacción y competencia. En el ámbito de las ciencias ecológicas, en el de la construcción y en el enfoque humanista de la salud, la mirada interdisciplinaria es un lugar común. A la consideración y el estudio de una situación determinada, que ha de ser analizada de manera integral, considerando las aportaciones que pueden obtenerse de diferentes áreas del saber humano, se le suele llamar interdisciplina. En la página *web* del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, el principal organismo dedicado a la promoción de la ciencia y la tecnología en Argentina, se cita lo dicho por W. Volkheimer acerca de la interdisciplina:

[...] en el enfoque interdisciplinario, el saber proveniente de diferentes campos científicos se funde en conceptos generales. La interdisciplina es una concepción holística de la realidad; que la considera como un TODO, por lo que es más que la suma de las partes. Los conocimientos interdisciplinarios, en la práctica, son una herramienta a través de la cual es posible la comprensión de procesos que se desarrollan simultáneamente en los sistemas físicos y sociales.⁹

De este concepto se desprenden, al menos, las siguientes consideraciones:

1. El propósito de la interdisciplina es el TODO.
2. El TODO, que el autor destaca con mayúsculas, es más que la mera adición de las partes.
3. Cada disciplina científica se ocupa de una porción del TODO y sus supuestos y/o conclusiones son acerca de esa parte.
4. Desde las partes es posible llegar al conocimiento del origen y la predicción del fenómeno —establecimiento de hipótesis.

Quienes son especialistas en distintas áreas del conocimiento tienen el desafío, también el compromiso,

de unir las partes, “para eso se deben fundir los conceptos o abstracciones propias de cada ciencia en conceptos generales”,¹⁰ como quien arma un rompecabezas. De eso se ocupa la interdisciplina, un paradigma acerca del diálogo entre diferentes disciplinas del conocimiento que apunta no solo a la comprensión profunda de un caso, también a la consideración de todos aquellos factores que lo caracterizan —algunos de ellos ajenos a la mirada de quien investiga. Interdisciplina, advierte Lobos, es mucho más que el respeto por otras especializaciones o la afirmación del sesgo de una visión científica o tecnológica en particular. Más aún porque, suele ocurrir, ciertas disciplinas tienden a recostarse sobre algunas otras a las que se les valora como apoyos o complementos del campo principal. También porque, hay que señalarlo, interdisciplina ha sido un concepto empleado de manera estratégica con fines políticos, por fuerzas ideológicas progresistas que buscan abrir una fisura en estructuras de poder o de saber muy reacias al cambio o a perspectivas diferentes.

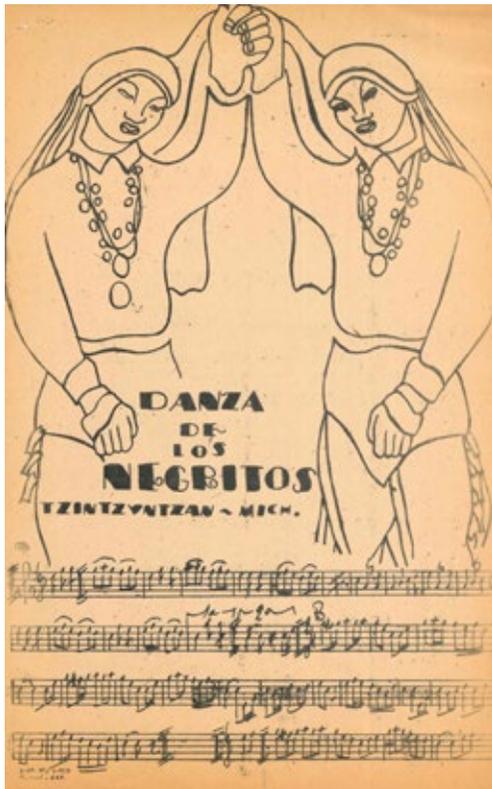
¿Música como fondo o arte integral? Academia vs. expresión popular

En el ámbito de la creación artística interdisciplinaria, el arte de Euterpe —la musa de la música— ha sido subvalorada. Llamada de manera genérica música para la escena, las partituras escritas para una narración teatral o dancística, en algún momento de la historia eran consideradas como de segunda clase, una obra que, más allá de su función como fondo musical para la ejecución de un movimiento o para la exaltación de un momento dramático, no se le otorgaba gran valía. Oscar Flores, en “Música y danza: una comunión de arte mexicano”, resalta la actitud veleidosa, cuando no de tiranía, de parte de algunos coreógrafos hacia los compositores: “las fricciones entre coreógrafos y compositores llenarían un libro de anécdotas bastante divertido”.¹¹ La percepción que en ocasiones se tiene acerca de la música para la escena teatral o la bailada acaso sea a causa de las limitaciones señaladas por la

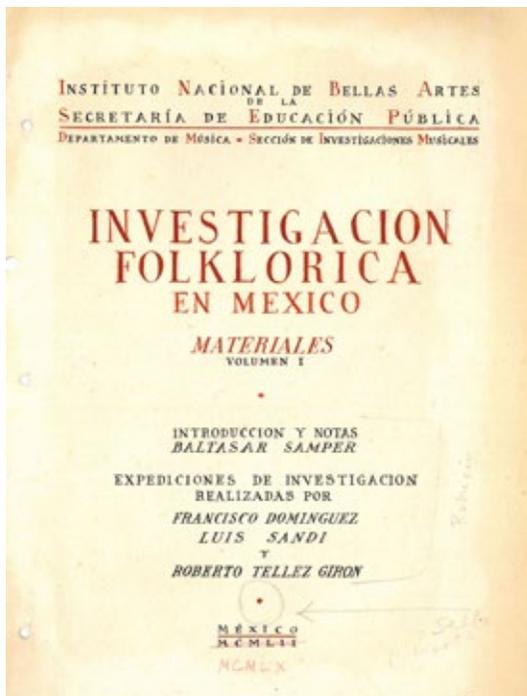
¹⁰ Nicolás Lobos, *op. cit.*

¹¹ Oscar Flores, “Música y danza: una comunión de arte mexicano”, *Bibliomúsica. Revista de documentación musical*, núm. 5, México, mayo-agosto de 1993, p. 5.

⁹ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina, <https://proyectosinv.conicet.gov.ar/redes-disciplinarias/> Consulta: 1 de junio, 2023.



Portada de la partitura *Danza de los negritos*. Expediente 844, Archivo Histórico, Cenidim/INBAL.



Portada del libro *Investigación folklórica en México. Materiales*, volumen 1, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1960. Expediente 887, Archivo Histórico, Cenidim/INBAL.

otra u otras disciplinas con las que interactúa, ya que “no puede exceder de un cierto punto de importancia sin competir con la acción para la cual fue creada”.¹² Para Peter Warlock, compositor y crítico musical, la música para ser bailada impone a la partitura una estructura métrica definida; en la música bailable, la voz (o el instrumento con el que se destaca una ejecución) debe imponerse sobre los otros. José Antonio Alcaraz parece apoyar lo anterior cuando menciona que las obras escritas para la escena “en algunas ocasiones no pasan de ser meros fondos sonoros para la acción”.¹³

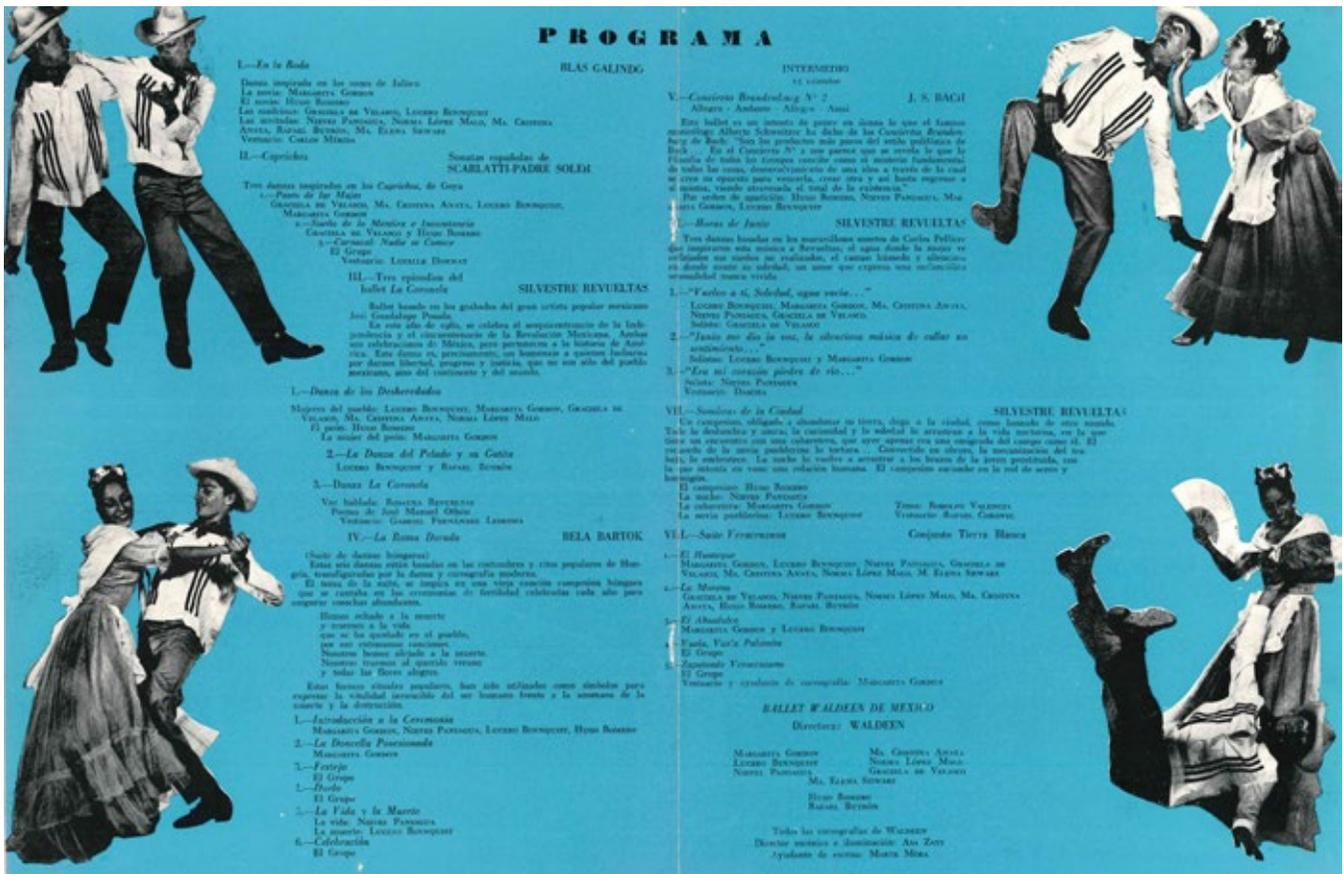
La concurrencia entre disciplinas en el trabajo de creación artística es ancestral, muy anterior a la acuñación del término interdisciplina —o a la discusión sobre el tema. Los trabajos recopilados por los llamados maestros misioneros, quienes formaron parte de las Misiones Culturales emprendidas en México, por la Secretaría de Educación Pública, a cargo de José Vasconcelos, constituyen evidencias de las confluencias entre la música, la danza, el teatro y las artes plásticas. Marco Antonio Calderón, investigador del Colegio de Michoacán, afirma que el propósito de las Misiones Culturales, establecidas a partir de 1923, fue la incorporación de quienes habitaban en las comunidades indígenas y rurales al sistema económico del país. En este sentido, se trata de un intento “civilizatorio” en el que una primera estrategia fue la alfabetización. “En las primeras décadas del siglo pasado, el noventa por ciento de la población en el país no sabía leer ni escribir; además, cerca de la mitad no hablaba español, existían alrededor de 50 lenguas indígenas y la mayor parte de los habitantes vivían en pequeñas localidades rurales.”¹⁴ En tanto que esa primera idea fue rebasada por el contexto social de la época, una segunda estrategia, a cargo de la Dirección de Misiones Culturales, encabezada por Elena Torres, fue capacitar a las poblaciones meta en asuntos relacionados con las comunidades mismas.¹⁵

¹² *Idem.*

¹³ Citado en Oscar Flores, *op. cit.*

¹⁴ Paola Cortés Pérez, “Imparten conferencia: educación rural, misiones culturales y cine en México: 1920-1933”, *Universidad Veracruzana*, <https://www.uv.mx/mecc/general/imparten-conferencia-educacion-rural-misiones-culturales-y-cine-en-mexico-1920-1933/> Consulta: 3 de junio, 2023.

¹⁵ Hacia la década de 1920, en México todavía prevalecían los terratenientes y los caciques, algunos de quienes conformaban la burguesía agraria y que se opusieron al proyecto de las Misiones Culturales. Cfr. Alberto Armando Ponce Cortés, “El impacto de



Desplegado interior del programa de mano para el Ballet Walden de México. La Coronela figura como parte del repertorio. Expediente 2990, Archivo Gerónimo Baqueiro Fóster, Cenidim/INBAL.

El trabajo de los misioneros no solo consideró las prácticas domésticas y de salud, además de las relacionadas con la agricultura y la urbanización, también la difusión de la cultura a través de la instrucción artística. “Las propuestas de las misiones culturales aparte de resultar innovadoras, se adelantaron ante la presente visión holística de formación.”¹⁶ Como las musas que en colectivo recreaban en el Olimpo a los dioses, desplegando sus talentos individuales, en danzas tradicionales y populares de México, originarias de comunidades entonces llamadas rurales e indígenas y recolectadas por los maestros misioneros, se evidencia la confluencia de las artes.

las Misiones Culturales (1923-1933). A cien años de la creación de la Secretaría de Educación Pública”, *Voces. Portal de educación*, México, 9 de mayo de 2022, <http://revistavoces.net/el-impacto-de-las-misiones-culturales/> Consulta: 5 de junio, 2023.

¹⁶ *Idem*.

Las artes populares asumen extraordinaria importancia porque son modos de expresión emanados directamente de las necesidades y del gusto de los aborígenes, por su inmensa variedad, y porque tienen en sus formas, en sus coloraciones y decoraciones el sello de un hondo e innato sentimiento estético, porque casi todas ofrecen valores artísticos de primer orden, porque son exponentes de homogeneidad, de método de perseverancia, de laboriosidad, de cultura, en suma.¹⁷

Danzas como la de *Los tecomates*, celebrada en Zacualpan, Estado de México, que se baila por indígenas de Villa del Carbón a los que se llama xitas, según la voz otomí con que se designa a este grupo de danzantes; la de *Los negritos*, bailada entre los purépechas el 2 de febrero en Tzintzuntzan, Michoacán, y donde quienes

¹⁷ Enrique Corona, *Razón de ser. De las Misiones Culturales de la Secretaría de Educación Pública*, México, Talleres Gráficos núm. 1 de la SEP, 1947, p. 20.



El compositor Silvestre Revueltas dirigiendo a miembros de una orquesta durante una audición.
Expediente MKG 0037, Colección de fotografías, Archivo Lavallo-Kuri, Cenidi-Danza/Cenidim/INBAL.

danzan se caracterizan para representar con toda propiedad a los negros, a los flachicos o cuidadores y al señor amo [sic] o el charro; la de *Los viejitos*, tradicional también entre los purépechas del estado de Michoacán, que fue plasmada en los muros de la escuela perteneciente a la Misión Rural 8, ubicada en Tingambato, u obras teatrales como *El huapango*, la cual fue recopilada por Nabor Hurtado y Luis F. Obregón y donde interviene bailarines de huapango, músicos y cantadores, son testimonios documentales de la interdisciplina tal como se manifiesta en la cultura. Transcripciones musicales y coreográficas, guiones, materiales gráficos que muestran los diseños de la indumentaria y materiales sonoros en los que se escucha la música que se interpreta, entre otros documentos, muestran una creación que puede ser percibida como espontánea, armoniosa e integral, donde las distintas disciplinas aportan desde su campo de acción en favor de la generación de un producto. En el podcast titulado *Danza y música: composición musical para danza*, la violinista y compositora Alina Maldonado apunta a la necesidad de escuchar al mundo, esto es, observar la realidad humana en su integridad y reconocer a cada especialista como un co-creador. La obra artística puede denominarse danza o

baile —quizás tomar el nombre de un texto literario del que se parte—, lo que el espectador observa es el resultado de trabajo de quienes intervinieron en ella.

Creación artística no fragmentada

Jarabe, chacona, polka, gavota, giga, vals, entre otras formas, son tanto términos dancísticos como musicales originados en distintos momentos de la historia y que ponen de manifiesto que, en la creación artística, las fronteras entre disciplinas son menos sólidas de lo que se afirma. Pese a que destacados compositores como Monteverdi, Gluck o Stravinsky, entre muchos otros, crearon música para la danza, se afirma que no fue sino hasta los Ballets Rusos de Serguéi Diáguilev que los coreógrafos y quienes estaban a cargo de compañías de danza modificaron su apreciación sobre la contribución que los compositores podían traer al arte que dominaba Terpsícore.¹⁸ Los Ballets Rusos fueron un colectivo de bailarines, coreógrafos, compositores, libretistas y otros artistas que, bajo la dirección

¹⁸ La musa de la danza.



Amalia Hernández y Rosaura Revueltas bailando la *Danza de los desheredados* del ballet *La Coronela*. Expediente 2740, Archivo Gerónimo Baqueiro Fóster, Cenedim/INBAL.

y el mecenazgo de Diáguilev, entendían el concepto de arte a la manera wagneriana, esto es, partían de la premisa de la obra de arte total para crear. Compositores como Borodín, Rimski-Kórsakov, Stravinsky, Ravel, Debussy, Satie y De Falla, en estrecha colaboración con coreógrafos como Fonike y Nijinsky; con bailarines como Tamara Karsavina, Maria Rambert, Serge Lifar y George Balanchine; con pintores como Matisse y Picasso, e incluso con diseñadoras de moda como Coco Chanel, establecieron los fundamentos de un trabajo que sería replicado por otros, en otras partes del mundo, como en Alemania y Estados Unidos, por ejemplo.

México no fue la excepción en lo referente a la afortunada interrelación entre música, danza y otras artes. Durante poco más de veinticinco años, las artes en el país experimentaron una época de confluencia creativa que resultó en obras que constituyen un referente estético. El esfuerzo y las aportaciones de artistas de las letras, de la plástica, del teatro, de la música y de la danza se enmarcan, básicamente, en un periodo al que se denomina nacionalismo en el arte mexicano. En el ámbito de la danza “casi todos los compositores relevantes nacidos en el presente siglo [XX] han escrito para ella y aún los coreógrafos han utilizado partituras

de los compositores decimonónicos”.¹⁹ Silvestre Revueltas, Carlos Chávez, quienes integraron el grupo de Los cuatro,²⁰ Carlos Jiménez Mabarak, y aun compositores extranjeros que se radicaron en México, como Rodolfo Halffter, Jacobo Kostakowsky o Lan Adomian escribieron algunas de sus obras más importantes para la danza. Guillermo Noriega señala que en “la danza había trabajo para muchos compositores. Fue la época en la que se hizo nuestro grupo de compositores como Rocío Sanz, Raúl Cosío Villegas, Leonardo Velázquez, Rafael Elizondo [y] Mario Kuri”,²¹ todos ellos, y ella, pertenecientes a una generación postnacionalista que, no obstante, encontraron en la creación interdisciplinaria la posibilidad de experimentar dentro del lenguaje musical y la adopción de nuevas tecnologías aplicadas al arte de Euterpe.²²

La semilla que generó lo que devendría en todo un movimiento artístico en el México de mediados del siglo XX surgió a partir de la suite para ballet de *Don Lin-*

¹⁹ Oscar Flores, *op. cit.*, p. 6.

²⁰ Ellos fueron Daniel Ayala (1906-1975), Salvador Contreras (1910-1982), José Pablo Moncayo (1912-1958) y Blas Galindo (1910-1993).

²¹ Oscar Flores, *op. cit.*, p. 8.

²² Noriega empleó cintas magnetofónicas para el montaje de *Paraíso de los ahogados*, una coreografía de Guillermina Bravo.

do de Almería, compuesta por Rodolfo Halffter para el libreto de José Bergamín. La obra se estrenó el martes 9 de enero de 1940, en el Teatro Fábregas de la Ciudad de México, con escenografía del pintor Antonio Ruiz, coreografía de Anna Sokolow, y una compañía de danza que la también bailarina integró con ese propósito y que se presentó con el nombre provisional de Grupo de Danzas Clásicas y Modernas.²³ Arturo Pacheco, en *El surgimiento de la danza en México*, manifiesta que la primera representación “conmovió a los medios artísticos mexicanos y al público aficionado al buen arte coreográfico”.²⁴ Consuelo Carredano recalca la buena recepción que también tuvo la obra entre los compositores que asistieron: “Halffter recordaba entre el público la grata presencia de Carlos Chávez, Blas Galindo y Silvestre Revueltas.”²⁵ En diarios y revistas de la época se reseñó con amplios elogios el estreno de *Don Lindo de Almería*, un crítico opinó: “con esta estupenda semilla... se podrían lograr frutos magníficos; pero hay que sembrar y cuidar con atento esmero”. Como resultado de esa efervescencia es que surgió la idea de crear *La Coronela*, con la que se considera que inicia el periodo nacionalista dentro de la danza.

La Coronela impone con su arte y parece dar el triunfo a Terpsícore

La obra fue un encargo de la administración de Celestino Gorostiza, entonces titular del Departamento de Bellas Artes, a Waldeen. En pláticas informales con quien fuera uno de sus grandes amigos, el compositor Silvestre Revueltas, la bailarina y coreógrafa lo había invitado a trabajar en una propuesta escénica que involucrara la danza, la pintura, la escenografía, la literatura, la historia y la música, y que, al mismo tiempo, inspirara un movimiento similar al del muralismo posrevolucionario.²⁶ Los grabados de José Guadalupe

²³ Más tarde, la compañía se renombraría como La paloma azul.

²⁴ Citado en Oscar Flores, *op. cit.*, p. 7.

²⁵ Consuelo Carredano, “Hasta los verdes maizales de México: Rodolfo Halffter y *Don Lindo de Almería*”, <http://www.analesiiie.unam.mx/index.php/analesiiie/article/view/2273/2632> Consulta: 7 de junio, 2023.

²⁶ Algo que señalar sobre la partitura de *La Coronela* es que en ella participaron finalmente tres compositores. En razón del fallecimiento de Silvestre Revueltas, la obra quedó inconclusa; Blas



El compositor Mario Kuri en su estudio. Expediente MKG 0065, Colección de fotografías, Archivo Lavalle-Kuri. Cenidi-Danza/Cenidim/INBAL.

Galindo fue el encargado de terminar el último movimiento al tiempo que Candelario Huizar llevó a cabo la orquestación.²⁷ Posada fueron la inspiración para que un grupo interdisciplinario, conformado por la propia Waldeen y Revueltas, además de Gabriel Fernández Ledesma en la escenografía, Seki Sano a cargo del montaje y de la dirección de escena y Germán Cueto responsable de la creación de máscaras, dieron forma a lo que Gerónimo Baqueiro Fóster calificó como “el primer gran ballet de asunto nacional, porque sus creadores supieron transformar fenómenos de nuestra vida, de la vida de México, en fenómenos estéticos”.²⁷

A la dupla Revueltas/Sokolow se debe también *El renacuajo paseador*, con vestuario y decorados de Carlos Mérida y máscaras de Federico Canessi. Las bailarinas de la compañía La paloma azul se encargaron de interpretar la coreografía estrenada el 5 de octubre de 1940, el mismo día en el que el compositor de la música falleció. En opinión de José Antonio Alcaraz, entre las varias obras interdisciplinarias de la época deben ser destacadas: *La manda*, de la autoría de Blas Galindo a partir del cuento *Talpa*, de Juan Rulfo, y coreografía de Rosa Reyna; *El Chueco*, compuesto por Miguel Bernal Jiménez, con coreografía de Guillermo Keys y diseño de vestua-

Galindo fue el encargado de terminar el último movimiento al tiempo que Candelario Huizar llevó a cabo la orquestación.

²⁷ Citado en Oscar Flores, *op. cit.*, p. 7.

rio de Antonio López Mancera; *La balada del venado y la luna*, libreto y partitura de Carlos Jiménez Mabarak, coreografía de Ana Mérida y diseños de Leonora Carrington; *Los gallos*, partitura de Raúl Cosío Villegas con coreografía de Farnesio de Bernal. Mención aparte debe darse a *Caballos de vapor (HP)*, composición de Carlos Chávez, con decorados y diseño de vestuario de Diego Rivera, coreografía de Catherine Littlefield y dirección de escena de Wilhelm von Wymethal, que fue estrenada por la Philadelphia Gran Opera Company en el Metropolitan Opera House de Filadelfia, y *La hija de Cólquide (Dark Mwadow)*, igualmente de la autoría de Chávez, a partir de un encargo de la Elizabeth Sprague Coolidge Foundation de la Biblioteca del Congreso (Washington, DC) para la bailarina y coreógrafa Martha Graham, autora del argumento.

Tata Vasco, también de Bernal Jiménez, no es precisamente música para la danza; no obstante que contiene escenas de ballet se trata de una ópera, compuesta a partir del libreto de Manuel Muñoz.²⁸ En opinión de José Antonio Alcaraz, es una exploración de la ópera ballet, un género que “aunque es típico exponente del siglo XVIII francés, ha tenido manifestaciones en casi todos los periodos posteriores”.²⁹ El tema de óperas mexicanas es muy amplio, y ya en siglo XVIII se componían obras pertenecientes al llamado *bel canto*. Acaso sea necesaria una reflexión aparte para un género que se reconoce como un arte interdisciplinario por excelencia y en el cual se unen:

- La música, a través del compositor y la presencia de quienes componen la orquesta, los solistas, el coro y director musical.
- La literatura, por medio del libretista.
- Las artes escénicas, en que participan quienes actúan, quien dirige la escena, el ballet y el coreógrafo.

²⁸ La obra fue estrenada en un escenario adaptado en las ruinas del templo de San Francisco, en Pátzcuaro, Michoacán. Ricardo C. Lara fue el director de escena y Alfredo Gómez estuvo a cargo de los decorados; intervinieron también el Ballet de Linda Costa y los coros de las escuelas de música sacra de Guadalajara y Morelia. En el remontaje que se hizo en el Palacio de Bellas Artes en 1975, Fernando Wagner fungió como director de escena, de la escenografía se encargó Julio Prieto, del vestuario Félida Medina y de la coreografía Amalia Hernández.

²⁹ Citado en Oscar Flores, *op. cit.*, p. 8.

- Las artes escenográficas, pintores, decoradores, arquitectos, diseñadores, iluminadores, vestuaristas, entre otros.

A manera de advertencia, interdisciplina vs. colaboración

En su disertación para obtener el grado de maestra en artes escénicas, Amirani Peralta instruye a diferenciar entre interdisciplina y asociación artificial: “No cualquier combinación de lenguajes artísticos en el escenario es interdisciplina. Observar distintos lenguajes artísticos sobre el escenario podría llevarnos a asumir, en ocasiones, que se trata de una creación interdisciplinaria.”³⁰ Dos parecen ser los criterios para discriminar entre productos emanados a partir de la confluencia entre las varias disciplinas artísticas:

1. La ocurrencia de un diálogo continuo entre creadores —en realidad cocreadores— en la que cada elemento se ubica en relación con los otros de manera multidireccional. En el producto generado es evidencia de la naturaleza del proceso.
2. En el trabajo realizado no se advierten los límites dónde comienza un lenguaje y dónde termina otro. En eso reside la certeza de la labor interdisciplinaria, en los procesos “dialógicos” donde la multiplicidad de ideas logra conjugarse en una sola, como señala Ballina, “al punto en que se vuelve imposible determinar su procedencia exacta”.³¹

En la interdisciplina el proceso de creación resulta fundamental. Es ahí donde se define la categoría de una obra. Evaluarla solamente a partir del resultado es arriesgado:

El método más efectivo para determinar si un proceso es interdisciplinario o no es, entonces, acercarnos a su proceso creativo de modo que seamos capaces de co-

³⁰ Amairani Peralta López, *La interdisciplina como proceso de creación en las artes escénicas. Estudio de caso Tr3s*, Xalapa, Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro, 2019, p. 85.

³¹ Citado en Amairani Peralta López, *op. cit.*, p. 126.

nocer la relación que mantuvieron entre sí sus creadores y la relación que se gestó entre las disciplinas que lo conforman.³²

La colaboración de un músico en una obra artística interdisciplinaria no es un acto de componer y retirarse. La trayectoria de muchos de los compositores que contribuyeron con su música para la escena o el baile muestra lo cercano de su colaboración: de acompañantes musicales de clases o ensayos se movieron a ser maestros de música de coreógrafos y bailarines, para más adelante dirigir a la orquesta en sus propias partituras. En su semblanza sobre Blas Galindo, Hilda Islas Licona rememora la labor estrecha entre compositores, coreógrafos, escenógrafos y argumentistas, entre otros:

[...] el trono era el argumento, a partir de él, el coreógrafo expresaba que tipo de movimiento quería para tal o cual parte y que debía ocurrir en escena. En las sesiones de trabajo, todos reunidos, Galindo se apresuraba a montar sobre el argumento el tipo de matices que debía imprimir a la música, el carácter, el tema de los diversos personajes. Sentados, los bailarines trataban de imaginar sus partes sobre la marcha de la música que se proponía.³³

Conclusión

En la Gestalt, escuela de psicología surgida en Alemania en el siglo XX, se ha señalado acerca de las leyes de la percepción humana y la conformación en la mente a partir de lo que se recibe por los canales sensoriales (percepción). En los procesos del pensamiento la interacción entre la persona y el medio ambiente participan en las impresiones que nos formamos. Todo cuanto percibimos se vincula a una

figura en la que nos enfocamos, la cual se encuentra en un fondo más amplio en el que otras formas interactúan. Ante la imposibilidad humana para percibir de manera simultánea una misma zona como figura y como fondo, la conciencia se concretará en la figura, lo que generará que el resto sea tenido como fondo. El enfoque disciplinario ha permitido el avance de la ciencia al enfocarse en un ámbito de estudio determinado, específico, que permite identificar la causa última. La realidad, sin embargo, no es fragmentada, se separa —analiza— con la intención de estar en posibilidad de explicar y predecir. Lo que se llama arte popular y tradicional muestra una creación donde las distintas disciplinas aportan desde su campo de acción para la generación de un producto. La obra artística puede denominarse danza o baile, mas lo que el espectador observa es resultado del trabajo de todos quienes intervinieron en ella.

La interdisciplina apunta a un concepto holístico de la realidad, que considera al todo como más que la suma de las partes y donde cada una de las partes contribuye con sus métodos y sus conceptos. En los trabajos de colaboración artística, la música ha sido considerada al mismo tiempo fondo y figura, dependiendo del papel que la percepción humana le ha asignado. Hay casos en los que a la música se le ha calificado como “para la escena” o de fondo, aun cuando se trate de algo más que meros sonidos incidentales. En otros, la ley de figura y fondo ha impuesto su yugo para dar preponderancia a la música, asignando el papel de apoyo a la labor realizada al resto de las disciplinas artísticas que contribuyen a la creación de una obra. Diálogo continuo entre especialidades y fronteras son palabras clave en lo que se asume como una labor en la que confluyen las artes. En la interdisciplina, lo que impera es la interacción y la contribución que las varias materias artísticas hacen desde su área de competencia. ▽

³² *Idem.*

³³ Hilda Islas Licona, *Una vida dedicada a la danza. Blas Galindo*, México, INBA, Cenidi Danza, 1990, p. 14 (Cuadernos del Cenidi Danza, 22).

BIBLIOGRAFÍA

- CARREDANO, Consuelo, "Hasta los verdes maizales de México: Rodolfo Halffter y *Don Lindo de Almería*", <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/2273/2632> Consulta: 7 de junio, 2023.
- Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Argentina, <https://proyectosinv.conicet.gov.ar/redes-disciplinarias/> Consulta: 1 de junio, 2023.
- CORONA, Enrique, *Razón de ser. De las Misiones Culturales de la Secretaría de Educación Pública*, México, Talleres Gráficos núm. 1 de la SEP, 1947.
- CORTÉS PÉREZ, Paola, "Imparten conferencia: educación rural, misiones culturales y cine en México: 1920-1933", *Universidad Veracruzana*, <https://www.uv.mx/mecc/general/imparten-conferencia-educacion-rural-misiones-culturales-y-cine-en-mexico-1920-1933/> Consulta: 3 de junio, 2023.
- DE PALMA, G., *Interdisciplinariedad e ideologías*, Madrid, Narcea, 1979.
- DOMÍNGUEZ GÓMEZ, Eduardo, "Pensamiento complejo para una educación interdisciplinaria", en *Manual de iniciación pedagógica al pensamiento complejo*, Ecuador, UNESCO, mayo de 2003.
- FLORES, Oscar, "Música y danza: una comunión de arte mexicano", *Bibliomúsica. Revista de documentación musical*, núm. 5, México, mayo-agosto de 1993.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, *Las nuevas ciencias y las humanidades. De la academia a la política*, México, Anthropos, 2004.
- ISLAS LICONA, Hilda, *Una vida dedicada a la danza*. Blas Galindo, México, INBA, Cenidi Danza, 1990, p. 14 (Cuadernos del Cenidi Danza, 22).
- LOBOS, Nicolás, "Disciplinas, interdisciplina y transdisciplina. Lo científico de las ciencias sociales: entre los universales y la producción de lo concreto", en *I Jornadas Nacionales de Investigación en Ciencias Sociales de la UNCUYO*, Argentina, 25 y 26 de agosto de 2016, https://bdigital.uncu.edu.ar/objetos_digitales/9531/lobos-nicols.pdf Consulta: 29 de mayo, 2023.
- LUGO VIÑAS, Ricardo, "¿Conocen a la gran coronela de la danza mexicana? Waldeen von Falkenstein Broke", *Relatos e historias en México*, <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/conocen-la-gran-coronela-de-la-danza-mexicana> Consulta: 3 de junio, 2023.
- MEDINA NÚÑEZ, Ignacio, "Interdisciplina y complejidad: ¿hacia un nuevo paradigma?", *Perspectivas*, núm. 29, Brasil, noviembre de 2006.
- PAREYÓN, Gabriel, *Diccionario enciclopédico de música en México*, México, Universidad Panamericana, 2007.
- PERALTA LÓPEZ, Amairani, *La interdisciplina como proceso de creación en las artes escénicas. Estudio de caso Tr3s*, Xalapa, Universidad Veracruzana, Facultad de Teatro, 2019.
- PONCE CORTÉS, Alberto Armando, "El impacto de las Misiones Culturales (1923-1933). A cien años de la creación de la Secretaría de Educación Pública", *Voces. Portal de educación*, México, 9 de mayo de 2022, <http://revistavoces.net/el-impacto-de-las-misiones-culturales/> Consulta: 5 de junio, 2023.

SEMBLANZA DEL AUTOR

ALEJANDRO ARMANDO GONZÁLEZ CASTILLO • Licenciado en Bibliotecología por la Universidad Nacional Autónoma de México y licenciado en Psicología por la Universidad del Valle de México. Realizo estudios de posgrado en el ITAM, en el Centro Integral de Terapia de Arte y de maestría en el Centro Mexicano C. G. Jung. En 2012 y 2013 ocupó el cargo de coordinador de Documentación del Cenidim/INBAL. Ha sido parte de la planta docente de la Universidad del Valle de México y del Centro Universitario Nicolás Bravo. De 2005 a 2011 trabajó en el Proyecto de colaboración del Cenidim con el Repertoire Intenational de la Presse Musicale (RIPM). Tiene a su cargo los proyectos Colección digital Archivo Lavallo Kuri y La música en el Palacio de Bellas Artes. Ha publicado, entre otros trabajos, *La organización de archivos privados de músicos mexicanos*, *Fuentes y documentos para la investigación musical*, *70 años de música en el Palacio de Bellas Artes* y siete índices electrónicos para revistas musicales (www.ripm.com).

TEXTOS Y CONTEXTOS

Balletto: il corpo immagina.
*Chronicle of an imaginative
collaboration*

■ **Balletto: il corpo
■ immagina.* Crónica
■ de una colaboración
■ imaginativa**

RECIBIDO • 9 DE JUNIO DE 2023 ■ ACEPTADO • 3 DE NOVIEMBRE DE 2023

CARMEN CORREA / BAILARINA Y DOCENTE
conservacion.chopo@gmail.com



RESUMEN

PALABRAS CLAVE

imaginación ■
educación ■
ilustración ■
danza ■
cuerpo ■

En este texto se cuenta la concepción, el desarrollo y los resultados de un proyecto gráfico-pedagógico de creación interdisciplinar entre Carmen Correa —danza— y Francesco Orazzini —artes plásticas—, el cual busca develar la importancia de la *imaginación creadora* y la *imagen corpórea* dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje en la ejecución e interpretación del movimiento y de la danza, sobre todo, en la percepción y comprensión del mundo, con el *cuerpo* y sus sensaciones como medios principales.

ABSTRACT

KEYWORDS

imagination ■
education ■
illustration ■
dance ■
body ■

This text presents the conception, development and results of a graphic pedagogical project of interdisciplinary creation between Carmen Correa —dance— and Francesco Orazzini —plastic arts— which seeks to reveal the importance of the creative imagination and the corporeal image in the teaching-learning process, the execution and interpretation of movement and dance, and above all, the perception and understanding of our world, with the body and its sensations as main media.

* © *Balletto: il corpo immagina*. Los derechos de autor en México y el extranjero pertenecen en conjunto a Carmen Correa y Francesco Orazzini.

El conocimiento flaquea cuando la imaginación recorta sus alas o teme usarlas.

John Dewey

El 6 de mayo de 2023 se inauguró la primera exposición de la obra derivada del proyecto gráfico-pedagógico *Balletto: il corpo immagina*, con ilustraciones, dibujos y bocetos del artista italiano Francesco Orazzini, muestra auspiciada por el Instituto Italiano de Cultura (IIC) de la Ciudad de México. Durante el discurso de bienvenida, el director del IIC, Gianni Vinciguerra, enfatizó la importancia que tuvo el dibujo del cuerpo humano en la tradición artística del Renacimiento, cuya cuna fue la misma Toscana en la cual nació Francesco a finales del siglo XX.

Para Vinciguerra, este trabajo de Orazzini no solo refleja su cercanía con dicha tradición, sino que resulta ser “una ilustración visual [...] una radiografía de un *ballet*; una radiografía *colorada*, animada, de un cuerpo que ocupa el espacio con sus movimientos, y comunica emociones y sentimientos”. Nuestro anfitrión finalizó refiriéndose a la estrecha vinculación entre las artes plásticas y la danza, al señalar que ésta “se puede considerar, entonces, una exhibición sincrética; es decir, que mezcla dos expresiones artísticas entre las más nobles que conocemos, que ven el cuerpo como el protagonista”.¹

La inauguración de la muestra marcó el inicio de una vertiente artística “alterna” a sus objetivos iniciales, pues fue concebido originalmente como un proyecto en el seno de la danza, para el *cuerpo que danza*. Aquel día, una vez que Francesco y yo compartimos pormenores del proceso de esta creación interdisciplinar,² quienes asistieron iniciaron su visita con el siguiente texto como introducción:

Balletto: il corpo immagina es fruto de la colaboración entre el ilustrador italiano Francesco Orazzini y Carmen Correa, bailarina y docente mexicana. Es resultado de un diálogo intenso entre las artes visuales y la danza, enriquecido por la anatomía, la biomecánica y las ciencias naturales y alentado por la voz de la educación y la filosofía. Planeado originalmente para ser un proyecto gráfico-pedagógico, con potencial para develar la importancia que tiene la imaginación —corpórea, poética y creadora— en el proceso de construcción de conocimiento, nació en 2022 con la materialización de 72 ilustraciones creadas por Francesco, a partir de cuarenta y dos imágenes utilizadas por Carmen en la enseñanza y práctica de la danza —y de la técnica de *ballet* en particular.

¹ Gianni Vinciguerra, “Palabras de bienvenida en la inauguración de la exposición *Balletto: il corpo immagina*”, video, <https://www.youtube.com/watch?v=TDd6UdlEws4> Consulta: 15 de noviembre, 2023.

² Francesco Orazzini y Carmen Correa, “Palabras en la inauguración de la exposición *Balletto: il corpo immagina* en el Instituto Italiano de Cultura de la Ciudad de México (IIC)”, video, https://www.youtube.com/watch?v=cWc2zBc_kZE Consulta: 15 de noviembre, 2023.



Imagen 1.

Las imágenes abarcan un universo conformado por conceptos inherentes al cuerpo que danza —como *equilibrio, flujo, dinámica, estática, impulso, dirección, flexibilidad* o *proyección*. Las ilustraciones fueron concebidas como mundos complejos y surrealistas, haciendo de los conceptos basamento de su creación e hilo conductor para tejer analogías y metáforas, debido a la importante función poética e imaginativa que éstos llevan a cabo en el proceso de percepción y comprensión del mundo, de ejecución e interpretación del movimiento y la danza.

Así, el Instituto Italiano de Cultura de la Ciudad de México presenta por primera vez esta amplia exposición de *Balletto: il corpo immagina*, con curaduría de los artistas, la cual incluye más de sesenta ilustraciones, dibujos, bocetos preliminares y notas conceptuales que develan el complejo proceso de creación de este proyecto —posiblemente— único en su género, tanto en el campo de las artes visuales como en el de la danza.

Detonante: imaginación creadora. Imagen corpórea

Como bailarina y maestra, conozco muy bien el importante papel que la imaginación juega, tanto en el desarrollo y la práctica profesionales de cualquier bailarín y

bailarina como en los procesos de enseñanza-aprendizaje de cualquier persona sin importar su edad, género o condición sociocultural. A quienes danzamos, la imaginación nos ayuda a crear estados físicos y emocionales para interpretar personajes de ficción, así como coreografías sin argumento. Usar la imaginación para visualizar alternativas de ejecución de una combinación de danza nos ayuda a realizar las secuencias con mayor eficiencia y menor esfuerzo. Evocar imágenes —analogías y metáforas— ricas en detalles y sensaciones es una práctica funcional, a la vez que gozosa, que nos permite enriquecer con más matices, dinámicas y texturas nuestro quehacer dancístico y artístico, así como apoyarnos en nuestra práctica como docentes en el proceso de enseñanza-aprendizaje.

Desde luego, el uso de la imaginación no es prerrogativa del campo de la danza, ni siquiera de las artes en general. Quienes han pensado sobre este tema sostienen que no es un privilegio de artistas, científicos o “genios”, sino una capacidad innata al ser humano, la cual se puede desarrollar a lo largo de la vida. Desde la psicología, en 1930, Lev S. Vigotsky propuso que: “Llamamos tarea creadora a toda actividad”,³ y detonó en el campo educativo la discusión sobre porqué la imaginación es fundamental en el conocimiento del mundo y

³ Lev S. Vigotsky, *La imaginación y el arte en la infancia. Ensayo psicológico*, México, Ediciones Coyoacán, 2005, p. 11.

su creación. Para este autor, la *imaginación creadora* es la actividad combinatoria y cristalizada que hace del ser humano “un ser proyectado hacia el futuro, un ser que contribuye a crear y que modifica su presente”.⁴ Más aún, al final de su libro, advierte: “La formación de una personalidad creadora proyectada hacia el mañana es preparada por la imaginación creadora encarnada en el presente.”⁵ Considero que, quienes hemos aceptado la responsabilidad de enseñar, educar o formar en el *presente* a los niños, niñas y jóvenes del mañana, en cualquier área disciplinar y en cualquier contexto, hemos de tener en cuenta esta observación, por el impacto que podemos ejercer, o no, en la construcción de su *personalidad creadora*.

Desde otra mirada sobre la relación entre imaginación, educación y artes, el educador Elliot W. Eisner escribió: “La imaginación, esa forma de pensamiento que engendra imágenes de lo posible”,⁶ desempeña una función cognitiva importante, vital y necesaria en la creación de mejores presentes y en la proyección de futuros posibles.⁷ Además, enfatizó la característica de las disciplinas artísticas de ser entornos en los cuales se promueve el empleo de la imaginación y, gracias a ello, la creación de *conceptos*, que “son imágenes destiladas en cualquier forma o combinación de formas de carácter sensorial que se usan para representar los detalles de la experiencia”.⁸ Experiencia que se filtra a través de los sentidos, del cuerpo, tal como John Dewey sostuvo en 1934.⁹ De aquí que imaginar de manera consciente y con dirección permite que nuestros sentidos se expandan y filtren las sensaciones corporales que recibimos cada día; sensaciones que se destilan en forma de experiencias físicas, emotivas, inteligibles y sociales.

A mayor imaginación detonada, más posibilidades de ampliar nuestra experiencia del mundo y de potenciar la construcción de conocimiento significativo para nuestra vida artística y, sobre todo, cotidiana. Como sostiene el arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa:

⁴ *Ibidem*, p. 13.

⁵ *Ibid.*, p. 98.

⁶ Elliot W. Eisner, *El arte y la construcción de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*, México, Paidós, 2010, pp. 20 y 21.

⁷ *Idem*.

⁸ *Id.*

⁹ John Dewey, *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2008.

La imaginación no es tan solo esa capacidad, un tanto frívola, de fantasear, sino que puede considerarse el cimiento de la propia condición humana. Gracias a nuestra imaginación, somos capaces de captar la condición múltiple del mundo y el *continuum* de la experiencia a través del tiempo y de la vida. Sin imaginación no tendríamos capacidad de empatía y compasión, ni podríamos presentir el futuro.¹⁰

Es por todo lo anterior que, a lo largo de tres décadas de impartir clases y talleres sobre danza, cuerpo y movimiento, siempre he impulsado a estudiantes, profesionales y *amateurs* a que mantengan activa su capacidad de imaginar, se hagan responsables de ella y la usen de forma consciente en su auto-creación, como artistas y como personas. Para mí, concebir, crear e inventar imágenes, o recordarlas y *tomar prestadas* de otros docentes y de los mismos estudiantes, ha representado una aventura cuyo beneficio ha sido ayudarme a enseñar de manera más eficaz y gozosa el contenido que imparto vinculado al *cuerpo que danza*. (Por eso, para 2019, este proyecto pedagógico en colaboración con Francisco ya contaba con un amplio repertorio de imágenes simples, complejas, ¡más complejas!, “surrealistas” o incluso “disparatadas” sobre *ballet*, movimiento, anatomía y el *cuerpo que danza* con las cuales iniciar.)

Muchas personas expuestas, dancística y corporalmente hablando, a este catálogo de imágenes me habían animado a que realizara ilustraciones de ellas, pero siempre acababa abandonando la idea. Temía que una vez estabilizadas estas imágenes en cierto soporte material quedaran *petrificadas e inertes*, despojadas de sus cualidades de movimiento. Me preocupaba que, al tener *una* representación ilustrada de cada una de ellas, quienes las observaran se contentaran con imitar lo que veían y perdieran la motivación para seguir imaginando. Además, tenía dudas sobre que pudieran ser ilustradas con la “exuberancia” surrealista, poética y metafórica que requerían, así como con la ingenuidad o el sentido del humor con los que internamente yo visualizaba estas imágenes y las trataba de comunicar. En otras palabras, no conocía al artista que me inspirara humana, artística y profesionalmente para *embarcarme*

¹⁰ Juhani Pallasmaa, *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2014, p. 7.

en tal *aventura* de creación, claramente interdisciplinaria, y que no pronosticaba sencilla.

Coincidencia: cuerpo que danza. Cuerpo ilustrado

La suerte jugó a favor de la imaginación, la educación, la danza y las artes plásticas cuando conocí al joven ilustrador italiano Francesco Orazzini¹¹ en un seminario de formación docente para artistas que impartí en 2017.¹² Este seminario es multidisciplinario, dura tres meses y uno de los marcos teóricos que lo sustentan es el de los conceptos¹³ como nodo metodológico para articular procesos creativos y educativos multi e interdisciplinarios, de modo que resultó una especie de propedéutico, donde encontré al cómplice ideal con el que realizaría el proyecto tanto tiempo por mí postergado. Dos años después, en 2019, apareció la circunstancia perfecta para considerar realizar las ilustraciones de “mis” imágenes y no dudé en invitar a Francesco. Él aceptó:

Francesco Orazzini (FO): *Cuando Carmen se acercó para develarme su proyecto, yo ya llevaba años interesado en realizar algún tipo de trabajo alrededor del eje temático del “cuerpo”. Si toda persona posee un cuerpo, entonces nada mejor que un cuerpo sabría comunicarse a todas las personas. “Cuerpo”, sí, ¿pero un cuerpo bailando ballet? Eso no lo había ni lejanamente considerado. ¡Imagínense lo que puede significar para un dibujante que, aunque muy curioso y con inclusive esporádicas incursiones en el mundo escénico, es llamado a ilustrar un proyecto anatómico-surreal que tiene sus raíces en las enseñanzas de la técnica del ballet!*

Desde este mismo origen, el proyecto de Carmen vislumbraba ser entre lo altamente surreal y lo exactamente real. Una investigación que dejaba campo abierto para la creatividad, exploración y transfiguración, pero que, al mismo tiempo, apelaba a la exactitud de la técnica del ballet y de la anatomía humana.

¹¹ www.francesco-orazzini.com, [@orazzinifrancesco](https://www.facebook.com/OrazziniFrancesco)

¹² Seminario Detonarte: Modelo[s] Educativo[s], impartido en la Unidad de Vinculación Artística del Centro Cultural Universitario Tlatelolc, UNAM.

¹³ Véanse Mieke Bal, 2002; Gilles Deleuze y Félix Guattari, 2015; John Dewey, 1989; Elliot W. Eisner, 2010.

Fue así que, aceptando mi rol como ilustrador de este curioso proyecto, llegó a mi mesa de trabajo la iniciativa probablemente más compleja y desafiante de mi reciente carrera. Los retos del proceso no tardaron mucho en develarse: desde las conceptualizaciones iniciales hasta la coloración final se presentaron considerables ajustes, sea en términos anatómicos o disciplinares del ballet, sea en términos estructurales de la imagen, su composición y color para que las imágenes acabaran siendo las más exactas posibles.

Con el sí de Francesco, en la primavera de 2019 presenté nuestro proyecto de colaboración para obtener una beca.¹⁴ El objetivo principal: crear las ilustraciones de las imágenes que ya usaba para apoyar mis clases de ballet y danza, y emplearlas como material didáctico —visual— de un taller teórico-práctico que impartiría enfocado en la importancia de la imaginación en la enseñanza-aprendizaje del ballet, la ejecución de la danza y el movimiento en general.

Como me pareció que la palabra escrita era insuficiente para describir bien este proyecto, le propuse a Francesco realizar e incluir una primera ilustración. Seleccioné la de 5ª *posición de brazos-Globo aerostático del port de bras*¹⁵ del ballet (imagen 2). Al final, integré para la convocatoria cuatro ilustraciones más creadas en relación con esta imagen, ya que, durante este primer proceso de conceptualización y creación, nos fuimos dando cuenta de que la ilustración de este primer *Mundo*, por sí sola, no representaba todo el contenido conceptual y sensorial, interpretativo y técnico del *ballet* que la imagen hablada y gesticulada sí transmitía. Por eso, lo complementamos con una ilustración del *personaje “develado”* en 5ª *posición de brazos*, así como dos “errores” típicos en la ejecución de esta posición (imagen 3).

Cuando me otorgaron la beca y comenzamos a trabajar, este primer proceso de creación resultó fundamental para el desarrollo de los siguientes tres años, por ejemplo, nos permitió sentir el tono de nuestra relación humana-profesional; detectar, delimitar y afinar aciertos metodológicos; definir la estética general de la obra, y prever problemáticas de diversas índoles.

¹⁴ Programa Creadores Escénicos con Trayectoria, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, 2019.

¹⁵ Del francés, *porter*, “cargar”, y *bras*, “brazos”. Solange Lebourges, *En busca del dégage perfecto. Terminología del ballet*, México, UNAM, 2006, p. 34.



Imagen 2. Carmen Correa y Francesco Orazzini, *Balletto: il corpo immagina*.



Imagen 3. Carmen Correa y Francesco Orazzini, *Balletto: il corpo immagina*.

A nivel personal, supe que cada imagen “mía” *transmutaría* al ser filtrada por el imaginario de Francesco, y por el proceso mismo de ser transferida de un soporte material (*cuerpo que danza*) a otro (*ilustración*). Todas y cada una de las imágenes que trabajaría con Francesco atravesarían forzosamente el proceso *alquímico* de la *traducción*. Recordando a Paul Ricoeur, *traducir* una idea, un discurso o una imagen de un lenguaje a otro implica asumir las renunciadas y las ganancias que siempre resultan de este proceso. Si aceptamos que la danza y las artes plásticas son lenguajes, ambos artísticos pero diferentes, entonces, tenía que abrirme a la “hospitalidad lingüística, [...] donde el placer de habitar la lengua del otro es compensado por el placer de recibir en la propia casa la palabra del extranjero”.¹⁶ Si me negaba a abrazar la *experiencia de lo extranjero*, corría el riesgo de quedar enclaustrada “en la acritud de un monólogo”,¹⁷ seguir sola con “mis” imágenes y perder la oportunidad de sorprenderme —y crecer— con las *otras* posibilidades de imaginar lo hasta entonces, tantas veces, imaginado.

Creación: alquimia interdisciplinar

Gracias al trabajo dedicado a realizar el combo 5ª *posición de brazos-Globo aerostático* quedaron establecidas las características y las *reglas del juego*, mismas que ambos seguimos puntualmente durante los dos años y medio que duró el proceso de creación “oficial”: desde diciembre de 2019 hasta mayo de 2022.¹⁸ Puedo destacar, dentro de las principales características y reglas —tácita o explícitamente— acordadas: la estética, la composición, los caracteres y la técnica de las ilustraciones; criterios de selección y curaduría de imágenes; soportes y herramientas de apoyo técnico operativo; metodología de proceso y creación interdisciplinar sustentada en *conceptos*.

a) Las ilustraciones

Técnica artística: todas serían coloreadas de forma digital y texturizadas como acuarelas.

¹⁶ Paul Ricoeur, *Sobre la traducción*, México, Paidós, 2011, p. 28.

¹⁷ *Ibidem*, p. 58.

¹⁸ Parte de nuestro proceso coincidió con la pandemia de covid-19 y muchas de nuestras reuniones de trabajo, a partir de marzo de 2020, fueron de manera virtual a través de la plataforma Zoom.

FO: *Carmen compartía una sincera admiración por el acabado etéreo de mis acuarelas, considerando ese resultado muy apto para la esencia de sus imágenes. Sin embargo, elegimos conscientemente una solución digital de color, en la cual hasta ese entonces yo apenas estaba incursionando, pero que pronto se develó como preciosa aliada al momento de lidiar con composiciones movibles y ajustables, fruto de detallados dibujos a lápices (aunque creo que realmente es a través de la mano directa sobre una delineada área de papel que ocurre el fenómeno más original de la inscripción de las formas), escañeados y sucesivamente coloreados a través del software, combinando texturas y pinceles digitalizados que replicaban el aireado y suave efecto de las acuarelas.*¹⁹

Estética y “personalidad”: surrealista, onírica, metafórica y poética; llena de naturaleza, elementos y personajes utópicos; imágenes complejas y polisémicas.

FO: *Era todo un proceso de reinterpretación, y en este sentido “realmente todo se salía de la realidad”. Como inclusive mencionaron algunas personas [que observaron las ilustraciones finales], se trataban de imágenes gráficas sobre el cuerpo y los cuerpos [por mí ilustrados] no están completos. Las cabezas son representadas por “esferas sin expresión”, pero que al mismo tiempo vienen muy cargadas de características [gestuales y expresivas]: porque siempre que se dibuje un objeto “inanimado”, éste siempre pasa por la concepción [y materialización] de la mano de un ser humano, y de humanidad resulta invadido inevitablemente, volviéndose más cercano a más personas.*

Las ilustraciones principales de cada imagen (*Mundos*) estarían “enmarcadas” y las ilustraciones complementarias no.

FO: *Algunas de las figuras fueron adoptando marcos, pero se acababan desbordando, resultando en gráficas aún más vivas y en movimiento, posibles de reproducir a través de un amplio espectro de media y soportes técnicos y materiales.*

Mantendríamos como personaje principal de toda la obra al personaje “develado” en 5ª *posición* del primer

¹⁹ Francesco Orazzini, “Proceso de creación de la ilustración: ‘Arqueros-passé’”, < <https://www.youtube.com/watch?v=LsRG0-rbsDo> > Consulta: 26 de mayo, 2022.

combo de ilustraciones. En el camino este personaje encontró sus variantes: de género, con caderas y piernas humanas, con otros colores de piel, convertido en barcos, o disfrazado de otros personajes, como el mayordomo o los diversos arqueros. También se introdujo al personaje secundario *Esqueleto* y al personaje *Resorte*.

Los “errores”, en términos sensoriales y educativos: la inclusión de ilustraciones o detalles que muestran “errores” resultó fundamental, ya que éstos nos proporcionan información, complementan el sentido de lo “correcto” y nos ayudan a construir conocimiento más amplio sobre algo. Por mi parte, considero el “*Error como Saber. Si el cuerpo se mueve también ‘así’, no es error: es ‘potencia’*”.²⁰ Una decisión muy atinada de parte de Francesco sobre los “errores” fue cargarlos con mucho sentido del humor para, recibidos así, despojarlos de la implicación de “fracaso” que errar suele tener en muchas culturas.

b) Criterios de selección y curaduría

Para elegir las imágenes que integrarían este catálogo de ilustraciones —sus formas y acciones— realicé una curaduría del repertorio que suelo usar desde hace años para enseñar con base en tres categorías:

1. Las que considero los cinco magníficos del ballet: *en dehors*, *pointe*, *relevé*, *port de bras* y *plié*.²¹ Cada una requirió diferente cantidad de ilustraciones para ejemplificarlas de mejor manera; en especial, los brazos (*port de bras*) y la rotación de piernas (*en dehors*).
2. Otras acciones de la técnica de *ballet*, estrechamente vinculadas a imágenes utilizadas por mí y verificadas por los estudiantes en cuanto a su potencia “para hacer sentido” en su ejecución e interpretación de la técnica de *ballet* o la danza en general; por ejemplo, *Cadera-Barco en alta mar* y *Cadera-Barco naufragio* (imagen 8).
3. Cuestiones de colocación anatómica, funcionalidad biomecánica y organicidad kinesiológica;

por ejemplo, *Parque acuático* (imagen 9), o músculo *Trapezio-Mantarraya* y *Zona “0”* (imagen 11).

Las decisiones finales las tomé a partir de los conceptos vinculados al movimiento y al *cuerpo que danza* implicados en cada imagen seleccionada. Esto fue sustancial para la metodología que Francesco y yo seguimos a lo largo de nuestra creación.

c) Soportes y herramientas de apoyo técnico operativo

El gran reto de este proyecto que nos puso en jaque varias veces fue, sin duda, que Francesco no contaba con conocimiento alguno sobre la técnica del ballet: terminología y nombres de las formas y de los pasos; especificaciones técnicas, anatómicas y biomecánicas de la ejecución de los movimientos *balletísticos*. Por otro lado, su conocimiento sobre el sistema músculo esqueleto tampoco era tan profundo y detallado como para que las ilustraciones reflejaran con suficiente precisión este aspecto, el cual era importante porque, ante todo, nuestro objetivo era educativo. Por consiguiente, organizamos el soporte operativo y las herramientas didácticas que nos facilitarían y ayudarían en todo nuestro proceso:

1. Creamos una carpeta en Google Drive, con subcarpetas por imagen-ilustración, donde subía el material visual de apoyo que Francesco iba necesitando. A su vez, él subía los avances de bocetos, dibujos y coloración de las ilustraciones, los cuales yo revisaba; de ser necesario, imprimía para dibujar a mano los ajustes que consideraba convenientes, para después enviárselos de vuelta.
2. Subimos también las grabaciones de todas las sesiones de trabajo que teníamos por Zoom.
3. Proporcioné referentes visuales de bailarines y bailarinas de ballet clásico en todas las posiciones y ángulos posibles, tantos como fueran necesarios, según la imagen-ilustración en la cual estuviéramos trabajando.
4. Tuve siempre a mi lado a *Orlando*: mi modelo anatómico tridimensional (esqueleto de 80 cm de alto), para con él enseñarle a Francesco posturas y movimiento. Además, le compartí imágenes, páginas web y aplicaciones con referentes anatómicos y biomecánicos del sistema músculo-esqueleto de acuerdo con lo que estábamos trabajando.

²⁰ Carmen Correa, texto incluido en la exposición *Balletto: il corpo immagina* que se llevó a cabo en el Instituto Italiano de Cultura de la Ciudad de México, mayo de 2023.

²¹ Del francés: “hacia afuera”, “punta”, “poner más arriba, dar más altura a algo”, “cargar brazos” y “doblar”. Solange Lebourges, *op. cit.*

5. Buscamos para cada imagen-ilustración los referentes visuales a los cuales estaba vinculada: animales, plantas, objetos, elementos mecánicos, etcétera.
6. No sobra decir que yo misma le mostraba las ejecuciones, las formas y los pasos sobre los que estábamos trabajando, tanto “bien hechos”, como demostrando sus posibles “errores”. Esto sucedió tanto de manera presencial como por Zoom.

FO: *El aprendizaje anatómico y de las posiciones corporales fue quizás lo más tardado en la realización de estos dibujos. Se requería particular atención a todo detalle, a cada pulgar de cada mano dibujada, y a veces las sensaciones se volvían tan específicas que inclusive las fotos de referencias encontradas en la web no lograban alcanzar del todo el efecto, y eran mejoradas por otras referencias [realizadas, ejecutadas por] Carmen. Otras veces, las fotos de referencias que Carmen encontraba eran para ella muy satisfactorias y se prestaban para ser re-usadas tal cuales, pero para nuestra final sorpresa, a la hora de probar la copia directa, el resultado de los dibujos no cumplía con el propósito. Se necesitaba, además de apoderarse del conocimiento de anatomía, saberla adecuadamente exagerar y empujar para que la sensación sobresaltase lo más posible. Todo acompañado e incentivado por la narrativa de todos los elementos de la composición. Por su naturaleza y minuciosidad, el trabajo acabó tomando más tiempo de lo que inicialmente pudimos imaginar.*

Con este arsenal de herramientas y las reglas operativas del juego claras para los dos, trabajamos dos años y medio a partir del inicio de la beca y al ritmo que la propia obra nos fue dictando. Hay que decir que combinamos la realización de este proyecto con nuestras otras actividades profesionales, haciendo caso a nuestras “alarmas de saturación” que nos indicaban “descansar” el uno de la otra —o viceversa— para no perder esa alegría, ese gozo, que resultan de trabajar intensamente en lo que nos apasiona con un cómplice *ideal* (imágenes 4, 5 y 6).

d) Metodología interdisciplinaria a partir de conceptos

El punto que Francesco y yo consideramos la clave del desarrollo afortunado de nuestra colaboración es el uso de los conceptos como nodos metodológicos en la creación interdisciplinaria. Los conceptos, una vez compartidos, revividos y acordados sus significados, sirven como anclajes,

plataformas y caminos que construyen y sostienen el andamiaje que permite realizar el viaje, el traslado, de forma segura de una disciplina a otra, y de vuelta a la propia, cargados de nuevos y enriquecidos sentidos.²²

FO: *Previamente conocía la trayectoria y el enfoque de Carmen sobre la importancia de las metáforas como proceso de entendimiento y de la transversalidad de los conceptos en la esfera de nuestro conocimiento y su relativa comunicación. La exploración fue toda dada por la adquisición de conceptos básicos, como por ejemplo el eje de equilibrio, o de posturas como la 5ª posición de brazos, para poder así proseguir en el camino con nuevas herramientas de respaldo.*

Usar los conceptos como nodo metodológico durante todo el proceso de creación de las ilustraciones nos resultó muy natural. Esto nos permitió, por un lado, comunicarnos mejor y ser más precisos y eficientes en la explicación y la comprensión, traducción y experimentación de cada imagen-ilustración. Por el otro, nos mantuvimos siempre alertas en cuanto a que cada vez que aparecía un concepto nuevo habíamos de consensuar primero su significado, ése que para ambos *tenía sentido*.²³ Para ello utilizábamos el movimiento en sí, de mi cuerpo y su cuerpo; o nombrábamos y explicábamos sensaciones y actitudes tantas veces como fuera necesario, así como buscábamos y dábamos referencias como colores, texturas, sonidos, contextos, épocas, estados o direcciones hasta que quedáramos *tranquilos*. No faltaron, claro, los *malentendidos*, sobre todo por el asunto de la traducción entre idiomas —italiano y español— y las diferencias culturales —Italia y México—, así como por las diferencias generacionales. En mi experiencia, siempre salimos bien *librados* y hasta divertidos.

Desde otra perspectiva, sobre la utilidad de los conceptos, en su libro *¿Qué es la filosofía?*, Gilles Deleuze y Félix Guattari nos dicen que “todo concepto remite a un problema, a unos problemas sin los cuales carecería de sentido”.²⁴ Podemos decir que, para este proyecto gráfico-pedagógico, los problemas a resolver siempre

²² Mieke Bal, *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, Murcia, Cendeac, 2002.

²³ *Idem*.

²⁴ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 2015, p. 22.

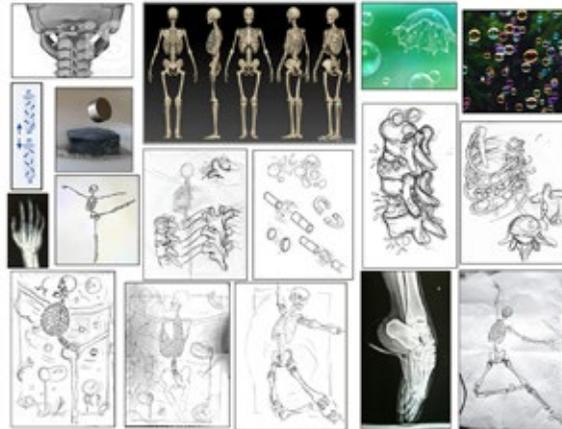


Imagen 4. Carmen Correa y Francesco Orazzini,
Balletto: il corpo immagina.



Imagen 5. Carmen Correa y Francesco Orazzini, *Balletto: il corpo immagina.*

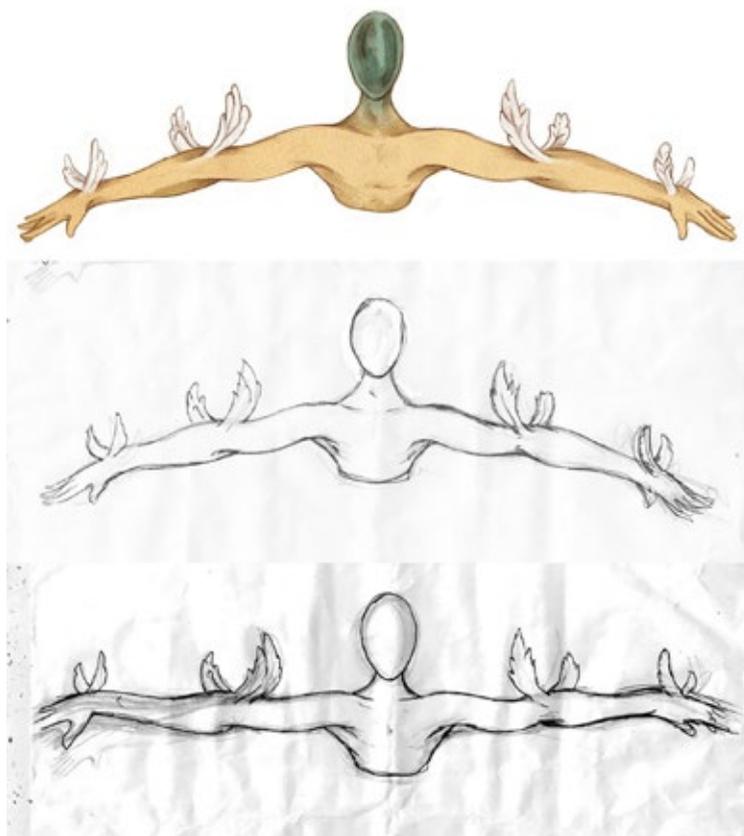


Imagen 6. Carmen Correa y Francesco Orazzini, *Balletto: il corpo immagina*.

estuvieron vinculados al movimiento, al del *cuero que danza*, en general, y al cuerpo *que baila ballet*, en particular. De esta manera, concentrarnos en resaltar, desmenuzar, destilar cada concepto intrínseco a cada imagen por ilustrar, así como unificar su significado y sentido, y vincular todo esto con los referentes expuestos, se convirtió en la actividad eje de nuestras reuniones. Aclarábamos conceptos en función de resolver nuestros “problemas”.

Por otro lado, Deleuze y Guattari comentan que “el concepto es incorpóreo, aunque se encarne o se efectúe en los cuerpos. Pero precisamente no se confunde con el estado de las cosas en que se efectúa. Carece de coordenadas espaciotemporales, solo tiene ordenadas intensivas”.²⁵ Comprender lo anterior nos favoreció muchísimo, ya que lo más importante fue detectar la intención de los conceptos para lograr *imaginarlos, proyectarlos, encarnarlos en cuerpo humano y en cuerpo ilustrado*.

De aquí, Deleuze y Guattari nos invitan a considerar que estabilizar y crear en un soporte material, como puede ser una ilustración, una *imagen* que quiere representar una idea, una acción o un problema y que se proyecta y sustenta sobre un *concepto* detenidamente observado y cuidadosamente seleccionado, tendrá más oportunidades de lograr afectar-conmover a nivel sensorial-experiencial a quienes la observan, además de la posibilidad de que, por esa suerte de *alquimia artística*, se expanda su intención de forma polisémica y sea capaz de *viajar*²⁶ no solo entre diferentes campos disciplinares, sino entre diferentes cuerpos.

Más aún, considerando que varios conceptos pueden agruparse en *redes o sistemas de conceptos*,²⁷ de acuerdo con su intención y operatividad, y según la necesidad de cada ciencia, disciplina o tema, entonces tenemos a nuestra disposición un tipo de *metodología*

²⁶ Mieke Bal, *op. cit.*

²⁷ John Dewey, *Cómo pensamos. Nueva exposición de la relación entre pensamiento y proceso educativo*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1989, pp. 144 y 156.

²⁵ *Ibidem*, p. 26.



Imagen 7. Carmen Correa y Francesco Orazzini, *Balletto: il corpo immagina*.



Imagen 8. Carmen Correa y Francesco Orazzini, *Balletto: il corpo immagina*.

*basada en conceptos*²⁸ a la cual recurrir para sustentar y guiar la creación interdisciplinaria. Tal como Mieke Bal nos dice: “Si pensamos lo suficiente sobre ellos, nos ofrecen teorías en miniatura y, de esta guisa, facilitan el análisis de objetos, de situaciones, de estados y de otras teorías.”²⁹

Esta fue, básicamente, la metodología que Francesco Orazzini y yo seguimos para no *naufregar* a lo largo de la creación de las 72 ilustraciones que conforman el compendio *Balletto: il corpo immagina* (imagen 7) y que abarcan 42 imágenes que he usado para enseñar mi disciplina. Ilustraciones-imágenes en muchas de las cuales se pueden distinguir, observar, entender y *sentir* varios conceptos entrelazados.

Por ejemplo, la ilustración del mundo Cadera-Barco en alta mar que condensa un sistema de conceptos integrado por: *flujo, equilibrio, dinámica, conexión, fuerzas opuestas, anclaje, movimiento libre-movimiento contenido, suspensión*. En la ilustración “error” de *Cadera-Barco naufragio*, en la cual todos y cada uno de los conceptos de la anterior ilustración encuentran su concepto antagónico, a la vez que complementario, al experienciarlo sensorial y corporalmente (imagen 8).

Otra ilustración conformada por un amplio sistema de conceptos es la ya mencionada *Parque acuático* (imagen 9). Pero, a decir verdad, en todas podemos identificar, en mayor o menor medida, un sistema de conceptos puestos en interacción (imágenes 10 y 11).

²⁸ Mieke Bal, *op. cit.*, pp. 35-44.

²⁹ *Ibidem*, p. 35.

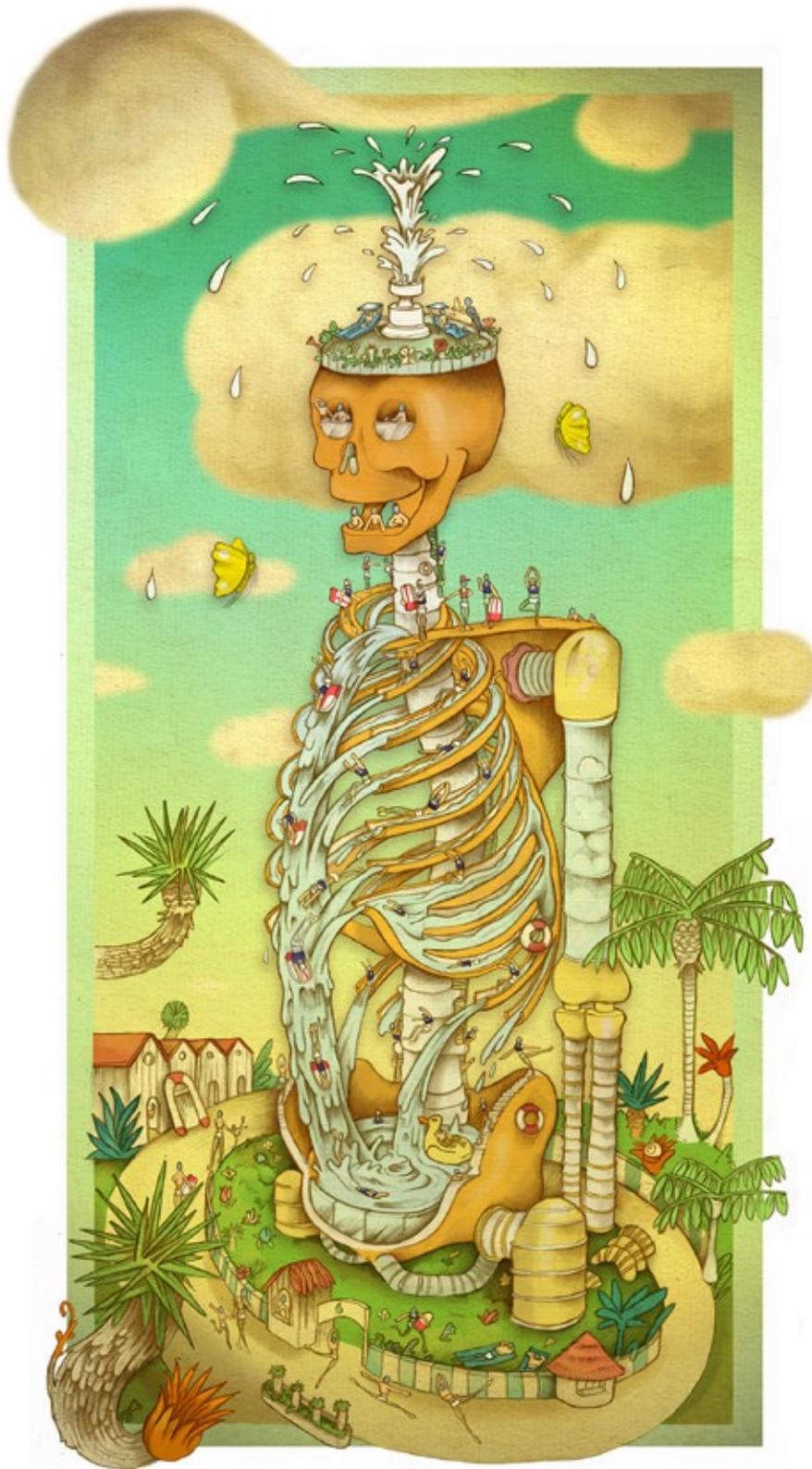


Imagen 9. Carmen Correa y Francesco Orazzini, *Balletto: il corpo immagina*.



Imagen 10. Carmen Correa y Francesco Orazzini, *Balletto: il corpo immagina*.



Imagen 11. Carmen Correa y Francesco Orazzini, *Balletto: il corpo immagina*.

Balletto y su encuentro con el público

En mayo de 2022, Francesco me entregó la última ilustración sobre la imagen *Passé-Arqueros* y en junio impartí el primer taller de *Balletto: il corpo immagina* en la Escuela Nacional de Danza Folklórica (INBAL). Al día de hoy he impartido cinco talleres y en dos ocasiones Francesco participó y compartió con quienes asistieron nuestras experiencias de creación. En estos talleres, por primera vez, él mismo pudo experimentar en su propio cuerpo nuestras imágenes-ilustraciones y, a la vez, ser testigo de las respuestas dancísticas corporales de los bailarines y las bailarinas que participaron y las encarnaron. De estas experiencias, le cedo la palabra a Francesco, así como a Fátima Santiago, bailarina graduada de la licenciatura en Danza Contemporánea de la Universidad Veracruzana, quien asistió al segundo taller que impartí en el marco del Encuentro Nacional de Danza 2022 de la Coordinación Nacional de Danza (INBAL):

FO: Después de más de dos años, cuando llegamos a su primer “estreno” en forma de taller educativo, lo que hasta el momento había permanecido a ojos discretos se encontró frente a su primera interacción con el público. La respuesta de las personas frente a este tipo de dispositivo [las ilustraciones] vino a refrescarnos del duro trabajo.

Como primera cosa, a través de los sonidos, las voces, emitidos por los participantes, se percibía cómo las imágenes se develaban inicial y rápidamente por las atrayentes y complejas composiciones, a veces tiernas, hechas por un saturado y ordenado juego de colores y elementos. En un proceso exactamente al revés de cómo fue su creación se iban develando poco a poco las formas, los personajes principales, su posición y todo lo que estaba ocurriendo alrededor, entre escenarios fantásticos y absurdos animales, plantas y seres que interactúan con el mensaje en apoyo de su semántica.

Era curioso ver cómo, una vez observadas y percibidas estas imágenes, los participantes las hacían propias a través de una clase de sentido paralelo-disciplinar y lograban reinter-



Imagen 12.



Imagen 13.



Imagen 14.

pretarlas a través del cuerpo. Se veía cómo los personajes de las escenas [ilustraciones proyectadas en el ciclorama] se materializaban para asistir a esas personas a acomodar sus cuerpos. Lo más impactante para mí, después del proceso interdisciplinar hecho con Carmen, fue poder identificar los problemas en las posiciones iniciales de los participantes y saber reconocer cuáles de esas imágenes hubieran podido solucionarlos. En otra ocasión, lo más gracioso fue ver cómo una vez apropiadas las imágenes y sus texturas, las personas arriba del escenario del laboratorio formulaban nuevas historias visuales, pero a partir del cuerpo en movimiento. Nuevos dibujos.

Fátima Santiago: Cuando tomé el taller Balletto: il corpo immagina con la maestra Carmen me sorprendió mucho cómo es que imágenes que me habían sugerido mis maestros cobraron vida de manera visual [en] ilustraciones que me si-

guen ayudando a entender mejor mi movimiento; ahora se las sugiero a otras personas y noto enseguida un cambio en su cuerpo. Me impresionó mucho, en el taller, entender que imaginar realmente impacta en el cuerpo, hacerlo de una manera consciente y con un fin específico se siente realmente satisfactorio [...] y ahora cuando me cuesta trabajo entender un paso o un movimiento, busco una imagen que me ayude a conectar con este movimiento y hacerlo más fácil. Imaginar para mí es llenar de sentido el movimiento, y el movimiento con sentido es lo que me interesa hacer dentro de la danza (imagen 12).

La última presentación ante la sociedad de esta historia de colaboración interdisciplinar, imaginativa-mente artística, educativa y muy conceptual, fue la exposición con la que inicia esta crónica y que se llevó a cabo del 6 al 30 de

mayo de 2023 en el IIC de la Ciudad de México, donde se exhibieron las ilustraciones impresas en gran calidad sobre loneta de algodón, varias de ellas en un formato de hasta 200 x 110 centímetros (imágenes 13 y 14).

Por mi parte, las experiencias que he tenido con los bailarines y las bailarinas en los talleres han sido conmovedoras e inspiradoras al ver “mis” imágenes materializadas, y comprendidas, danzadas y encarnadas, así como ser testigo de las respuestas *corporales* de quienes visitaron la exposición y que no eran del gremio de la danza. Cada experiencia me ha remitido, una y otra vez, a la hermosa contundencia de que tenemos y somos *cuero*. *Cuero* que piensa, siente, percibe, habla, actúa; *cuero* que se mueve y que [es] danza. Movimiento

y danza que pueden ser evidentes para los otros, o tan solo pulsos internos, íntimos y profundos del regocijo que imagina y se auto-imagina. La imaginación es un acto de rebeldía por su capacidad de visualizar posibilidades, pre-decir, pre-sentir mejores presentes y proyectar futuros más humanos, más incluyentes y más justos para todos, todas, todes. Y me estremezco al leer a Francesco cuando comenta:

FO: *Nos fuimos dando más y más cuenta de cómo Balletto iba insistentemente cruzando el gran eje del concepto de imaginación, a veces de manera tan fuerte para, posiblemente, provocar profundos cuestionamientos personales alrededor de preguntas como: ¿es mi imaginación irreal? ¿O solo es intangible?* ▣

BIBLIOGRAFÍA

- BAL, Mieke, *Conceptos viajeros en las humanidades. Una guía de viaje*, Murcia, Cendeac, 2002.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 2015.
- DEWEY, John, *Cómo pensamos. Nueva exposición de la relación entre pensamiento y proceso educativo*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1989.
- _____, *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós Ibérica, 2008.
- _____, *Experiencia y educación*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2010.
- EISNER, Elliot W., *El arte y la construcción de la mente. El papel de las artes visuales en la transformación de la conciencia*, México, Paidós, 2010.
- LEBOURGES, Solange, *En busca del dégage perfecto. Terminología del ballet*, México, UNAM, 2006.
- MORIN, Edgar, *Introducción al pensamiento complejo*, Barcelona, Gedisa, 2007.
- PALLASMAA, Juhani, *La imagen corpórea. Imaginación e imaginario en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2014.
- RICOEUR, Paul, *Sobre la traducción*, México, Paidós, 2011.
- VIGOTSKY, Lev S., *La imaginación y el arte en la infancia. Ensayo psicológico*, México, Ediciones Coyoacán, 2005.

SEMBLANZAS DE LA Y EL AUTOR

CARMEN CORREA • México, 1968. Bailarina y docente. Bailó 23 años en la Compañía Nacional de Danza, INBAL. Licenciada en Educación Artística, ESAY-CENART 2013. Cursó la maestría en Investigación de la Danza, Cenedid, INBAL 2017-2019. Becaria del Programa Creadores Escénicos, Fonca, 2006, 2013 y 2019. Imparte clases de *ballet*, los talleres *Cuero con Sentido Orgánico*, *Técnica de Ballet como Experiencia* y el seminario *DetonArte: Modelo[s] Educativo[s]*. Entre 2019 y 2022 colaboró con Francesco Orazzini en el proyecto gráfico-pedagógico *Balletto: il corpo immagina*.

FRANCESCO ORAZZINI • Italia, 1988. Su trabajo abarca ilustración, diseño, animación digital y pintura, y ha expuesto en bienales, museos, galerías, ferias y festivales de Italia, México, Estados Unidos, Reino Unido, Finlandia, España, Alemania, Portugal, África, Emiratos Árabes y Colombia. En México ha realizado pinturas murales monumentales y ha conducido cursos, laboratorios y seminarios en la Academia de San Carlos, UNAM. Entre 2019 y 2022 creó las ilustraciones para *Balletto: il corpo immagina*, proyecto pedagógico de Carmen Correa.

TEXTOS Y CONTEXTOS

*Gabriel Fernández Ledesma:
scenography and interdiscipline as
political production in Waldeen's
La Coronela*

■ **Gabriel Fernández
Ledesma: escenografía
e interdisciplina como
producción política en
La Coronela de Waldeen**

RECIBIDO • 9 DE JUNIO DE 2023 ■ ACEPTADO • 3 DE NOVIEMBRE DE 2023

INDA SÁENZ / PINTORA Y DOCTORA EN ARTES Y DISEÑO
inda.saenz@gmail.com



RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Gabriel Fernández Ledesma ■
escenografía ■
La Coronela de Waldeen ■
interdisciplina ■
posrevolución, cardenismo ■

Fernández Ledesma fue un artista multifacético con una importante obra, poco estudiada, como escenógrafo. Aunque en su época no se usara el término de creador interdisciplinario, existía la colaboración entre amigos, con proyectos conjuntos y el espíritu social de la posrevolución que compartían numerosos artistas en el México de las décadas de 1920 a 1950. Aprovechó sus amplios conocimientos y experiencia en varios campos para ir de uno a otro y alimentar las formas plásticas que trabajó como pintor, grabador, escenógrafo y promotor cultural. En este artículo ponemos en relieve el trabajo y los bocetos realizados para la coreografía *La Coronela*, en el contexto político y cultural cardenista.

KEYWORDS

Gabriel Fernández Ledesma ■
set design ■
Waldeen's La Coronela ■
interdisciplinary ■
post-revolution, cardenismo ■

*Fernández Ledesma was a multifaceted artist with an important work as a little-studied set designer. Although the term interdisciplinary artist was not used at the time, there was collaboration between friends, joint projects and the social spirit of the post-revolution that was shared by a great number of artists in Mexico from the decades of 1920 to 1950. He took advantage his extensive knowledge and experience in various fields to go from one to another, feeding the plastic forms that he worked as a painter, engraver, set designer and cultural promoter. In this article we highlight the work and sketches he made for the choreography *La Coronela*, in the Cardenista political and cultural context.*

ABSTRACT

Gabriel Fernández Ledesma nació en 1900 en la ciudad de Aguascalientes. En 1917 se trasladó a la Ciudad de México para estudiar en la Escuela Nacional de Bellas Artes, pero al poco tiempo fue expulsado de la institución por su inconformidad con los métodos de enseñanza. Trabajó como profesor de dibujo para la Secretaría de Educación Pública y la Universidad Nacional. Bajo su iniciativa y dirección se publicó la revista *Forma*, entre 1926 y 1928, una de las primeras publicaciones periódicas de reflexión crítica y difusión del arte mexicano.¹ El artista se interesó en el arte popular y editó libros sobre el tema; también ilustró diversas publicaciones. Participó en las Escuelas de Pintura al Aire Libre y en la Escuela Libre de Escultura y Talla Directa en el Exconvento de la Merced. Cuando se crearon los Centros Populares de Pintura, en 1927, fue nombrado director del Centro de San Antonio Abad. Fue uno de los fundadores de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR)² y del movimiento ¡30-30! Laura González Matute destaca la postura antiacadémica y vanguardista que este último grupo manifiesta en la revista ¡30-30! *Órgano de los pintores de México*, en la que se incluyeron obras y artículos de interés sobre fotografía, artes escénicas populares —como la carpa y el circo—, diseño de muebles y arquitectura.³

Por nuestro tema, resulta relevante mencionar que Fernández Ledesma conoció de cerca el trabajo cinematográfico del cineasta ruso Serguei Eisenstein durante la filmación de *¡Que viva México!*, en 1931, al acompañar durante el rodaje a Isabel Villaseñor, actriz protagonista, quien ya era su pareja.⁴ En 1929

¹ *Forma. Revista de artes plásticas* editada por la Secretaría de Educación Pública apareció de forma irregular durante los dos últimos años de la presidencia de Plutarco Elías Calles. Con gran calidad dedicó sus páginas a reseñar y promover las artes plásticas: grabado, escultura, arquitectura, pintura, artes populares y diseño gráfico moderno. Colaboraron en ella los más importantes exponentes del arte nacional. Véase Itzel Alejandra Rodríguez Mortellaro, *Una crónica del arte en el México callista: la revista Forma (1926-1928)*, tesis de licenciatura en Historia, México, UNAM, 1995.

² Elizabeth Fuentes Rojas realizó una muy documentada investigación sobre la LEAR en su trabajo doctoral *La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida*, UNAM, 1995. Algunos de los datos biográficos del artista son de: “Gabriel Fernández Ledesma, renovador de la plástica nacional,” *Artes visuales*, Boletín núm. 338, 29 de mayo de 2021, <https://inba.gob.mx/prensa/15275/gabriel-fernandez-ledesma-renovador-de-la-plastica-nacional> Consulta: 17 de junio, 2023 y “Gabriel Fernández Ledesma, 1900-1983”, *Colección Andrés Blaisten*, <https://museoblaisten.com/Artista/167/Gabriel-Fernandez-Ledesma> Consulta: 17 de junio, 2023.

³ Investigación fundamental sobre las Escuelas y Centros Populares: *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, México, Cenidiap, 1987 y *Las Escuelas de Pintura al Aire Libre-Tlalpan*, México, INBAL/UNAM, 2011; así como también sobre la formación y el desarrollo del movimiento de pintores ¡30-30! en 1928 y la revista ¡30-30! *Órgano de los pintores de México* dirigida por los pintores Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal y Fermín Revueltas y el escritor Martí Casanovas. Véase Laura González Matute, “¡30-30!, *Órgano de los pintores de México*, 1928”, *Reflexiones marginales*, dossier núm. 41, *Hojear el siglo XX*, 2017, <https://reflexionemarginales.com/blog/2017/09/30/30-30-organo-de-los-pintores-de-mexico-1928/> Consulta: 10 de noviembre, 2023.

⁴ Leticia Torres Hernández y Carmen Gómez del Campo, “Isabel Villaseñor y Gabriel Fernández Ledesma: en el torbellino de la creación”, en Dina Comisarenko Mirkin (coord.), *Codo a codo: pa-*

presentó el trabajo de los estudiantes de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y el Centro de Arte Popular en el Pabellón de México en Sevilla, y en 1940, junto con Miguel Covarrubias, preparó la exposición *20 Centuries of Mexican Art*, que se mostró con gran éxito en Nueva York.

En la producción multidisciplinaria de Fernández Ledesma encontramos que el trabajo plástico y el escénico tenían una relación de influencia mutua, de manera que la expresión y los hallazgos se transportaban de una experiencia a la otra. Además, es interesante constatar que el pintor reflexionó sobre ambas actividades a partir de su amplio conocimiento, tanto del hecho teatral como de las vanguardias artísticas de la época; vale recordar que estuvo en contacto y compartió ideales estéticos y políticos con los protagonistas de diversos movimientos, como los muralistas y estridentistas, pero también conoció y valoró tanto las vanguardias europeas como el constructivismo y la pintura metafísica de Giorgio de Chirico, así como las que surgían en Sudamérica en los años veinte del siglo pasado.⁵ En sus diseños escenográficos, pinturas, dibujos e ilustración de libros y diseño para carteles se puede ver la asimilación de estas vanguardias.

En su texto “Teatro mexicano”, de 1928, el artista propone restituir el “sentido de misterio” (propuesto por el simbolista francés Paul Fort frente al naturalismo de moda) mediante una declaración —que ahora reconoceríamos como “interdisciplinaria”— de lo que para él constituiría el “nuevo teatro”:

rejas de artistas en México, México, Universidad Iberoamericana, 2013, pp. 173-196.

⁵ Con respecto a las vanguardias mexicanas, Karen Cordero Reiman propuso ampliar el abanico de las vanguardias en la pos-revolución, al lado del muralismo, incluyendo a las Escuelas de Pintura al Aire libre, el Método Best-Maugard y el estridentismo. Véase de la autora: “Ensueños artísticos: tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México (1920-1930)”, en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, México, Museo Nacional de Arte, INBA, 1991, pp. 53-66. Sobre el contacto de Fernández Ledesma con los movimientos sudamericanos modernos, Judith Alanís menciona que el pintor viajó a Río de Janeiro, en 1922, como ayudante de Roberto Montenegro para decorar el pabellón de México con motivo del Centenario de la independencia de Brasil, justo cuando se gestaban cambios en la plástica de aquel país; en ese mismo año, Gabriel hizo ilustraciones y viñetas del libro *Ánfora sedienta*, del poeta Rafael Huidobro Valle. Véase Judith Alanís, *Gabriel Fernández Ledesma*, México, UNAM, 1985, p. 25.

[...] la creación de un teatro mexicano se presenta como motivo de interés artístico e imperiosa necesidad colectiva. La explotación de este asunto es virgen. Es necesaria la colaboración para llegar al resultado de la verdad escénica, y pocas veces se ha colaborado. Un esfuerzo estimable, casi heroico, lo constituye el Teatro Mexicano del Murciélagos.

Puede nacer el nuevo teatro sin esfuerzos alambicados como la nueva pintura de la revolución, que habrá de ser su espejo. [...] Podrá pensarse en la coreografía de juegos infantiles, en los aspectos plásticos del circo, en la existencia de las pastorelas y las pantomimas populares, en los títeres, en la música de orfeones, en el concepto escenográfico de las cajas de Olinalá, en la geometría arquitectónica de las pulquerías y en la arquitectura de la maquinaria fabril.

Mas todo esto deberá transformarse al salir de la fuente original, convirtiéndose en un nuevo elemento simbólico, organizado dentro del orden coreográfico, guardando siempre relación estricta con el juego total de los factores emotivos.⁶

Luis Mario Schneider, pionero en el estudio sobre el estridentismo, también valoró el Teatro del Murciélagos como uno de los antecedentes importantes del teatro de vanguardia en México, precisamente, por su estética que recuperaba lo “nacional”:

De cualquier manera y aunque de efímera vida, el Teatro Mexicano del Murciélagos fue la experiencia teatral más valiosa, tanto de forma como de contenido, que tuvo la trayectoria del teatro en México en la década del 20 al 30. Valiosa porque, aunque ahora está muy visto, en aquel tiempo cualquier tipo de teatro, aun el folklórico —tan común hoy— que tuviese algo de nacional, rompía con los cánones establecidos y era revolucionario.⁷

En su investigación sobre el pintor, Judith Alanís menciona las tres propuestas pioneras, antecedentes en el desarrollo de un teatro nacionalista:

⁶ Gabriel Fernández Ledesma, “Teatro mexicano”, *¡30-30! Órgano de los Pintores de México*, núm. 3, México, 1928, pp. 14 y 15, citado en Laura González Matute (coord.), *¡30-30! Contra la Academia de Pintura, 1928*, México, Cenidiap, INBA, 1993.

⁷ Citado en Tania Barberán Soler, *El Teatro Mexicano del Murciélagos: un espectáculo de vanguardia*, tesis de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1997, p. 101.

[...] los esfuerzos indigenistas de don Manuel Gamio y de Rafael M. Saavedra a fines de 1921 en el Teatro al Aire Libre de Teotihuacán; del Teatro Municipal fundado en 1923 cuyo primordial objeto era apoyar la representación de piezas exclusivamente mexicanas, y el Teatro Mexicano del Murciélago (1924), que inspirado en la teoría del teatro sintético ruso aspiraba a amalgamar el drama, la música, la danza y la plástica marcada por el colorido del arte popular mexicano.⁸

La creación de las Escuelas de Pintura al Aire Libre y los Centros Populares de Pintura tuvieron como propósito incorporar a las y los niños y jóvenes de las clases marginadas, tanto del campo como de las colonias urbanas populares obreras, a los proyectos de educación y cultura. Las primeras puestas en escena de Fernández Ledesma tuvieron lugar, precisamente, en el Centro Popular de Pintura de San Antonio Abad, donde, como se dijo, era director. Junto con otros artistas como Isabel Villaseñor (también conocida como Chabela, quien sería su esposa), a la par de su labor de enseñanza democratizadora dirigida a infancias, jóvenes y obreros, desarrolló su propia producción de grabado, pintura y dibujo. Alrededor de 1929, el artista realizó sus primeros experimentos teatrales. Para ello, habilitó como foro una pequeña carpa que le solicitó al doctor Pruneda, entonces director del Departamento de Bellas Artes. En el pequeño y conmovedor libro que Fernández Ledesma dedica al pintor popular Fernando Castillo relata que invitó a colaborar a varios amigos que acudieron con interés, como Graciela Amador (de aptitudes polifacéticas y militante comunista, conocida también como *Gachita*), el distinguido músico José Pomar, el arquitecto Carlos Obregón Santacilia y los periodistas Guillermo Castillo (Júbilo) y Jorge Piñón Sandoval.⁹ El grupo de amigos compartía la idea de que mediante el trabajo artístico era posible reivindicar al obrero y a las clases marginadas urbanas, así como revalorar el trabajo de las y los artesanos como alternativa al arte burgués y académico. Cabe destacar que en esta apuesta estética y política convergían en aquellos años los intelectuales y la política cultural de la época;

dicha convergencia, en este caso, tenía concreción en la enseñanza de pintura y grabado dirigida a los niños de las colonias proletarias, en las obras de teatro para los habitantes de los barrios pobres de la ciudad y en la incorporación a la escuela de personajes como el mencionado Fernando Castillo.¹⁰ Con este espíritu, se montaron obras basadas en corridos populares como *El Sargento Flores*, *El Borchincho*, *Corazones contra dólares* y *Elena la traicionera*.

Desde la perspectiva de la dramaturgia femenina y el papel de Isabel Villaseñor en el grupo, pero también destacando el trabajo interdisciplinario, la investigadora Olga Martha Peña Doria menciona que la primera presentación del corrido *Elena la traicionera* se realizó en 1931 en el Centro Popular de San Antonio Abad, lugar donde Chabela estudiaba arte:

En esa representación, la autora cantó las estrofas y mostró sus grabados relacionados con el corrido mexicano, y tres jóvenes estudiantes del instituto hicieron la pantomímica que pide el texto. La segunda puesta realizada por Xavier Rojas, por el TEA (Teatro Estudiantil Autónomo) en 1947, con la escenografía realizada por Gabriel Fernández Ledesma, esposo de Chabela, siguiendo la idea del montaje de 1931 y la música del afamado compositor Blas Galindo, hoy desafortunadamente perdida.¹¹

Elena la traicionera es una canción popular que narra una tragedia del siglo XIX: trata del engaño de Elena a su marido Don Benito, quien la mata por sus amores con el oficial francés Don Fernando. Cuando Fernán-

¹⁰ Un ejemplo de inclusión es Fernando Castillo. Cuando ingresó al Centro era un adulto que nunca había asistido a la escuela, cojo, apoyado en una muleta habiendo perdido una pierna y afecto al alcohol. De niño ayudó a su padre en las canteras, fue arriero, cargador, bombero, minero, carga muertos, soldado y bolero (ocupación a la que se dedicaba cuando llegó a la escuela de San Antonio Abad y fue aceptado por Fernández Ledesma). Finalmente, fue reconocido como pintor popular. Véase Gabriel Fernández Ledesma, *Fernando Castillo. Pintor popular (1895-1940)*, op. cit., p. 7. La obra de Castillo forma parte de colecciones públicas y privadas. Véase "Fernando Castillo, 1895-1940, Colección Blaisten", <https://museoblaisten.com/Artista/97/Fernando-Castillo> Consulta: 23 de junio, 2023.

¹¹ Olga Martha Peña Doria, "Mujeres que engañan, mujeres que esperan... el corrido mexicano teatralizado", en *La dramaturgia femenina y el corrido mexicano teatralizado*, p. 5, http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/el_corrido.pdf Consulta: 17 de junio, 2023.

⁸ Judith Alanís, op. cit., p. 55.

⁹ Gabriel Fernández Ledesma, *Fernando Castillo. Pintor popular (1895-1940)*, México, UNAM, 1984, p. 15.

dez Ledesma describe la escenografía podemos imaginar no solamente los aspectos técnicos que requirió el montaje, sino también el humor con el cual está pensada la obra: “era una larga decoración que se enrollaba y se desenrollaba en carretes laterales y en sentido inverso al desplazamiento de una *banda sin fin* que se deslizaba en el piso del escenario sobre la cual aparentaba caminar Don Benito desde su casa hasta el panteón, y viceversa”.¹² A pesar del entusiasmo, esta escenografía no llegó a funcionar muy bien por la falta de los elementos técnicos necesarios. En comparación con esta obra, el artista dice que resultó más satisfactoria la representación de *Corazones contra dólares*, obra protagonizada por dos maniqués (se utilizaron también máscaras), según el gracioso libreto de Jorge Piñó Sandoval y la música del maestro Pomar; la elaboración de los maniqués y las máscaras estuvieron a cargo del pintor popular Fernando Castillo. Fernández Ledesma reflexiona sobre sus experimentos teatrales con estas palabras:

Se trabajó con entusiasmo durante la temporada de vacaciones y hubo veces que se prolongaron los “ensayos” más allá de la media noche.

Nuestro propósito era regenerar el teatro en México, limpiándolo de chabacanerías, lugares comunes y basura acumulada por el teatro español de los Muñoz Seca y los Álvarez Quintero. Fue solamente un impulso utópico, ya que se carecía de todo: autores y actores, local con escenario conveniente, dirección y, en fin, la dedicación de toda una vida para acometer una empresa semejante.

En esta aventura, quizás subcientemente, yo había absorbido la experiencia de Nikita Balief, el “Chauve Souris”, que ví en Nueva York en 1922.¹³

El artista no solamente produjo teatro experimental, también suscribió y probablemente fue el redactor de documentos como el “Manifiesto de la Unión de Trabajadores de Teatro de la Secretaría de Educación Pública” (UTTSEP). Entre las demandas, estaban la creación de un teatro al servicio de las clases trabajadoras como

un arma de la lucha de clases; elevar el nivel de la educación artística del pueblo; preparar a escritores, músicos, pedagogos, etcétera, a una renovación del espectáculo teatral; orientar y ayudar a los pequeños teatros populares y “carpas” ya existentes con contacto directo con el pueblo, y finalmente, la Unión pedía al Estado que considerara “al teatro como un órgano de cultura y tribuna de propaganda de la ideas revolucionarias, y lo ayude e impulse materialmente en forma amplia y desinteresada, para asegurar su existencia en condiciones más de acuerdo con nuestra realidad”.¹⁴

Como hemos mencionado, el pintor era un gran conocedor de la estética teatral, cuya visión vanguardista integraba lo plástico, lo musical, lo poético y lo coreográfico. En su afán por renovar el teatro en nuestro país formó parte de la UTISEP en 1936 y, de acuerdo con Judith Alanís, en el manifiesto de la agrupación queda implícito:

[...] el amplio conocimiento de las corrientes teatrales, como la propuesta por Piscator, que fundamentaba la validez social del quehacer teatral al ubicarlo en la dimensión de lo político, proponiendo además la técnica de la actuación objetiva, que culminaría posteriormente en la creación de las *Volksbühne*, el teatro documento y el sistema teatral de Bertold Brecht.¹⁵

A su regreso de un viaje por Europa entre 1938 y 1939, Fernández Ledesma se sumó como fundador del Teatro de las Artes, agrupación auspiciada por el Sindicato Mexicano de Electricistas (SME) y la Sección de Teatro del Departamento de Bellas Artes, que abarcaba todas las artes escénicas: teatro, danza, música, títeres y cine, con el fin de “elevar el nivel cultural mexicano y crear un teatro del pueblo y para el pueblo”.¹⁶

Para Alanís, en la dialéctica del pensamiento de Fernández Ledesma sorprende su capacidad sintetizadora de las vanguardias teatrales, como la de

¹⁴ Según documenta y reproduce Judith Alanís, el Manifiesto se encuentra como mecanoscrito en el archivo personal de Gabriel Fernández Ledesma (Cenidiap/INBAL), con fecha de diciembre de 1936 (durante el gobierno del general Lázaro Cárdenas del Río, 1934-1940). Firman el Manifiesto Graciela Amador, Roberto Lago, Julio Castellanos, Germán y Armando List Arzubide, Agustín Lazo, Angelina Beloff, Luis Sandi, Jorge Piñó Sandoval y el propio Fernández Ledesma, entre otros (Judith Alanís, *op. cit.*, nota 19, pp. 188 y 189).

¹⁵ Judith Alanís, *op. cit.*, p. 58.

¹⁶ *Ibidem*, p. 59.

¹² Gabriel Fernández Ledesma, *Fernando Castillo. Pintor popular (1895-1940)*, *op. cit.*, p. 17.

¹³ *Ibidem*, p. 15.

Adolphe Apia, al conferir a la escenografía mayor participación que un “decorado”, o los postulados de Gordon Craig sobre la escenografía absoluta. Al recurrir a múltiples fuentes tales como el naturalismo, el constructivismo, el teatro de la supermarioneta, el circo, los juegos infantiles, las cajas de Olinalá, la arquitectura y la pintura de las pulquerías y las estructuras fabriles, Fernández Ledesma “organiza una síntesis estética que propone encarnar la vida en un sentido histórico”.¹⁷ Y, sin duda, su experiencia posterior de colaboración con el director de teatro japonés Seki Sano (quien llegó a México en abril de 1939)¹⁸ contribuyó a ampliar su conocimiento y asimilación de las propuestas de vanguardia de la época, como exponemos más adelante.

Posiblemente se inspiró también en el teatro político de Erwin Piscator, tanto en su propuesta de izquierda como en sus aportaciones técnicas, tales como la utilización de la banda sin fin en la escena, el disco giratorio, la introducción del cine, las proyecciones fotográficas y la grabación. El artista incorporó estos recursos en sus experimentos teatrales, pero con la clara idea de realizar un teatro nacional que incorporaba los elementos de la cultura y tradición populares. A propósito de esto último, la crítica de arte Raquel Tibol señaló, de manera atinada, que los trabajos escenográficos de Fernández Ledesma, al colaborar y formar parte del despegue para el movimiento de danza moderna en México junto con Waldeen, Guillermina Bravo, Elena Noriega y otros coreógrafos, “tuvo toda la eficacia de su profundo conocimiento de costumbres y conductas de los mexicanos”.¹⁹

Fernández Ledesma formó parte del nutrido grupo de artistas que dieron forma al México posrevolucionario; no fueron, como se suele afirmar, artistas “oficialistas” adscritos al nacionalismo que seguían consignas de forma mecánica. En este sentido, concuerdo con John Lear, quien afirma:

En la década que siguió al movimiento revolucionario, los artistas gozaron de una posición privilegiada como protagonistas culturales, políticos y a veces sociales. De hecho, en 1923, Daniel Cosío Villegas identificó a los pintores como el grupo más importante de intelectuales en el país. Las imágenes que crearon inevitablemente desempeñaron un papel fundamental en la creación de una narrativa deliberada y consciente de la revolución como un proceso histórico y continuo.²⁰

Para comprender el contexto cultural de entonces debemos mencionar que el teatro, la danza, la música y el guiñol tenían una gran acogida y repercusión entre los grupos sindicales, escuelas y colonias populares. Al abordar este periodo posrevolucionario, Francisco Reyes Palma propone que se produjo entonces un “experimento cultural” que respondió a la modernidad con originalidad desde un país periférico:

Por su carácter híbrido, el artista mexicano podía sentirse heredero de los encuentros culturales de la vanguardia metropolitana. A su vez, la guerra civil que inicia en 1910 y que inaugura el ciclo revolucionario del siglo abrirá las compuertas en 1921 a la experimentación del cambio cultural; de manera tal que su propia carga de pasados y tradiciones pudiera fundirse en un fenómeno de afirmación nacionalista frente a la “centralidad” de la cultura hegemónica europea y a la civilización estadounidense que empezaba a despuntar como relevo.²¹

Por su parte, el historiador de teatro Alejandro Ortiz Bullé-Goyri afirma que la Revolución trajo consigo “una nueva conciencia de ser mexicano, y el arte en sus diversas vertientes fue uno de los espacios donde esa nueva idea de modernidad fue objeto

¹⁷ *Ibid.*, p. 57.

¹⁸ Michiko Tanaka, “Seki Sano and Popular Political and Social Theatre in Latin America”, *Latin American Theatre Review*, 1994, pp. 53-69.

¹⁹ Raquel Tibol, “Gabriel Fernández Ledesma, promotor cultural”, *Proceso*, México, 3 de mayo de 1980, <http://www.proceso.com.mx/128534/gabriel-fernandez-ledesma-promotor-cultural> Consulta: 1 de junio, 2019.

²⁰ John Lear, “La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política, y obreros en los inicios del periódico *El Machete*”, *Signos Históricos*, vol. 9, núm. 18, México, julio-diciembre de 2007, p. 110, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-44202007000200108&lng=es&tlng=es Consulta: 14 de junio, 2023.

²¹ Francisco Reyes Palma, “Arte funcional y vanguardia (1921-1952)”, en *Modernidad y modernización en el arte mexicano*, catálogo, México, Museo Nacional de Arte, 1994, p. 1, <https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-7-arte-funcional-y-vanguardia.pdf> Consulta: 29 de noviembre, 2023.

de discusión, de lucha, de debate y, desde luego, de propuestas artísticas".²² Esta valoración apunta a la correspondencia que existió entre la experimentación en las artes en el periodo entre guerras en Europa (1917-1939) y lo que ocurría en México; sin embargo, el autor afirma que la vanguardia artística del país no fue una moda que siguiera el modelo de la metrópoli europea desde la periferia: "Había algo más, había una necesidad de recuperar y reconocer las raíces étnicas y culturales, al mismo tiempo que de encontrar expresiones que desvelaran el rostro y la identidad del ser mexicano."²³

De acuerdo con Mario de Micheli, el siglo XIX europeo experimentó una tendencia asociada con las revoluciones de 1848, en torno a la cual se organizaron el pensamiento filosófico, político y literario, la producción artística y la acción de los intelectuales.²⁴ Sin embargo, según Ortiz Bullé-Goyri, aquí sucedió otra cosa: "en México podemos encontrar ejemplos donde precisamente el sentido de vanguardia estaba vinculado con una necesidad de ir hacia la gran masa popular y de darle un sentido social al fenómeno escénico, ya fuese desde una perspectiva educativa, como medio de propaganda tanto de la ideología de la revolución mexicana, como de la izquierda radical".²⁵

Es precisamente esta noción de la vanguardia mexicana la que me interesa destacar en el presente trabajo: las formas nuevas y experimentales que adquieren sentido, no como exploraciones individuales, por valiosas que resulten, sino como parte de un movimiento colectivo y dinámico; un ejemplo paradigmático de tal vanguardia es la obra dancística *La Coronela*.

²² Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940)*, España, Universidad de Alicante, 2007, p. 23 (Cuadernos de América sin nombre, 20).

²³ *Ibidem*, p. 24.

²⁴ Las vanguardias artísticas que surgieron en el proceso produjeron la destrucción de los cánones establecidos hasta entonces y la creación de nuevas formas y lenguajes como el expresionismo, dadaísmo, surrealismo, cubismo, futurismo, abstraccionismo, suprematismo y constructivismo. Este autor recoge documentos y manifiestos fundamentales al respecto. Véase Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza editorial, 2014.

²⁵ Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *op. cit.*, p. 26.

La Coronela de Waldeen

El ballet *La Coronela* de la coreógrafa y bailarina Waldeen von Falkenstein Brooke (Dallas, Texas, 1913-Cuernavaca, Morelos, 1993)²⁶ constituye un parteaguas que inaugura la danza moderna mexicana dando inicio a su "época de oro" en 1940. Podemos considerar esta obra como uno de los mejores ejemplos de un arte escénico interdisciplinario y político, que abona a la descolonización cultural.²⁷

Para introducirnos en el hecho escénico complejo que implica la danza y la participación de los artistas plásticos, vale la pena referir aquí las palabras de la investigadora Margarita Tortajada Quiroz en una entrevista:

Fue común, por lo menos desde los años veinte hasta los cincuenta del siglo pasado, ver a todo un equipo de pintores, escritores, directores de teatro, compositores y demás alrededor de la danza. Éste es un hecho escénico muy complejo, de grandes dimensiones, en el que participan todas las artes; creo que ya fuera a título personal, como funcionarios o como creadores, querían intervenir: hacer composiciones originales, diseños, guiones, etcétera, alrededor del coreógrafo o coreógrafa.

[...] Es importante recordar que el director de la primera escuela de danza (Escuela de Plástica Dinámica, 1931) fue un pintor, Carlos González; de la Escuela Nacional de Danza (1932) fue otro pintor, Carlos

²⁶ Waldeen vino a México por primera vez en 1934 con el bailarín japonés Michio Ito. Después de bailar en Estados Unidos y Japón, regresó en 1939 para dar funciones como solista, pero la invitan a dirigir el primer ballet oficial de Bellas Artes y se queda en el país. Es posible encontrar en distintas fuentes los datos biográficos de Waldeen, principalmente me basé en César Delgado Martínez, *Waldeen. La Coronela de la danza mexicana*, México, Escenología A.C, 2000.

²⁷ En otro artículo, argumento sobre el papel y la importancia de los muralistas mexicanos como ideólogos de la descolonización cultural (décadas antes del desarrollo de los estudios académicos decoloniales en América Latina y el Caribe con intelectuales como Aimé Césaire, Rubén Bonifaz Nuño, Enrique Dussel, Walter Mignolo, Aníbal Quijano y Ramón Grosfoguel), postura que subyace en el trabajo de muchos artistas en la posrevolución, es el caso de Fernández Ledesma. Véase Inda Sáenz Romero, "Los muralistas mexicanos como ideólogos de la descolonización cultural", *Patrimonio: Economía Cultural y Educación para la Paz*, vol. 2, núm. 22, México, 2022, <http://mec-edupaz.unam.mx/index.php/mecedu-paz/article/view/77885> Consulta: 18 de junio, 2023.

Mérida; en el grupo directivo del Ballet de la Ciudad de México (1942) estaban un escritor, Martín Luis Guzmán, y otro pintor, José Clemente Orozco; el director del Instituto Nacional de Bellas Artes (1950) que se encargó del área de danza varios años fue el compositor Carlos Chávez, y quien finalmente fue el director de Danza del INBA, Miguel Covarrubias, era otro pintor y “sabio” porque dominaba artes y ciencias.²⁸

Al contrario de la tendencia revisionista surgida durante la guerra fría cultural en la década de los años cincuenta del siglo XX, que descalifica o disminuye el valor de las obras con un contenido nacionalista, hay otras aproximaciones que ponen en relieve a los muralistas mexicanos y otros artistas de la Escuela Mexicana como ideólogos de la descolonización cultural.²⁹ En sus artículos y entrevistas, Tortajada Quiroz y la bailarina, coreógrafa e investigadora Josefina Lavalle constatan el sentido de compromiso político de los artistas en el sexenio cardenista, que coincide y concreta el ideario que inspiró la Revolución mexicana.

Durante el gobierno del general Lázaro Cárdenas del Río (1934-1940), los artistas de izquierda asumieron como propias y dignas de defensa las políticas de nacionalización del petróleo, la reforma agraria, el apoyo a la República española y la lucha ideológica contra el fascismo. Solo para mencionar un ejemplo, la LEAR organizó misiones culturales en América y en Europa para dar a conocer los logros de la expropiación petrolera realizada por el presidente Cárdenas en 1938. Es interesante constatar que, en ese año, Fernández Ledesma presentó en la Maison de la Culture de París la exposición *El arte en la vida política mexicana*, con 128 documentos y fotografías de la pintura mural, litografías de crítica social del siglo XIX y grabados originales de producción reciente proporcionados por la LEAR. La muestra era un panorama de la historia, la economía y las principales reformas del gobierno cardenista, incluyendo la expropiación petrolera, para lo cual el artista se documentó con libros y publicaciones de

actualidad.³⁰ Es decir, Fernández Ledesma consideró que presentar en el extranjero una exposición de artes plásticas en aquel momento requería ser acompañada por información básica del desarrollo político y económico del país.

La Coronela se estrenó el 23 noviembre de 1940, al final del sexenio cardenista. El ballet representa una alegoría de la Revolución mexicana y se inspira en los grabados de las calaveras de José Guadalupe Posada. La coreografía fue creación de la bailarina y coreógrafa Waldeen. En el libreto colaboraron la misma Waldeen, Fernández Ledesma³¹ y el director Seki Sano,³² el texto del coro fue de Efraín Huerta,³³ la música de Silvestre Revueltas, la escenografía y el vestuario de Fernández Ledesma, las máscaras de Germán Cueto y la dirección escénica de Seki Sano.³⁴ Un equipo impresionante de personalidades del medio artístico e intelectual. Para mencionar uno solo de los aspectos vanguardistas de la obra, Sano colocó la tramoya dentro del escenario, cosa insólita en los años cuarenta del siglo XX. Waldeen se relacionó con artistas que llevaban a cabo una intensa actividad de discusión y creación artística: los hermanos Silvestre y José Revueltas, los pintores Gabriel Fernández Ledesma, Julio Castellanos y Xavier Guerrero, y el poeta Efraín Huerta. Según Josefina Lavalle, este grupo de artistas llevó a Waldeen por toda la República mostrándole el arte popular y “el México profundo” que refiere Bonfil Batalla.³⁵ Sobre el ballet y los artistas que participaron en el mismo, Lavalle apunta:

³⁰ Judith Alanís, *op. cit.*, p. 53.

³¹ En el archivo Gabriel Fernández Ledesma (Cenidiap/INBAL) se encuentra el mecanoscrito del libreto.

³² Hay un mecanoscrito de Fernández Ledesma titulado “Seki Sano permanece en el teatro mexicano” junto a una carta de Haruhiko Okamura (fecha el 30 de abril de 1983), en la cual éste agradece al artista la información que le brindó sobre Sano para escribir un artículo que, suponemos, se refiere al mecanoscrito mencionado. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenidiap/INBAL.

³³ Ni en el libreto ni en el programa de mano se menciona que Efraín Huerta es el autor del texto del coro escénico “Nosotras somos las mujeres”, aunque sin duda es de la autoría del poeta, como señala Alejandro Bullé-Goyri, “Efraín Huerta y sus acercamientos al teatro mexicano”, *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 52, México, enero-junio de 2019, pp. 171-186.

³⁴ Jorge Gómez Treviño, *op. cit.*, pp. 240-249.

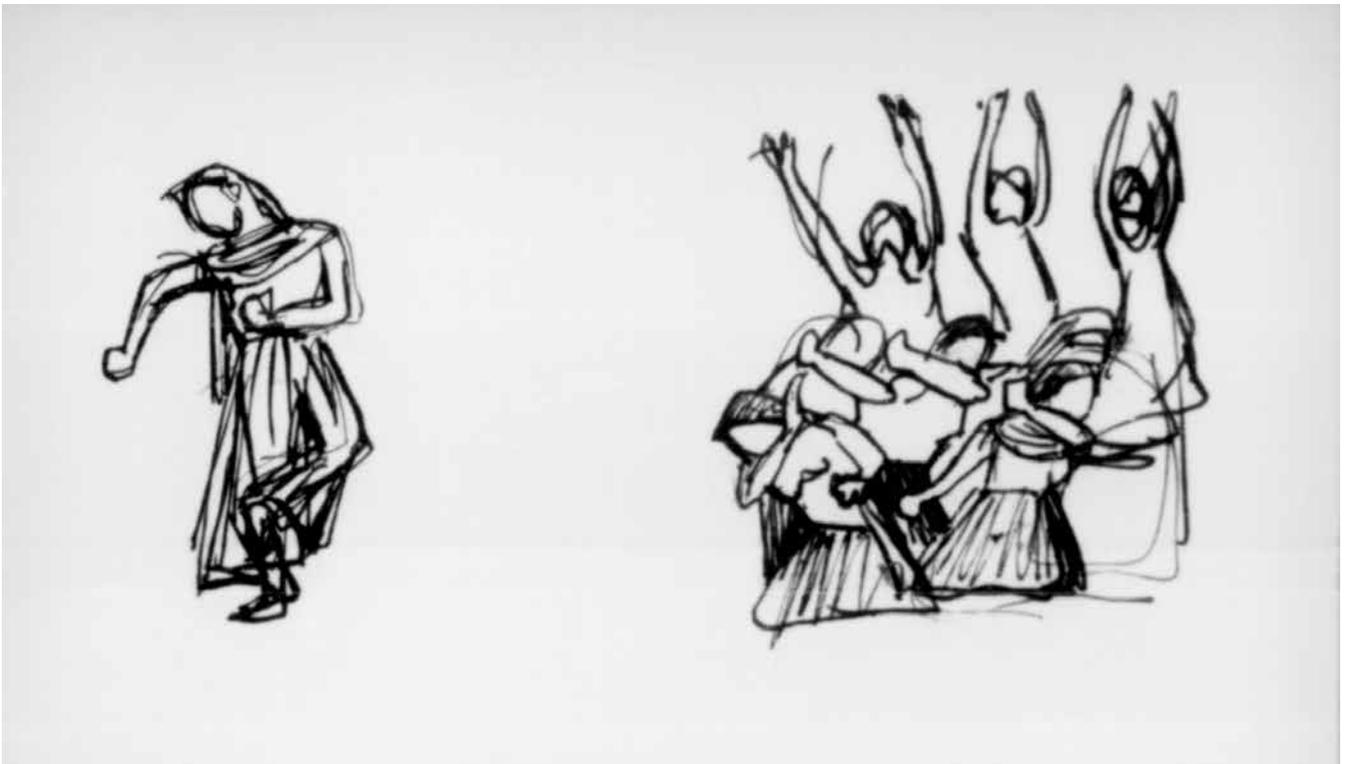
³⁵ Arturo García Hernández, “*La Coronela* generó un lenguaje moderno con esencia nacionalista”, entrevista con la bailarina Josefina Lavalle, *La Jornada*, México, 8 de mayo de 2001, <http://www.jornada.unam.mx/2001/05/18/04an1cul.html> Consulta: 29 de enero, 2017.

²⁸ Jorge Gómez Treviño, “La danza escénica de la Revolución mexicana. Entrevista con Margarita Tortajada”, *Estudios Sociales*, núm. 8, México, 2011, p. 246.

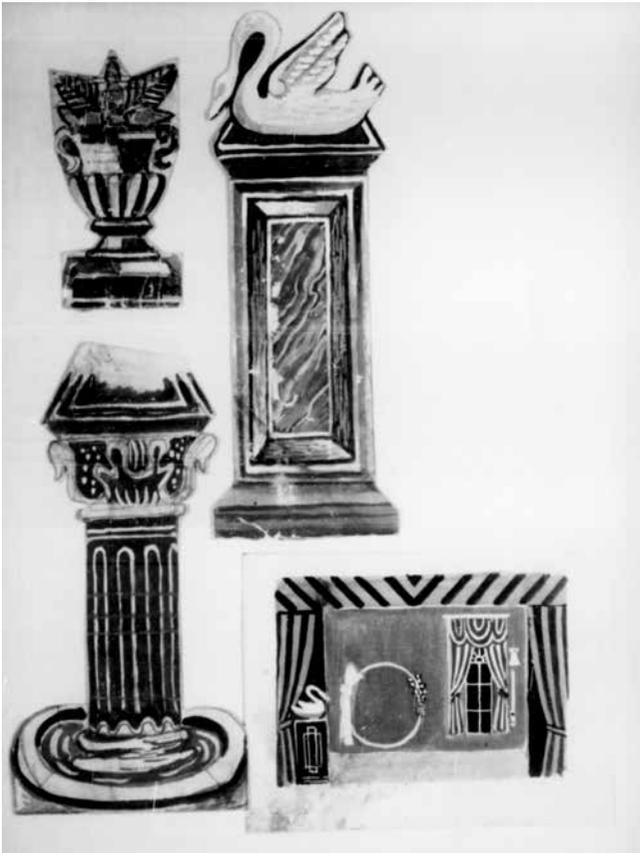
²⁹ Inda Sáenz Romero, “Los muralistas mexicanos como ideólogos...”, *op. cit.*



Gabriel Fernández Ledesma, diseños para el ballet *La Coronela*. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenediap/INBAL.



Gabriel Fernández Ledesma, boceto escenográfico del coro, ballet *La Coronela*. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenediap/INBAL.



Gabriel Fernández Ledesma, bocetos de decorados, ballet *La Coronela*. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenidiap/INBAL.

La Coronela se erige no solamente en una concepción que caracteriza a una etapa de nuestra historia, sino en una aportación dancística a la cultura de la época [...]. Todos ellos participaron en la obra profundamente convencidos de que un arte verdadero debía servir a la construcción de una conciencia nacional, utilizando como medio la transmisión de mensajes históricos o políticos, tal como lo había hecho la Escuela Mexicana de Pintura.³⁶

La obra está dividida en cuatro danzas: *Damitas de aquellos tiempos*, *Danza de los desheredados*, *La pesadilla de Don Ferruco* y *Juicio final*. Casi dos meses después del fallecimiento de Silvestre Revueltas se estrenó *La Coronela* con el Ballet de Bellas Artes, junto con otras coreografías de Waldeen. Para una mejor comprensión de los diseños escenográficos de Fernández Ledesma reproducimos una sinopsis de los cuatro actos:

³⁶ Margarita Tortajada Quiroz, “*La Coronela* de Waldeen: una danza revolucionaria”, *Casa del Tiempo*, México, 2008, p. 58.



Gabriel Fernández Ledesma, boceto de puesta en escena, ballet *La Coronela*. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenidiap/INBAL.

Damitas de aquellos tiempos, refiere las tertulias de la élite en 1900, en las que la frivolidad y cursilería eran el escenario donde se devoraban los platillos de la crítica salpicados con comentarios envidiosos, cotidiano alimento de aquella sociedad femenina.

Danza de los desheredados, segunda escena, muestra la otra cara de la moneda: la realidad de los explotados, teñida de dolor, impotencia y sumisión de los que nada tenían. Aquí aparecen los impulsos de rebelión contra los que durante varios siglos los han sumido en la más atroz servidumbre e ignorancia. La parte tres, *La pesadilla de Don Ferruco*, “retrata” el estremecimiento de los ferrucos ante la alegría del pueblo en proceso de liberación. En el cuarto acto, *El juicio final*, se condena al fuego eterno a todos aquellos que lo merecen, sin importar amistades, influencias y compadrazgos. La coronela es la expresión de la victoria de un pueblo que luchó por su libertad.³⁷

³⁷ César Delgado Martínez, *op. cit.*, p. 102.

Después de las funciones de estreno, la obra se volvió a bailar íntegra hasta 1976. En aquella ocasión, el boletín informativo de la Compañía Contemporánea de Danza Mexicana decía:

En *La Coronela*, más allá de la anécdota, subyace el permanente conflicto de los individuos en un medio en que la lucha aparece como única opción. Esta obra, representada hace más de treinta años, mantiene su vigencia, y la mantiene precisamente porque el proceso revolucionario de 1910 todavía no alcanza su culminación. Aunque, en apariencia, *La Coronela* se centra en un tema exclusivamente mexicano, su temática es reflejo de una situación universal. En sus cuatro partes, propone un proceso dinámico: la contraposición de grupos humanos en un mundo opresivo e injusto: los sueños, que, en los trazos de Posada, parecieran ahogar toda expectativa de liberación y que, no obstante, son máscaras que encubren grotescamente toda esperanza, y, finalmente, el símbolo de *La Coronela*, inicio de la liberación. En ese juego de sueño y realidad, es la realidad la que, en definitiva, se impondrá después de la lucha. Y se impondrá porque ella es el resultado de una práctica y de una acción.³⁸

La obra se repuso en 1983 y se grabó para un programa de la Unidad de Televisión Educativa. La música de Silvestre Revueltas corrió otra suerte, pues tras su inesperada muerte, dos meses antes del estreno, la partitura de *La Coronela* había quedado inconclusa. El compositor Blas Galindo completó la parte faltante y se le encargó la orquestación a Candelario Huízar. Como estaba previsto, la primera función se llevó a cabo bajo la dirección de Eduardo Hernández Moncada. Esta partitura completa se perdió, y posteriormente tuvo que ser reconstruida por el director José Limantour con la orquestación completada por Hernández Moncada. Para la reconstrucción, Limantour utilizó las bandas

³⁸ El boletín informativo refiere las presentaciones de la Compañía Contemporánea de Danza Mexicana los días 18 y 25 de noviembre (1976) en el Palacio de Bellas Artes, con el estreno de *Tres danzas para un mundo nuevo* y *Otoño de búsqueda* de las coreógrafas Waldeen y Rosa Reyna, y la reposición de *La Coronela*, de Waldeen y *Los Gallos*, de Fernesio de Bernal (Boletín informativo s/f, Academia de la Danza Mexicana, Instituto Nacional de Bellas Artes (SEP), Compañía contemporánea de Danza Mexicana (Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenidiap/INBAL, p. 3).



Gabriel Fernández Ledesma, boceto de monstruo del infierno, ballet *La Coronela*. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenidiap/INBAL.



Gabriel Fernández Ledesma, boceto de El general, ballet *La Coronela*. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenidiap/INBAL.



Gabriel Fernández Ledesma, boceto de peón, ballet *La Coronela*. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenidiap/INBAL.



Gabriel Fernández Ledesma, boceto de Don Ferruco, ballet *La Coronela*. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenidiap/INBAL.



Gabriel Fernández Ledesma, boceto de mujeres del pueblo, ballet *La Coronela*. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenidiap/INBAL.



Gabriel Fernández Ledesma, boceto de dama, ballet *La Coronela*. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenidiap/INBAL.

sonoras que compuso Revueltas para las películas *¡Vámonos con Pancho Villa!* (1935) y *Los de abajo* (1939). Esta última versión se ejecutó completa por la Orquesta Sinfónica Nacional, en 1962, dirigida por el propio Limantour en el Palacio de Bellas Artes. Se grabó por primera vez hasta el año 2010, por la English Chamber Orchestra y la Santa Bárbara Symphony, bajo la conducción de Gisèle Ben-Dor.³⁹ Para conmemorar el centenario de la Constitución de 1917, la Orquesta Sinfónica Nacional programó la música escrita por Silvestre Revueltas, ejecución que se acompañó con una proyección de grabados de José Guadalupe Posada, pero lamentablemente no se repuso la obra dancística.⁴⁰

Para el momento de la puesta en escena de esta obra emblemática, Fernández Ledesma se encontraba en plena madurez y tenía experiencia en la creación y montaje de obras escénicas; no era de ninguna manera un improvisado y había reflexionado profunda y ampliamente sobre el teatro. Los bocetos para la escenografía de Fernández Ledesma que aquí presentamos forman parte del Archivo Gabriel Fernández Ledesma que resguarda el Cenidiap/INBAL. En este material se aprecia la manera en la cual el artista tomó como punto de partida los grabados de José Guadalupe Posada y los recreó con libertad para la escenografía y el vestuario. La síntesis gráfica y la expresividad, al mismo tiempo que conserva el espíritu jocoso y satírico, son una muestra de las capacidades interpretativas y creativas del artista. Por otra parte, es interesante ver sus dibujos con borraduras y anotaciones, pero también las ideas plásticas claras en el desarrollo de los caracteres mediante el vestuario, así como el diseño de los objetos que formaron parte de la ambientación escenográfica.

Como parte de la guerra fría cultural, durante décadas algunos historiadores, críticos de arte y artistas de la llamada “generación de la ruptura” tildaron a los muralistas de “panfletarios”, “oficialistas”, “nacionalistas trasnochados”, etcétera; adjetivos que descalificaban a sus obras y personas. Sin embargo, los y las muralistas, así como muchos otros artistas de la Es-

cuela Mexicana,⁴¹ al mismo tiempo que investigaban y difundían la historia y cultura propia estaban abiertos a las corrientes artísticas de vanguardia europeas y sudamericanas, así como a la colaboración con otros y otras artistas que llegaron a México, exiliados o por otras razones, es decir, eran profundamente internacionales, como es el caso de Fernández Ledesma. Así que la repetida historia de la “cortina de nopal”, como metáfora de una cultura nacionalista cerrada al exterior, resulta completamente falsa.⁴²

La guerra fría cultural tuvo también impacto en otras disciplinas artísticas como la danza, la música, el teatro y el cine.⁴³ Que *La Coronela* haya sido ejecutada completa en contadas ocasiones y no forme parte del repertorio permanente de las compañías de danza mexicanas se debe, muy probablemente, a su descalificación como obra “nacionalista”, “oficialista” o “demagógica.” En este sentido, resulta desconcertante el juicio que Alanís emite sobre la obra, siendo la mayor estudiosa de Fernández Ledesma y habiendo recogido una gran cantidad de documentación inédita muy valiosa e interesante termina demeritando el trabajo extraordinario de los artistas que crearon *La Coronela* al expresar: “Independientemente del valor de los participantes en este espectáculo, y de las aportaciones y aciertos de Fernández Ledesma, se percibe que *La Coronela* es la culminación de todo un aparato demagógico

⁴¹ Leonor Morales define la corriente conocida como Escuela Mexicana (que generalmente se refiere a la pintura), y que comprende el muralismo y la gráfica surgida a partir de 1921, como la escuela que exaltó el nacionalismo fundado en la lucha revolucionaria y se apoyó en las raíces prehispánicas y populares, destacando al mismo tiempo el socialismo de ideología política. Véase Leonor Morales, *Arturo García Bustos y el realismo de la Escuela Mexicana*, México, Universidad Iberoamericana, 1992, p. 9.

⁴² Como afirmo en otro artículo, José Gómez Sicre, como agente de la guerra fría “contribuyó a sustituir el ‘internacionalismo proletario’ como postura ideológica y política asumida por muralistas como Rivera, Siqueiros, O’Gorman, Guerrero y muchos otros artistas del TGP y del Frente Nacional de Artes Plásticas, por la noción resemantizada de lo que consideraba ‘internacional’ para el arte latinoamericano”. Véase Inda Sáenz, “Muralismo mexicano y resemantización neocolonial”, *Discurso Visual*, núm. 50, México, julio-diciembre de 2022, http://www.discursovisual.net/dvweb50/TC_50-05.html Consulta: junio, 2023.

⁴³ Vale la pena recordar la censura que sufrió la bailarina y actriz Rosaura Revueltas (Lerdo, Durango, 1910-Cuernavaca, 1996) hasta el día de su muerte, cerrándole todas las puertas después de haber tenido gran éxito internacional y protagonizado la película *La sal de la tierra* dirigida por Herbert J. Biberman en 1954. Véase Rosaura Revueltas, *Los Revueltas*, México, Grijalbo, 1979.

³⁹ Ken Smith, nota en el cuadernillo del disco compacto *Silvestre Revueltas. La Coronela, Itinerarios, Colorines*, English Chamber Orchestra, Santa Bárbara Symphony, conducción de Gisèle Ben-Dor, Naxos, 2010.

⁴⁰ Verónica Díaz, “Con música nacionalista festejan a la Constitución”, entrevista a Carlos Miguel Prieto, director de la Orquesta Sinfónica Nacional, *Milenio*, México, 1 de febrero de 2017, p. 34.



Gabriel Fernández Ledesma, boceto de soldados, ballet *La Coronela*. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenediap/INBAL.



Gabriel Fernández Ledesma, boceto de El hacendado, ballet *La Coronela*. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenediap/INBAL.



Gabriel Fernández Ledesma, boceto de esqueleto con monóculo, ballet *La Coronela*. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenediap/INBAL.



Gabriel Fernández Ledesma, boceto de La Coronela, ballet *La Coronela*. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenediap/INBAL.



Puesta en escena de *La Coronela*, de Waldeen, con escenografía de Gabriel Fernández Ledesma.

estatal que ha engañado a todos, incluso a los artistas, proponiendo un cambio que nunca llegó.⁴⁴

Si bien la obra se produjo bajo el auspicio estatal del Ballet de Bellas Artes, al situar a los artistas como “engañados”, en vez de creadores de una gran obra satírica y alegórica, la autora repite el lugar común de la devaluación descalificadora que instaló el crítico de arte cubano José Gómez Sicre, por medio de sus propios escritos y como *ghost writer* de José Luis Cuevas.⁴⁵

⁴⁴ Judith Alanís, *op.cit.*, p. 62.

⁴⁵ Edgar Alejandro Hernández escribió que más de cien textos que publicó José Luis Cuevas contra la Escuela Mexicana y los mura-

listas fueron escritos por José Gómez Sicre; señala que, sin lugar a duda, Cuevas se prestó para esta maniobra y obtuvo beneficios personales para su carrera, al tiempo que Gómez Sicre, como funcionario de la Organización de los Estados Americanos, con sede en Washington, lograba un objetivo diseñado fuera del país para intervenir en los derroteros de la producción cultural en México. Véase Edgar Alejandro Hernández, “José Gómez Sicre, el inventor de Cuevas”, *Excelsior*, México, 6 de julio de 2016, <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/07/06/1103180> Consulta: 9 de diciembre, 2023.

listas fueron escritos por José Gómez Sicre; señala que, sin lugar a duda, Cuevas se prestó para esta maniobra y obtuvo beneficios personales para su carrera, al tiempo que Gómez Sicre, como funcionario de la Organización de los Estados Americanos, con sede en Washington, lograba un objetivo diseñado fuera del país para intervenir en los derroteros de la producción cultural en México. Véase Edgar Alejandro Hernández, “José Gómez Sicre, el inventor de Cuevas”, *Excelsior*, México, 6 de julio de 2016, <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/07/06/1103180> Consulta: 9 de diciembre, 2023.

como esencialmente descolonizador.⁴⁶ El invento de “la cortina de nopal” ha dejado de ser funcional. Sin embargo, la guerra fría cultural alcanzó no solo a los muralistas más reconocidos y comprometidos políticamente como Rivera, Siqueiros, sus discípulos y colaboradores como Rina Lazo, Arturo García Bustos, Aurora Reyes, los artistas del Taller de Gráfica Popular y muchos otros, sino también a los creadores extranjeros como Seki Sano. Michiko Tanaka menciona que Sano afrontó serias dificultades económicas a principios de 1943. Por alguna razón, perdió el apoyo del Sindicato Mexicano de Electricistas, aunque el Teatro de las Artes continuó funcionando con un nuevo director. Es posible que la intervención del FBI contra los refugiados de izquierda tuviera algún efecto en su marginación.⁴⁷

En los años siguientes al estreno de *La Coronela*, y hasta su fallecimiento en 1983, el trabajo creativo de Fernández Ledesma declinó. Desafortunadamente, como señala Raquel Tibol:

No es casual que el repliegue de Fernández Ledesma (coincidente con el de otros colegas) ocurra al tiempo del cambio de signo en los proyectos gubernamentales. Este entusiasta militante de las Escuelas al Aire Libre, del Grupo Revolucionario de Pintores ¡30-30!, del Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, no encontró estímulos adecuados en el largo, lento y deformante proceso de elitización y mercantilización del arte iniciado durante el gobierno del presidente Miguel Alemán.⁴⁸

Resignificar y revalorar los logros de los artistas en la pos-revolución y sus obras, no solamente de los muralistas sino de muchos otros que, como Fernández Ledesma y el grupo interdisciplinario extraordinario de artistas mexicanos y de otras nacionalidades que produjeron *La Coronela*, enriquecería nuestra visión de la historia del arte en México y de nosotros mismos. ▽

BIBLIOGRAFÍA

- ALANÍS, Judith, *Gabriel Fernández Ledesma*, México, Coordinación de Difusión Cultural, Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.
- BARBERÁN SOLER, Tania, *El Teatro Mexicano del Murciélagos: un espectáculo de vanguardia*, tesis de Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1997.

⁴⁶ En otro artículo traté el tema. Véase Inda Sáenz Romero, “Los muralistas mexicanos como ideólogos de la descolonización cultural”, *op. cit.*

⁴⁷ Tanaka anota que después de la declaración de guerra, los inmigrantes japoneses se concentraron en la Ciudad de México y Guadalajara bajo una vigilancia suave. Excepto un pequeño grupo, la mayoría de ellos eran seguidores conservadores del gobierno imperial. Como refugiado político, Sano no tenía restricciones a sus movimientos y solo mantuvo relaciones con la minoría antimilitarista. A pesar de ello, para el FBI Sano era doblemente sospechoso por ser izquierdista y japonés. Siguió sus actividades a través de un agente local y de la interceptación de correspondencia personal entre 1939 y 1945. Un documento del FBI sugiere que adoptó medidas contra L. Renn, acusándolo de quintacolumnista nazi. Hubo una acusación similar por parte del FBI contra Sano (Archivos Sano, Seki. Archivos Nacionales). Véase Michiko Tanaka, “Seki Sano and Popular Political and Social Theatre in Latin America”, nota 32, *Latin American Theatre Review*, vol. 27, núm. 2, primavera de 1994, pp. 53-69, <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1018> Consulta: junio, 2023.

- Boletín informativo s/f. Academia de la Danza Mexicana, Instituto Nacional de Bellas Artes (SEP), Compañía contemporánea de Danza Mexicana (Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenidiap/INBAL).
- CORDERO REIMAN, Karen, “Ensueños artísticos: tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México (1920-1930)”, en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, catálogo, México, Museo Nacional de Arte, INBA, 1991.
- DE MICHELI, Mario, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2014.
- DELGADO MARTÍNEZ, César, *Waldeen. La Coronela de la danza mexicana*, México, Escenología A.C, 2000.
- DÍAZ, Verónica, “Con música nacionalista festejan a la Constitución”, entrevista a Carlos Miguel Prieto, director de la Orquesta Sinfónica Nacional, *Milenio*, México, 1 de febrero de 2017, p. 34.
- FERNÁNDEZ LEDESMA, Gabriel, *Fernando Castillo. Pintor popular (1895-1940)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- _____, “Seki Sano permanece en el teatro mexicano”, mecanoscrito. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenidiap/INBAL.

⁴⁸ Raquel Tibol, *op. cit.*

- _____, “La Coronela” ballet basado en los grabados de Posada, mecanoescrito. Archivo Gabriel Fernández Ledesma, Cenidiap/INBAL.
- FUENTES ROJAS, Elizabeth, *La Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios: una producción artística comprometida*, tesis de doctorado en Historia del Arte, México, UNAM, 1995.
- “Gabriel Fernández Ledesma, renovador de la plástica nacional” *Artes Visuales*, Boletín N. 338, 29 de mayo de 2021, <https://inba.gob.mx/prensa/15275/gabriel-fernandez-ledesma-renovador-de-la-plastica-nacional> Consulta: 17 de junio, 2023.
- “Gabriel Fernández Ledesma, 1900-1983”, *Colección Blaisten*, <https://museoblaisten.com/Artista/167/Gabriel-Fernandez-Ledesma> Consulta: 17 de junio, 2023.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, Arturo, “La Coronela generó un lenguaje moderno con esencia nacionalista”, entrevista con la bailarina Josefina Lavalle, *La Jornada*, México, 8 de mayo de 2001, <http://www.jornada.unam.mx/2001/05/18/04an1cul.html> Consulta: 29 de enero, 2017.
- GÓMEZ TREVIÑO, Jorge, “La danza escénica de la revolución mexicana: entrevista con Margarita Tortajada”, *Estudios Sociales*, núm. 8, México, 2011.
- GONZÁLEZ MATUTE, Laura, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, México, Cenidiap, INBA, 1987.
- _____, Carmen Gómez del Campo y Leticia Torres Carmona, *¡30-30! Contra la Academia de Pintura, 1928*, México, Cenidiap, INBA, 1993.
- _____ y Renata Blaisten González, *Las Escuelas de Pintura al Aire Libre-Tlalpan*, México, INBA, UNAM, 2011.
- _____, “¡30-30!, Órgano de los pintores de México, 1928”, *Reflexiones Marginales*, dossier núm. 41, *Hojea el siglo XX*, 30 de septiembre de 2017, <https://reflexionsmarginales.com/blog/2017/09/30/30-30-organo-de-los-pintores-de-mexico-1928/> Consulta: 10 de noviembre, 2023.
- HERNÁNDEZ, Edgar Alejandro, “José Gómez Sicre, el inventor de Cuevas”, *Excelsior*, México, 6 de julio de 2016, <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2016/07/06/1103180> Consulta: 9 de diciembre, 2023.
- LEAR, John, “La revolución en blanco, negro y rojo: arte, política y obreros en los inicios del periódico *El Machete*”, *Signos Históricos*, vol. 9, núm. 18, México, julio-diciembre de 2007, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-44202007000200108&lng=es&tlng=es Consulta: 14 de junio, 2023.
- MAGÁN PRIETO, Alba de los Ángeles, *Pioneros de la escenografía contemporánea*. A. Appia y E. G. Craig, España, Universidad Politécnica de Madrid, 2022, https://oa.upm.es/70772/1/TFG_Junio22_Magan_Prieto_Alba.pdf Consulta 17 de junio, 2023.
- ORTIZ BULLÉ GOYRÍ, Alejandro, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2005 (Serie humanidades).
- _____, *Cultura y política en el drama mexicano pos-revolucionario (1920-1940)*, España, Universidad de Alicante, 2007 (Cuadernos de América sin nombre, 20).
- _____, “Efraín Huerta y sus acercamientos al teatro mexicano”, *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 52, México, enero-junio de 2019.
- PEÑA DORIA, Olga Martha, *Mujeres que engañan, mujeres que esperan... la dramaturgia femenina y el corrido mexicano teatralizado*, http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/el_corrido.pdf Consulta: 17 de junio, 2023.
- REVUELTAS, Rosaura, *Los Revueltas*, México, Grijalbo, 1979.
- REYES PALMA, Francisco, “Arte funcional y vanguardia (1921-1952)”, en *Modernidad y modernización en el arte mexicano*, catálogo de la exposición, México, Museo Nacional de Arte, 1994, <https://artemex.files.wordpress.com/2010/12/lectura-7-arte-funcional-y-vanguardia.pdf> Consulta: 29 de noviembre, 2023.
- RODRÍGUEZ MORTELLARO, Itzel Alejandra, *Una crónica del arte en el México callista: la revista Forma (1926-1928)*, tesis de licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995.
- SAENZ, Ina, “Los muralistas mexicanos como ideólogos de la descolonización cultural”, *Patrimonio: Economía Cultural y Educación para la Paz*, vol. 2, núm. 22, México, 2022, <http://mec-edupaz.unam.mx/index.php/mecedupaz/article/view/77885> Consulta: 18 de junio, 2023.
- _____, “Muralismo mexicano y resemantización neocolonial”, *Discurso Visual*, núm. 50, México, julio-

diciembre de 2022, http://www.discursovisual.net/dvweb50/TC_50-05.html Consulta: 7 de diciembre, 2023.

- SMITH, Ken, nota en el cuadernillo del disco compacto *Silvestre Revueltas. La Coronela, Itinerarios, Colorines*, English Chamber Orchestra, Santa Barbara Symphony, conducción de Gisèle Ben-Dor, Naxos, 2010.
- SÁNCHEZ SOLER, Monserrat, Laura González Matute y Renata Blaisten González, *Las escuelas de pintura al aire libre: Tlalpan*, México, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, INBAL, 2011.
- TANAKA, Michiko, "Seki Sano and Popular Political and Social Theatre in Latin America", *Latin American Theatre Review*, vol. 27, núm. 2, primavera de 1994, <https://journals.ku.edu/latr/article/view/1018> Consulta: 3 de diciembre, 2023.
- TIBOL, Raquel, "Gabriel Fernández Ledesma, promotor cultural", *Proceso*, México, 3 de mayo de 1980, <http://www.proceso.com.mx/128534/gabriel-fernandez-ledesma-promotor-cultural> Consulta: 1 de junio, 2019.
- TORRES HERNÁNDEZ, Leticia y Carmen Gómez del Campo, "Isabel Villaseñor y Gabriel Fernández Ledesma: en el torbellino de la creación", en Dina Comisarenco Mirkin (coord.), *Codo a codo: parejas de artistas en México*, México, Universidad Iberoamericana, 2013.
- TORTAJADA QUIROZ, Margarita, "Bailar la patria y la Revolución", *Casa del Tiempo*, México, 2004, <http://www.uam.mx/difusion/revista/julio2004/tortajada.html> Consulta: 1 de junio, 2023.
- _____, "La Coronela de Waldeen: una danza revolucionaria", *Casa del Tiempo*, México, 2008.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

INDA SÁENZ • Pintora. Profesora en la Facultad de Psicología de la UNAM. Doctora en Artes y Diseño por la Facultad de Artes y Diseño de la misma institución. Ha realizado 18 exposiciones individuales y ha participado en más de 40 colectivas. Entre sus publicaciones destacan los ensayos: "Rina Lazo y Arturo García Bustos: la vigencia de la Escuela Mexicana" y "Resistencia, testimonio y memoria. Rina Lazo, Arturo García Bustos y la gráfica de la Escuela Mexicana en 1968".

TEXTOS Y CONTEXTOS

*Diego Rivera, scenographer
and custom designer* ■ **Diego Rivera, escenógrafo
y diseñador de vestuario**

RECIBIDO • 28 DE JUNIO DE 2023 ■ ACEPTADO • 3 DE NOVIEMBRE DE 2023

GUILLERMINA GUADARRAMA PEÑA / MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE ■
cenidiap.gguadarrama@inba.edu.mx ■

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

ballet ■
Horse Power ■
Diego Rivera ■
escenografía ■
Carlos Chávez ■
José Revueltas ■
El Cuadrante de la Soledad ■
teatro ■

Rivera es menos conocido como escenógrafo que como muralista y pintor, sin embargo, su participación en este rubro fue notable. Hizo mancuerna con el músico Carlos Chávez para crear *Horse Power*, ballet que buscaba ser una pieza de modernidad americana en las artes y conjuntaba música, danza y artes plásticas. Rivera diseñó escenografía y vestuario para los bailarines, en los que mostraba la diferencia entre el norte industrial y el sur rural, por lo que se consideró una obra antiimperialista que denunciaba la explotación capitalista en Latinoamérica. Hizo otro trabajo de escenografía con el escritor José Revueltas para la puesta en escena de *El Cuadrante de la Soledad*, para la que el pintor construyó una maqueta en la que integró diversos partes del entorno donde se desarrolla la trama para mostrar la desolación y miseria del lugar.

ABSTRACT

KEYWORDS

ballet ■
Horse Power ■
Diego Rivera ■
scenography ■
Carlos Chavez ■
Jose Revueltas ■
El Cuadrante de la Soledad ■
theater ■

Rivera is not as known as a scenographer, but his involvement in this activity was remarkable. He partnered with the musician Carlos Chavez to create Horse Power, a ballet that sought to be a piece of American modernity that combined music, plastic arts and dance. Rivera designed visuals, scenery and costumes for dancers that highlighted the difference between the industrial North and the rural South, hence was considered an anti-imperialist ballet piece because it showcased the capitalist exploitation of Latin America. He also worked with José Revueltas to make the set design and the scale model for the staging of his literary work El Cuadrante de la Soledad. In the model, Rivera integrated various parts of the surroundings where the plot takes place to show it's solitude and misery.

Diego Rivera, conocido mundialmente por sus murales y piezas de caballete, también tuvo entre sus actividades la realización de escenografías para piezas de ballet y obras de teatro. Este trabajo era común que lo realizaran los artistas plásticos en las primeras décadas del siglo XX, cuando confluyeron con escritores, compañías de danza, actores, coreógrafos y creadores musicales, para producir espectaculares puestas en escena, películas e ilustrar libros, entre otras actividades. Posteriormente se creó la carrera de escenógrafo profesional, separada de los artistas visuales.

Aunque Rivera empezó a hacer decorados para teatro de revista y comedias populares desde que regresó a México tras su larga estadía en Europa, entre ellas *Aires nacionales*, en 1921, y *El corrido de Juan Saavedra*, en 1929,¹ solo haré referencia a dos de sus trabajos escenográficos y de diseño de vestuario realizados en diferentes momentos cronológicos, para ejemplificar su incidencia en música, danza y teatro. Uno, *Horse Power (HP)* o *Caballos de vapor*² (1932), que conjuntó música, danza y artes plásticas, y el otro, *El Cuadrante de la Soledad* (1950), que unió literatura, artes plásticas y teatro. ¿Cuál fue la línea que siguió en dos obras alejadas en tiempo y tema?

Horse Power

HP una sinfonía de ballet fue un proyecto del compositor y músico Carlos Chávez, cual surgió con la intención de crear una estética musical americana con una visión nacionalista, paradigma que compartía con el estadounidense Aaron Copland. De Chávez se asegura que consolidó el movimiento musical nacionalista de México, y de Copland que creó un estilo genuinamente norteamericano con la intención de mantener un equilibrio entre la vanguardia y el folklore de Estados Unidos.³ Con

¹ Armando de Maria y Campos, *El teatro de género dramático en la Revolución mexicana*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1957, p. 231.

² La traducción correcta es *Caballos de fuerza*, pero en muchas publicaciones lo traducen como *Caballos de vapor*. Así lo llamó en su artículo Robert Parker, “Copland y Chávez compañeros de lucha”, *Pauta* 31. *Cuadernos de teoría y crítica musical*, México, julio de 1989, pp. 5-22. También así se llamó la muestra presentada en 2019, en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo. “La exposición *Caballos de vapor* destaca vínculo de Chávez con la plástica mexicana del siglo xx”, *Cultura/INBAL*, Boletín núm. 1464, México, 24 de septiembre de 2019, <https://inba.gob.mx/prensa/13028/la-exposicioncaballo-de-vapordestaca-vinculo-de-chavez-con-la-plastica-mexicana-del-siglo-xx> Consulta: 31 de octubre, 2023.

³ Vicent Lluís Fontelles, “Periodos musicales: final del siglo XIX y siglo XX. Del posromanticismo a la vanguardia ecléctica”, enero de 2019, https://www.researchgate.net/publication/330753551_PERIODOS_MUSICALES_FINAL_del_siglo_XIX_y_siglo_XX_%27Del_posromanticismo_a_la_vanguardia_electica%27_Recopilacion_y_desarrollo_Vicent_Lluís_Fontelles Consulta: 29 de mayo, 2023.

esa idea, Chávez entabló conversaciones con Diego Rivera para que se encargara del diseño de las escenografías y el vestuario. Así, la suite *HP*, concebida como ballet, fue tomando forma.

La dupla se pudo dar porque ambos estaban trabajando sobre el proyecto artístico americano nacionalista modernista, aunque con diferente enfoque. El nacionalismo de Chávez consistía en “capturar” expresiones regionales y populares, a las que les impregnaba cierta abstracción y eliminaba lo trivial para incorporarlo a un lenguaje universal.⁴ Rivera, por su parte, era más radical porque su imaginario estaba rebosado de nacionalismo populista, folklorismo y “manía arqueológica”,⁵ contrario a Chávez, además de su ideología comunista y los temas políticos que plasmaba con literalidad, pero como tenía buen mercado en Estados Unidos fue el candidato ideal para ser el escenógrafo.

¿Cuándo hablaron sobre su colaboración?, todo indica que fue antes del segundo viaje de Chávez a Nueva York, que realizó en septiembre de 1926. Durante ese año, el músico y el muralista se vieron con frecuencia. Los unían las mismas aspiraciones; el mismo deseo de dar al arte de México un impulso nuevo, de expresar a través de la música y la pintura una manera propia de pensar, de sentir y de vivir. De sus largas pláticas surgió la concepción de *HP*. Carlos Chávez había dado ese nombre a una pequeña obra suya para piano que contenía la idea básica del ballet. Diego Rivera se entusiasmó con el nombre y el planteamiento y juntos empezaron a trazar las líneas generales de su desarrollo.⁶

Una carta de Rivera a Chávez en ese año confirma lo anterior: “Te mando la sinopsis de *HP* [...] hazme el favor de venir a comer [...] será muy útil para el trabajo”.⁷ Poco después, el músico viajó a Nueva York, a donde llegó en septiembre, era su segunda es-

tadía. Dos meses más tarde, el 28 de noviembre, con apoyo del International Composer’s Guild,⁸ del que era miembro, se estrenó como concierto la suite *Danza de los hombres y las máquinas*, en el Aeolian Hall, de Nueva York. La orquesta fue dirigida por el compositor inglés Eugene Goossens. La pieza, compuesta para ser tocada por una pequeña orquesta, se convertiría en el primer movimiento del ballet completo.

Rivera, a su vez, inició en 1927 algunos diseños de escenografías y vestuario. En ese año pintaba los murales en el edificio de la Secretaría de Educación Pública (SEP) y de la entonces Escuela Nacional de Agricultura de Chapingo, y su producción gráfica se centró en ilustrar publicaciones tan disímolas como *Mexican Folkways* para el mercado estadounidense, o las Convenciones de la *Liga de Comunidades Agrarias y Sindicatos Campesinos del Estado de Tamaulipas*, que fueron un reflejo de lo que pintaba en los murales donde plasmaba su radicalidad. Al mismo tiempo desarrollaba un intenso activismo político. Ese año fue electo secretario de la Sección Mexicana de la Liga Antiimperialista de las Américas, por lo que fue invitado a la conmemoración del décimo aniversario de la Revolución de Octubre, en Moscú. Llegó en ese mes y permaneció hasta junio de 1928. A su regreso colaboró en la organización del Bloque Obrero Campesino, del que fue nombrado presidente, un partido político que contendría en las elecciones de ese año.

Pero toda esa actividad no le impedía tener buenas relaciones con los capitales estadounidenses, que eran sus coleccionistas, entre ellos Dwight Morrow, embajador y exbanquero de J. P. Morgan, quien fue el mecenas del mural del Palacio de Cortés, en Cuernavaca. Esos vínculos fueron la causa de su expulsión del Partido Comunista Mexicano en 1929. A lo anterior se sumó su contratación para hacer murales en edificios emblemáticos del capital financiero del país del norte, concretamente en San Francisco, California, hacia donde viajó en noviembre de 1930. Parecía que su giro ideológico también había sido drástico, de manera que la fama de Rivera en Estados Unidos era ideal para hacer mancuerna con Chávez en la realización de *HP*.

⁴ Julián Orbón, “Las sinfonías de Carlos Chávez”, en *Carlos Chávez y su mundo*, México, El Colegio Nacional, 2015, pp. 220-223 y 228.

⁵ Raquel Tibol, “Diego Rivera en las hebras del tejido político”, en *Exposición Nacional de Homenaje a Diego Rivera*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1977, p. 95.

⁶ “Introducción”, en *Programa de mano de la Orquesta Sinfónica de México*, Teatro Hidalgo, temporada 1932, México, 2 de diciembre de 1932.

⁷ Gloria Carmona (selección, introducción, notas y bibliografía), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 66. Chávez también solicitó dibujos a Agustín Lazo y Rufino Tamayo. Octavio Barreda le sugirió quitar Sandía y que Rivera lo asesorara sobre la iluminación.

⁸ En 1923 ya había tocado *Tres exágonos*, composición de Chávez, en el International Composer’s Guild, bajo la batuta de Edgar Varèse.

En San Francisco, además de pintar los murales *Allegoría de California* y *La construcción de un fresco*, el pintor continuó con los diseños para algunas escenografías y vestuario de la obra, afirmación basada en que una escenografía está fechada en 1931 y otras tres, que dejó sin fechar, tienen similitud con algunas imágenes que plasmas en los murales referidos, las cuales aludían al desarrollo tecnológico y constructivo de Estados Unidos.

Chávez se encontraba en México. Había regresado en julio de 1928, y era director de la Orquesta Sinfónica de México y del Conservatorio Nacional de Música, posiciones desde las cuales podía programar obras de los miembros del International Composer's Guild e invitarlos a dirigir la Sinfónica.⁹ Etapa en la que compuso *Danza del hombre*, fechada en 1930, así como el segundo y tercer movimientos de *HP*, que no están datados, porque los programó para que se estrenaran como concierto, bajo su dirección, en el Teatro Arbeu de la Ciudad de México. La función se efectuó el 4 de diciembre de 1931.¹⁰

El director de la Filarmónica de Filadelfia, Leopoldo Stokowsky, que se encontraba en México por segunda vez y presente en el concierto, decidió que *Danza del hombre* sería el primer movimiento de *HP* a tocarse en Estados Unidos, el cual ya lo tenía programado, como lo mencionó en una carta a Chávez.¹¹ Ambos habían tenido su primer contacto por carta el 20 de diciembre de 1930, después de que la promotora estadounidense Frances Flynn Paine le comentó a Chávez que Stokowsky estaba interesado en dirigir su ballet en Nueva York. El mismo le escribió al músico para decirle que llegaría a México el 18 de enero del siguiente año y que "podría conducir una obra con su orquesta. Si es necesario podría llevar música".¹²

Entonces, Chávez procedió a ampliar la orquestación del segundo y tercer movimientos, con dos inter-

medios: Intermedio tropical e Intermedio II, y la reorquestó para una gran sinfonía; ya casi para su estreno internacional, en 1932, agregó *Danza general* para finalizar el segundo movimiento.¹³ También en ese año, Rivera terminó los diseños que faltaban.

El 31 de marzo de 1932, el ballet sinfónico fue estrenado en el Metropolitan Opera House de Filadelfia, tras una publicidad impresionante que lo presentaba como "una trama panamericana sobre la cooperación Norte-Sur",¹⁴ la cual tuvo gran audiencia. Para esta presentación, Chávez omitió algunas partes que recién había creado. La interpretación musical estuvo a cargo de la Orquesta de Filadelfia dirigida por Leopoldo Stokowsky, quien desde el atril condujo a 114 músicos que se encontraban en el foso y se comunicaba "con los electricistas que operaban las baterías de luz detrás del escenario" con un teléfono de escritorio.

Las coreografías fueron realizadas por Catherine Littlefield, primera bailarina de la Philadelphia Grand Opera Company, quien por primera vez ejercía esa actividad; el ballet estuvo a cargo de Caroline Doebele Littlefield, conocida como *Mommie*. Los bailarines principales fueron el ruso Alexis Dolinoff y Dorothe Littlefield, y la dirección escénica estuvo a cargo de Wilhelm von Wymetal Jr. Harry L. Hewes, cronista del *Bulletin of the Pan American Union*, escribió:

El comentario más irónico y caprichoso sobre los contrastes y conflictos de la vida en el continente norteamericano jamás producida en un escenario lírico, se vio en el Metropolitan Opera House en Filadelfia cuando la ampliamente publicitada sinfonía mexicana H.P. se presentó en su estreno mundial por el cuerpo de ballet de Philadelphia Grand Opera Company. El público que abarrotó el gran edificio hasta las puertas fue uno de los más distinguidos que se han reunido en Filadelfia en los últimos años.¹⁵

⁹ Al parecer solo Leopoldo Stokowsky tocó cuando estuvo en México.

¹⁰ "Concierto dedicado al Día Interamericano del Agua", programa de mano, 9 de septiembre de 2022, p. 14, https://www.orchestrasinfonicadexalapa.com/PROGRAMAS_MANO/SEP_09_IMPRESION.pdf Consulta: 23 de junio, 2023. Otra fuente da como fecha el 4 junio de ese mismo año.

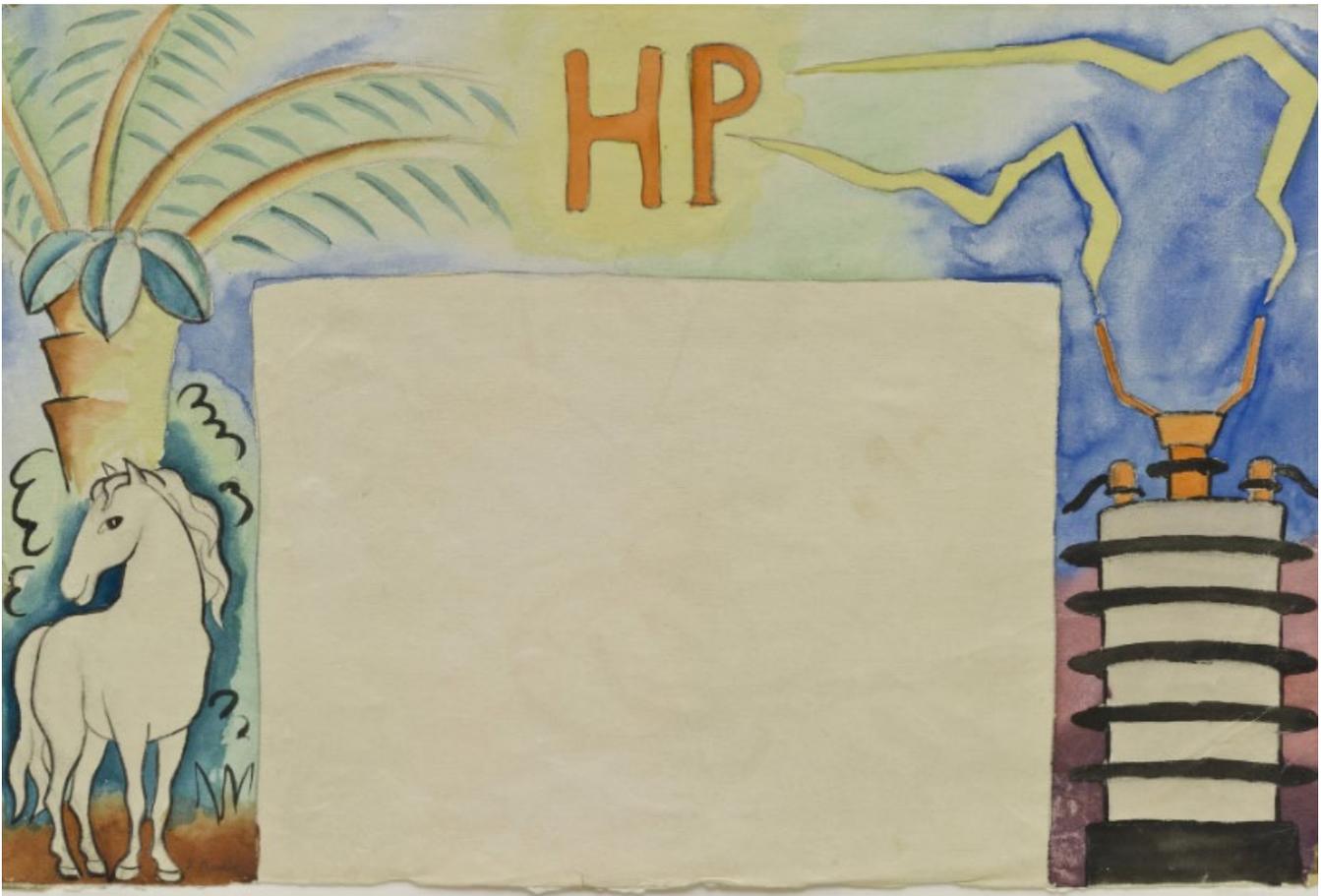
¹¹ Anuncia que *HP* se presentaría a fines de marzo o principios de abril. "Carta de Stokowsky a Chávez", 24 de noviembre de 1931, en Gloria Carmona, *op. cit.*, pp. 127 y 128.

¹² Francis Flynn Paine era propietaria de Mexican Arts Corporation, ubicada en Nueva York, y una gran promotora del arte mexicano en Estados Unidos. "Concierto dedicado al Día...", *op. cit.*

¹³ Harry L. Hewes, "The mexican ballet symphony", *Bulletin of the Pan American Union*, vol. LXVI, núms. 1-12, Estados Unidos, enero-diciembre de 1932, p. 421.

¹⁴ Christina Taylor Gibson, "The Reception of Carlos Chávez's *Horsepower*: A Pan-American Communication Failure", *American Music*, vol. 30, núm. 2, Estados Unidos, diciembre de 2012, pp. 157-193 DOI: 10.5406/americanmusic.30.2.0157 Consulta: junio, 2023.

¹⁵ *Idem.*



Diego Rivera, estudio para el telón de fondo del ballet *Horse Power*, ca. 1927-1932.

De acuerdo con Hewes, Rivera, quien era conocido en Estados Unidos como el “artista gráfico más importante del mundo”, había impregnado todo su ingenio irónico en los diseños escenográficos y en el vestuario. Sin embargo, en el telón decidió significar los contrastes entre nuestro país y Estados Unidos. En la pierna izquierda, representó símbolos que aluden al México rural con el clásico caballo blanco *riveriano*, que el artista solía pintar en algunos murales, es decir, la épica nacional; a su lado trazó la palmera del trópico, emblema de lo paradisiaco-folclórico, atractivo para los turistas estadounidenses. En la pierna derecha representó lo tecnológico del país vecino con una enorme pila de energía voltaica, cuyos rayos se enlazan con las hojas de la palmera tropical. Las letras HP colocadas al centro, unen ambas regiones.

Los escenarios para los cuatro movimientos fueron el interior de un barco, medio de transporte usual en esos años; pero en este caso se trató de una embarcación

de carga. Para *Danza del hombre*, primer movimiento de *HP*,¹⁶ hizo un diseño minimalista de un barco anclado, posiblemente en Nueva York, deducción basada en los rascacielos que se ven al fondo, pero puede ser cualquier ciudad estadounidense; escenografía fechada en 1932, en la que sintetizó a ese país industrializado. Destacan enormes *tubos de ventilador* que semejan robots, ubicados sobre la cubierta del barco, figuras similares a las que Rivera acababa de pintar en su mural *Construcción de un muro*, en San Francisco, California. También incorporó un tablero sobre el que pintó una especie de brújula y sobre ella puso el signo de dólar, indicativo del sistema económico de ese país. A su lado colocó un aparato de comunicación.

En este movimiento, sólo hay un personaje principal que danza, tal como indica su título y el programa

¹⁶ Este diseño no tiene indicaciones para qué movimiento era, pero se percibe que se trata del escenario para la *Danza del hombre*, por la escasez de elementos.



Diego Rivera, diseño para el vestuario de Danza del hombre, ballet *Horse Power*, ca. 1927-1932.



Diego Rivera, diseño para escenografía del segundo movimiento del ballet *Horse Power*, ca. 1927-1932.

ma de mano: “El Hombre [...] expresa en la danza, la energía contenida en sí mismo y descubre a cada paso, las fuerzas desconocidas que lo rodean, a las que busca someter.”¹⁷ El intérprete fue el bailarín ruso Alexis Dolinoff. En el diseño, su traje lo porta un híbrido birracial, un mestizo: piel morena y mano derecha blanca. El vestuario también fue una mixtura de dos culturas, lo tecnológico del norte, significado por los enormes lentes y grandes audífonos unidos por un casco cuadrado, que lo hace parecer un poco hombre del futuro, y con su mano izquierda carga una pila de Volta. En la pierna izquierda y en el brazo derecho lleva aros de color rojo, que parecen hechos de material plástico, así como un cinturón con luces. Los aros se replican como

significante industrial en su zapato occidental, que es mitad huarache, distintivo de las culturas originarias, enfatizado por el tono de piel que Rivera le pintó a su “modelo”. Los aros lo convierten en un huarache moderno, un guiño a las culturas del sur. Ese vestuario, mitad hombre, mitad máquina, está fechado en 1927, antes de que Rivera “descubriera” los avances tecnológicos del país del norte, pero que seguramente conocía.

El segundo movimiento contiene tres piezas: *El barco hacia el trópico*, *Tango de las sirenas* y *Danza ágil*, originalmente llamada *Gimnástica*. El programa de mano tituló a este conjunto como *Un carguero en el mar que simboliza el comercio entre el norte y el sur*. Su escenografía general es un barco carguero a punto de zarpar en



Diego Rivera, diseño para escenografía del tercer movimiento del ballet *Horse Power*, ca. 1927-1932.

¹⁷ Citado en Harry L. Hewes, *op. cit.*, pp. 421-424.



Diego Rivera, diseño para escenografía del cuarto movimiento del ballet *Horse Power*, ca. 1927-1932.

un viaje nocturno, deducción basada en que el personaje ubicado al centro del mástil agita las banderas de salida y en el fondo predomina la oscuridad. Pero cada pieza tuvo su propia tramoya.

Para *El barco hacia el trópico*, Rivera diseñó en la parte inferior del barco un pez saltando y, en el otro extremo, un garabato de guitarrista que parece ser una sirena tocando, prelude para la siguiente suite de ese mismo movimiento titulada *Tango de las sirenas*, en la que la sirena semeja, por su maquillaje, a las muñecas artesanales de cartón típicas de Celaya, Guanajuato; pero les hizo un vestuario muy tropical y con piernas formadas por la cola de pez partida en dos. Sobre ellas, en el programa se lee: “Las sirenas de los mares tropicales, seguidas por una caravana de peces, pasan por el costado del barco, expresando despreocupación, sensualidad y seducción.”

En *Danza ágil* bailan los marineros, el Capitán y la muchacha estadounidense, cuyo vestuario fue diseñado en 1931. En el programa se anota: “Aquí se interpre-

tan las relaciones entre hombres de diversos lugares y diferentes recursos”, es decir, norte y sur, riqueza tecnológica frente a riqueza natural, así se muestra la dominación. “Una danza gimnástica de marineros [que] denota vigor, actividad, condición física y fuerza [...] Todos quedan arrastrados por el placer frenético del ritmo, la síncopa y la danza.”¹⁸

El tercer movimiento aborda el sur exótico con tres piezas: *El trópico*, *Huapango* y *Sandunga*. La primera está escenográficamente representada con la exuberante vegetación que rodea al barco que atracó en un puerto para ser cargado con los productos y frutos de la región. En el programa de mano, el movimiento aparece titulado como *Un barco en el trópico*:

Calor y luz. Abundancia para la tierra y frutos en abundancia. Paz, tranquilidad y colorido exótico. Una

¹⁸ *Idem*.

ligera brisa hace que los árboles frutales se balanceen. Las frutas se animan gradualmente a medida que los nativos pasan vendiendo sus productos. Los marineros del barco llegan para recoger su cargamento de fruta. La escena se vuelve cada vez más viva, a medida que la danza final representa la carga de los frutos.¹⁹

El vestuario para las y los bailarines que representaron frutos y otros productos fueron diseñados por Rivera en diferentes momentos. En 1927 dibujó la piña y el cacao, también llamado hombre palmera. Caña de azúcar, tabaco, algodón, oro y plata no están fechados, pero probablemente los hizo en 1931, como se mencionó, y en 1932 trazó al platanero y el vestuario de los vendedores que están titulados indistintamente *Surianos* o *Vendedores de Tehuantepec*. Ellos, con traje de campesino, y ellas, vestidas de tehuanas, icono de varios pintores. En esta suite todos los productos y vendedores bailaban al ritmo de las sinfonías *Huapango* y *Sandunga*, como lo describe el programa de mano. La pieza *Sandunga* fue calificada en el ámbito musical de México como folclórica, muy criticada por algunos especialistas, pero tuvo buena recepción en el extranjero.



Diego Rivera, diseño para el vestuario de La sirena, ballet *Horse Power*, 1927.



Diego Rivera, diseño para el vestuario de Vendedores de Tehuantepec, ballet *Horse Power*, 1932.



Diego Rivera, diseño para el vestuario de Tabaco y Algodón, ballet *Horse Power*, 1931.

¹⁹ *Id.*

Danza de los hombres y las máquinas fue el cuarto y último movimiento de *HP*, el cual ya había sido tocado en 1926, en Nueva York. Su escenografía consistió en un barco encallado en algún puerto de Estados Unidos, deducción basada en que al fondo se observan rascacielos en construcción, su maquinaria y su actividad mecánica, imágenes similares al mural *Construcción de un fresco* (1931) que Rivera pintaba en San Francisco. En el programa de mano este movimiento se llamó *La ciudad de la industria*:

El norte con sus rascacielos, su maquinaria y su actividad mecánica, recoge las materias primas de la tierra, oro, plata, algodón, tabaco, y la maquinaria le permite dominar su entorno y satisfacer sus deseos y necesidades. El mundo del trabajo, dominado por el indicador bursátil, denota una riqueza creciente. La lucha de la humanidad por su bienestar se rebela contra los meros valores materiales, volviendo a un deseo insaciable por los productos naturales de la tierra. Los hombres y las materias primas bailan y se mezclan al ritmo de *H.P.*²⁰

En la parte superior del barco, Rivera colocó a los bailarines-obreros, que son los que manufacturan. Sobre el piso del barco ubicó a los bailarines pescadores y bailarines campesinos, los que obtienen alimentos, siembran y cosechan; todos danzan junto con la producción agrícola: caña de azúcar, piña y productos del mar, como el huachinango, y una sirena musical. Fue una danza mecánica que expresaba la transformación industrial de los productos de la tierra y del mar. En la parte central, la máquina tiene como carátula una enorme brújula o vector, que parece ser la *bomba de gasolina* (s/f) en el que está plasmado un enorme signo de dólares, su significante monetario. En el programa de mano se sintetizó la idea general:

El Ballet *H. P.* simboliza las relaciones de las regiones del norte con las del trópico, y muestra su interrelación. Los trópicos producen cosas en su estado primitivo, hay piñas, cocos, plátanos y pescado. El norte produce la maquinaria para fabricar a partir de los productos de los trópicos, las cosas materiales necesarias para la vida. El Ballet *H. P.* describe el hecho de que

el Norte necesita los Trópicos, así como los Trópicos necesitan la maquinaria del Norte, e intenta armonizar el resultado.²¹

La recepción de la música fue positiva: “a menudo humorística, en ocasiones brutal y por momentos fugaces, romántica”, escribió Hewes.²² La partitura está tan llena de contrastes como la vida en el norte del continente americano. Chávez escribió en el programa de mano:

La cultura latinoamericana y angloamericana, están dando a este continente su propia personalidad y sabor. Eso que el momento presente tiene de lucha y creatividad, aquello que en realidad vive en el mismo aire que nosotros respiramos, es lo que está contenido en *H.P.*, melodías y danzas indias se encontrarán en mi música no como una base constructiva, sino porque todas las condiciones de su composición, forma, sonoridad, etc., coinciden por naturaleza con mi mente, ya que ambos son productos del mismo origen.²³

En el caso de Rivera, la impresión también fue positiva. El *New York Herald Tribune* elogió sus diseños:

Sus peces, sirenas, cocos, caña de azúcar, plátanos, puros, y las bombas de gasolina proporcionan algo completamente nuevo y realmente distintivo en la investidura de ballet y conservan las cualidades de la luz del sol e intensa sencillez que siempre han sido el secreto de su éxito.²⁴

Sus diseños de decoración y vestuario ya se conocían porque se expusieron con gran éxito en un museo de Filadelfia semanas previas al estreno.

El 23 de diciembre de 1931, el pintor también había inaugurado una exposición individual en el Museo de Arte Moderno de Nueva York titulada *Diego Rivera exhibits in New York*, integrada por una serie de paneles al fresco, entre otras obras más, en uno de los cuales estaba representado Zapata con su famoso caballo blanco, como el del telón de *HP*. La muestra fue considerada

²¹ *Id.*

²² Harry L. Hewes, *op. cit.*

²³ *Programa de mano, op. cit.*

²⁴ Citado en *Bulletin of the Pan American Union*, vol. LXVI.

²⁰ *Id.*



Diego Rivera, diseño para escenografía del ballet *Horse Power*, ca. 1927-1932.

una demostración del interés de Estados Unidos por la cultura mexicana, una “apertura a una mejor comprensión cultural entre los Estados Unidos y las Repúblicas del Sur”.²⁵

No sucedió lo mismo con la puesta en escena, ya que las críticas fueron adversas hacia la coreografía y la danza. Chávez llegó en febrero²⁶ a Filadelfia y Rivera a principios de marzo para asistir a los preparativos, pero ambos no tenían que ver con el desarrollo dancístico. Chávez dijo en una entrevista con un reportero del periódico *Excelsior* que la coreografía había sido débil.²⁷ Frida Kahlo escribió a su médico, Leo Eloesser:

[...] resultó una porquería con P de..., no por la música, ni las decoraciones sino por la coreografía, pues hubo un montón de güeros desabridos haciendo de indios de Tehuantepec que cuando necesitaban bailar la Sandunga parecían tener plomo en lugar de sangre. En fin, una pura y redonda cochizada.²⁸

El *New York Times* comentó: “una vez más un músico ha emitido un formidable reto a un compositor de danza”,²⁹ lo cual no pudo lograr la coreógrafa.

¿Qué sucedió? La falla seguramente fue porque la coreógrafa nunca viajó a México, menos a Tehuantepec, Oaxaca, para involucrarse con el ambiente, lo que sí hizo Stokowsky, director de la orquesta, quien realizó dos viajes al sur. El primero en enero de 1931,

²⁵ *Bulletin of the Pan American Union*, vol. LXVI, núms. 1-12, Estados Unidos, enero-diciembre de 1932, pp. 48-55.

²⁶ En el *Bulletin of the Pan American Union* dice que ambos llegaron a principios de marzo, pero la especialista en Carlos Chávez, Gloria Carmona, afirma que fue en febrero. Véase <http://www.carloschavez.com.mx/pdf/haciaunanuevamusica.pdf> Consulta: 18 de enero 2024.

²⁷ Christina Taylor Gibson, *op. cit.*, pp. 157-193.

²⁸ Raquel Tibol, *Diego Rivera. Luces y sombras*, México, Random House Mondadori, 2007, p. 116.

²⁹ Citado en *Bulletin of the Pan American Union*, vol. LXVI, núms. 1-12, *op. cit.*

cuando dirigió la Orquesta Sinfónica de México, y el segundo en febrero del siguiente año, cuando le escribió a Chávez: “¿Podremos ir juntos por el país, entre los indios? [...] Particularmente quiero ir a la costa, en el suroeste, hacia Tehuantepec.”³⁰ ¿Quién decidió qué compañía de ballet y qué coreógrafa se encargaría de esta sinfonía? De acuerdo con la nota de Hewes, fue la señora William C. Hammer, directora general de la Philadelphia Grand Opera y supervisora general de la producción del ballet, quien, pese a todo, consideró que todo estuvo bien:

HP es una pieza genial dentro de la música moderna. En *HP* hay ironía, ingenio y sátira y a la vez, muestra una imaginación plástica que produce en el espectador lo que podría llamarse emociones rítmicas. Este ballet nos trae con su música abstracta, fantasía, nuevos alientos y vigos en una forma lírica que muchos creían se hallaba en decadencia.³¹

Para el muralista, la producción sí se había desarrollado en torno al tema central de unidad entre la danza, la pintura y la escenografía, expresándose plásticamente con la música de *HP*, pero la confluencia no había funcionado en su totalidad porque no hubo trabajo colaborativo con la compañía de danza, ni con la coreógrafa.

Por su parte, el *New York Tribune* respondió a las opiniones que expresaban el tono político de *Horse Power*: “*H. P.* no es una exposición de ideas de propaganda a favor o en contra de tal o cual punto de vista, sino el desarrollo de incidencias plásticas y musicales, cuyo tema está de acuerdo con el ritmo de nuestras aspiraciones, intereses y necesidades de nuestra existencia social.”³² Sin embargo, es posible afirmar que ambos artistas, tal vez sin intención consciente, visibilizaron, a través de sus obras, las debilidades de uno y otro país en su relación de dominio y sumisión. El norte, poderoso y tecnológico, *versus* lo agrícola del sur, es decir, lo técnico en contraposición con lo rural.

HP, llamado el ballet imposible, nunca más se presentó como fue proyectado, sólo se tocaron versiones parciales, en diferentes foros y fechas, acompañadas

con otras suites, interpretado por la Orquesta Sinfónica de México que dirigía Carlos Chávez, aunque no siempre fungió como su director. La primera fue a finales del año de su debut, es decir, el 2 de diciembre de 1932, en el Teatro Hidalgo de la Ciudad de México, donde se tocaron las suites *Danza del hombre*, *Barco hacia el trópico* y *Danza de los hombres y las máquinas*.³³

En el Palacio de Bellas Artes se hicieron presentaciones en diferentes fechas. El 23 de agosto de 1936, durante el 2º concierto gratuito para trabajadores se tocaron *Danza ágil*, *Huapango*, *Tango de las sirenas* y *Sandunga*. En el concierto del 19 de julio de 1940 se incluyó el mayor número de suites: *Danza del hombre*, *Danza ágil*, *Interludio*, *Barco al trópico*, *Huapango* y *Sandunga*, *Interludio II* y *Danza de los hombres y las máquinas*. En el Teatro Rex de Monterrey, Nuevo León, el 17 de septiembre de 1943, se tocaron *Barco hacia el trópico*, *Huapango* y *Sandunga*.³⁴

Rivera había comentado que *HP* podía existir con éxito sin danza ni escenografía, y tocarse en medio de cualquier multitud, ya que se compone de la música de nuestro pueblo. Así se hizo, aunque no en plazas abiertas, sino en teatros.

En 1954, once años más tarde, la versión completa de *HP* volvió a ser tocada en Estados Unidos. La primera vez en Los Ángeles y la segunda en Portland, Oregon, por supuesto sin coreografías y sin escenografía, porque implicaba gastos mayores.

Después de *HP*, Carlos Chávez no cejó en su empeño de repetir el experimento de reunir diversas disciplinas. En 1928 compuso el ballet *Fuego nuevo* y Agustín Lazo hizo la escenografía, y en 1951 produjo *Los cuatro soles*, Miguel Covarrubias hizo los diseños escenográficos y la coreografía fue de José Limón.³⁵

El Cuadrante de la Soledad

Diego Rivera tuvo al menos otra participación como escenógrafo. En 1950 trabajó con el escritor José Revueltas para la obra de teatro *El Cuadrante de la Soledad*. La puesta en escena fue dirigida por Ignacio Retes, quien

³⁰ Carta de Leopold Stokowsky a Carlos Chávez, 24 de noviembre de 1931, en Gloria Carmona, *op. cit.*, pp. 127 y 128.

³¹ Entrevista de Harry L. Hewes, en *Programa de mano de la Orquesta Sinfónica de México*, *op. cit.*

³² Citado en Harry L. Hewes, *op. cit.*

³³ *Programa de mano de la Orquesta Sinfónica de México*, *op. cit.*

³⁴ *Programas de mano de la Orquesta Sinfónica de México*, Palacio de Bellas Artes, México, varias fechas.

³⁵ En *Carlos Chávez y su mundo*, México, El Colegio Nacional, 2015, p. 104.

recién en 1948 había fundado el grupo de teatro experimental La Linterna Mágica y esta obra era su debut. Elegir al muralista como escenógrafo, en una época en la que ya existía la carrera profesional de escenógrafo teatral, pudo estar ligado a su ideología política debido a que tanto Revueltas como Rivera eran miembros del Partido Comunista Mexicano y posiblemente el escritor lo sugirió, con la necesaria anuencia de Retes, para garantizar el mejor resultado.

La obra alude a la marginalidad y pobreza del barrio de La Merced, aledaño al Centro Histórico de la Ciudad de México, de manera muy descarnada y realista. Revueltas tuvo como primera intención hacer una adaptación cinematográfica, lo cual la misma obra literaria lo permitía, porque de acuerdo con el crítico José Joaquín Blanco, la novela es en sí misma una obra “casi cinematográfica, con múltiples escenarios y abundancia de pequeñas tramas entrelazadas”.³⁶ Además, el autor ya había sido guionista desde 1944. Entre las películas para las que hizo guiones se encuentra *La Escondida*, lo que le daba la experiencia necesaria para su obra. Revueltas tenía como objetivo para *El Cuadrante de la Soledad* que llegara a un público más amplio.

Al no encontrar interesados en producir la película optó por montarla como obra teatral, pero con su visión cinematográfica, de manera que en trabajo colaborativo, autor, escenógrafo y director de escena se propusieron reflejar el dolor y la soledad de los que habitan en ese lugar. Al leer el manuscrito, Rivera expresó que si fuera dramaturgo, él hubiera querido escribirla:

Ya que no tuve la suerte de escribir *El Cuadrante de la Soledad*, quiero pintarla y darle a su escenografía todo el tremendo clima de angustia y dolor que se vive en aquel barrio mexicano de la Soledad, no solo por el nombre de la virgen que lo ampara desde los cielos, sino por la inmensa soledad que existe en el alma de quienes lo habitan.³⁷

³⁶ Alessandro Rocco, “José Revueltas dramaturgo y guionista: la obra teatral *El cuadrante de la soledad*, características cinematográficas y relaciones intertextuales con algunos guiones cinematográficos, *Graffylia*, núm. 19, México, julio-diciembre de 2014, http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/1159/02.pdf

³⁷ Armando de María y Campos, “La realidad teatral mexicana culmina con el estreno de *El Cuadrante de la soledad* de Revueltas”, *Novedades*, México, 11 de mayo de 1950, https://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=784 Consulta: junio, 2023.

Para la puesta en escena se necesitaba una escenografía no convencional, un escenario múltiple. Así lo hizo Rivera, quien trabajó en una maqueta-escenario, diferentes puntos de enfoque y una forma de unir visualmente las varias historias de los bajos fondos que confluyen en la calle de la Soledad del barrio de La Merced, que en esos años era frecuentado por cargadores, prostitutas y migrantes que hacían de ese lugar su hogar. A su alrededor había bares y hoteles. Así lo describía Revueltas en su novela, quien en el programa de mano señaló que su intención fue:

Denunciar lo insoportable del mundo en que vivimos. Firmar la conciencia de que es imposible vivir así; de que todos nuestros actos están impregnados de corrupción, de esa soledad indigna y maldita. Si hay una tarea para el arte, ninguna mejor que ésta, quizá la única en este lado del mundo. Se explica así que *El Cuadrante de la Soledad* no pida el aplauso. Es una obra escrita para otras cosas, el autor busca perturbar y desazonar a los otros, tanto como él está, desnudo y sin espada, dispuesto a combatir.³⁸

Así inició la dramaturgia urbana. En mutua colaboración con Revueltas y Retes, se propuso reflejar la desolación, sufrimiento y tristeza del lugar. Para el crítico teatral Armando de María y Campos, la sola presencia de Rivera en teatro, con una escenografía valiente, sólida y costosa, muestra la importancia del teatro llamado comercial.³⁹ El muralista en ese momento estaba en su labor de constructor del Anahuacalli, para el que trazaba planos junto con Juan O’Gorman, por lo que no le fue difícil hacer la maqueta ni los dibujos.

En un documento fotográfico en el que se ve a Rivera y Retes observando la maqueta del escenario, se puede distinguir dentro de uno de los locales comerciales de esa zona la imagen de *La molendera*, uno de sus cuadros de caballete más conocidos. Posiblemente la recreó porque era una actividad cotidiana en un negocio de comida en ese espacio de la ciudad; es un personaje que Revueltas no incluyó en su libro, ni en su reparto, pero es interesante ver que Rivera quiso marcar el sello en su obra.

³⁸ José Revueltas, *El Cuadrante de la Soledad*, México, Organización Editorial Novaro, 1971.

³⁹ Armado de María y Campos, *op. cit.*



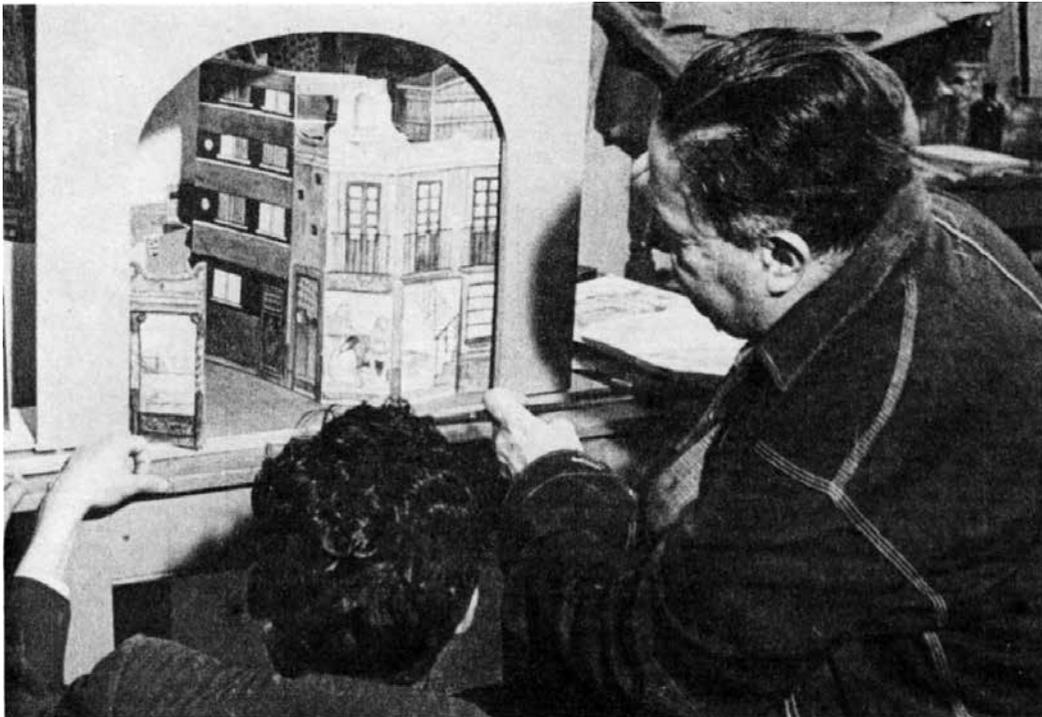
Ignacio Retes (sentado) y Diego Rivera observando la maqueta para el escenario de la puesta en escena *El Cuadrante de la Soledad*, ca. 1950.



Diego Rivera, boceto para escenografía de la puesta en escena *El Cuadrante de la Soledad*, ca. 1950.



Diego Rivera, boceto para escenografía de la puesta en escena *El Cuadrante de la Soledad*, ca. 1950.



Ignacio Retes y Diego Rivera observando la maqueta para el escenario de la puesta en escena *El Cuadrante de la Soledad*, ca. 1950.

El artista dibujó también cuatro proyectos escenográficos más. Se trató de cuatro perspectivas de la mencionada calle Cuadrante de la Soledad en las que se ven diversos ángulos. En dos está esbozada la Parroquia de la Soledad y los otros “exploran” espacios más cercanos de esa calle y sus construcciones, estas últimas actualmente desaparecidas.

La obra se estrenó el 12 de mayo de 1950, en el teatro Arbeu de la Ciudad de México. De acuerdo con la prensa, tuvo gran éxito de público, pero fue muy criticada por el Partido Comunista, principalmente dirigida contra Revueltas. Eso determinó que “mientras la obra estuvo en cartelera se le hicieron una enorme cantidad de cambios de escenas y de diálogos”,⁴⁰ no obstante, fue la primera pieza teatral mexicana que alcanzó las cien representaciones.

Como conclusión se puede afirmar que Diego Rivera realizó una crítica al sistema económico im-

perante en las escenografías para estas dos obras, aunque lo negó en *HP*, ya que tanto él como Carlos Chávez sostuvieron que se trataba del afianzamiento del nacionalismo americano moderno, pero para muchos fue evidente que se recreó la relación de dominio y dependencia del imperio sobre el continente americano, concretamente en México. En *El Cuadrante de la Soledad*, por ser obra de teatro, experimentó con la poliangularidad, necesaria en una obra que requería la convergencia visual de las calles que hacen esquina con el Cuadrante de la Soledad en las que se muestra el entorno social y la extrema pobreza de la zona, consecuencia del sistema económico dominante, énfasis señalado sobre todo por José Revueltas; pero visualizado a través de las escenografías de Rivera. Realizar esos trabajos en mutuo diálogo con los autores es una clara muestra de que la interdisciplina lleva haciéndose durante muchos años. ▽

BIBLIOGRAFÍA

- *Carlos Chávez y su mundo*, México, El Colegio Nacional, 2015.
- CARMONA, Gloria (selección, introducción, notas y bibliografía), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- DE MARIA Y CAMPOS, Armando, *El teatro de género dramático en la Revolución mexicana*, México, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1957.
- _____, “La realidad teatral mexicana culmina con el estreno de *El Cuadrante de la Soledad* de Revueltas”, *Novedades*, México, 11 de mayo de 1950.
- HEWES, Harry L., “The mexican ballet simphony”, *Bulletin of the Pan American Union*, vol. LXVI, núms. 1-12, Estados Unidos, enero-diciembre de 1932
- “Diego Rivera exhibits in New York”, *Bulletin of the Pan American Union*, vol. LXVI, núms. 1-12, Estados Unidos, enero-diciembre de 1932.
- MAC GREGOR, Emily, *Interwar Symphonies and Imaginations. Politics, identity and the sounds in 1933*, Gran Bretaña, Cambridge University Press, 2023.
- MAYER-SERRA, Otto, *Música y músicos de Latinoamérica*, México, Editorial Atlante, 1947.
- *Programa de mano de la Orquesta Sinfónica de México*, Teatro Hidalgo, Ciudad de México, 2 de diciembre de 1932.
- *Programas de mano de la Orquesta Sinfónica de México*, Palacio de Bellas Artes, Ciudad de México, temporadas 1936, 1940 y 1943.
- REVUELTAS, José, *El Cuadrante de la Soledad*, México, Organización Editorial Novaro, 1971.
- SANDOVAL TORRES, Ivett, *Rosaura Revueltas. Trayectoria teatral de 1949 a 1958*, Puebla, Universidad de las Américas, 1999.
- TIBOL, Raquel, *Diego Rivera. Luces y sombras*, México, Random House Mondadori, 2007.
- _____, “Diego Rivera en las hebras del tejido político”, en *Exposición Nacional de Homenaje a Diego Rivera*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1977.
- *Diego Rivera hoy. Simposium sobre el artista en el centenario de su natalicio*, México, INBA, Secretaría de Educación Pública, 1986.

⁴⁰ Ivett Sandoval Torres, *Rosaura Revueltas. Trayectoria teatral de 1949 a 1958*, Puebla, Universidad de las Américas. 1999.

FUENTES ELECTRÓNICAS

- “Catherine Littlefield, american ballerina, choreographer, and director (1905-1951)”, https://en.wikipedia.org/wiki/Catherine_Littlefield Consulta: junio, 2023.
- FONTELLES, Vicent Lluís, “Periodos musicales: final del siglo XIX y siglo XX. Del posromanticismo a la vanguardia ecléctica”, enero de 2019, https://www.researchgate.net/publication/330753551_PERIODOS_MUSICALES_FINAL_del_siglo_XIX_y_siglo_XX_%27Del_posromanticismo_a_la_vanguardia_electica%27_Recopilacion_y_desarrollo_Vicent_Lluís_Fontelles Consulta: 29 de mayo, 2023.
- MIRANDA, Carolina A., “Dos exhibiciones muestran cómo Diego Rivera y otros construyeron la identidad latinoamericana”, *Los Angeles Times*, 31 de octubre de 2022, <https://www.latimes.com/espanol/entretenimiento/articulo/2022-10-31/dos-exhibiciones-mues-tran-como-diego-rivera-y-otros-construyeron-la-identidad-latinoamericana> Consulta: junio, 2023.
- ROCCO, Alessandro, “José Revueltas dramaturgo y guionista: la obra teatral *El Cuadrante de la Soledad*, características cinematográficas y relaciones intertextuales con algunos guiones cinematográficos”, *Graffylia*, núm. 19, México, julio-diciembre de 2014. http://cmas.siu.buap.mx/portal_pprd/work/sites/filosofia/resources/PDFContent/1159/02.pdf Consulta: junio, 2023.
- TAYLOR GIBSON, Christina, “The Reception of Carlos Chávez’s *Horsepower*: A Pan-American Communication Failure”, *American Music*, vol.30, núm.2, Estados Unidos, diciembre de 2012, <https://scholarlypublishingcollective.org/uip/am/article-abstract/30/2/157/262894/The-Reception-of-Carlos-Chavez-s-Horsepower-A-Pan?redirectedFrom=fulltext> Consulta: junio, 2023.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

GUILLERMINA GUADARRAMA PEÑA • Maestra en Historia del Arte por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas. Autora de *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*; *El Frente Nacional de Artes Plásticas, un colectivo nacionalista en tiempos de cambio*; *La construcción de una utopía. Enseñanza artística en la posrevolución*; *La Galería José María Velasco, un espacio público de promoción*, y *Miguel Salas Anzures, la Ruptura y la política de exposiciones del INBA*, publicados por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura. Ha impartido cursos y conferencias sobre historia del arte mexicano e historia del muralismo. Entre sus curadurías destacan *Indicios. Cordelia Urueta 1975-1985* en el Museo de Arte Moderno; *David Alfaro Siqueiros. Visión técnica y estructural* en el Museo del Palacio de Bellas Artes; *Pioneros del muralismo*, en el Museo Mural Diego Rivera; cocuradora de *La Olimpiada Cultural a cincuenta años del 68* y coordinadora de la exposición *Confluencias: 100 años de interdisciplina en los acervos de los centros de investigación del INBAL*. Ha organizado cinco foros sobre muralismo y el coloquio *Mujeres en los andamios*. Su tema actual de investigación versa sobre las producciones en muro del siglo XXI.

TEXTOS Y CONTEXTOS

Out of the frame: Leonora Carrington's Penélope ■ **Salir del marco:
Penélope de Leonora Carrington**

RECIBIDO • 4 DE JULIO DE 2023 ■ ACEPTADO • 3 DE NOVIEMBRE DE 2023

PAULINA GONZÁLEZ VILLASEÑOR / MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE ■
pgonzalez.citru@inba.edu.mx ■

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Penélope ■
Carrington ■
Jodorowky ■
teatro ■
interdisciplina ■

La pieza teatral *Penélope* refleja el entrecruce y la colaboración multidisciplinaria característica de la generación de artistas exiliados en México durante la segunda Guerra Mundial y la Guerra Civil española. A través de la lente de Kati Horna se documenta este trabajo escénico, que se percibe como un obra de capas narrativas efímeras: muestra la lucha de Penélope contra los conflictos internos y las imposiciones sociales, en un mundo simbólico cargado de referencias a culturas antiguas. En el presente artículo se analiza la colaboración interdisciplinaria así como la influencia del surrealismo en el teatro mexicano.

ABSTRACT

KEYWORDS

Penelope ■
Carrington ■
Jodorowsky ■
theater ■
interdiscipline ■

The theatrical work Penelope reflects the artistic intertwining and multidisciplinary collaboration characteristic of the generation of exiled artists in Mexico during World War II and the Spanish Civil War. Through the lens of Kati Horna, this scenic work is documented, perceived as a play of ephemeral narrative layers: portrays Penelope's struggle against internal conflicts and social impositions in a symbolic world filled with references to ancient cultures. This article analyzed the interdisciplinary collaboration and the influence of surrealism on Mexican theater.

En el marco de la exposición *Confluencias: 100 años de interdisciplina en los acervos de los centros nacionales de investigación del INBAL* surge la pregunta sobre qué fragmento seleccionar en este vasto mundo de información y acciones recopilado con el hilo conductor de la interdisciplinariedad. En las artes, la interdisciplina no es una innovación, sino parte de un proceso, y el enfoque que propongo en este texto pone la lupa en un periodo caracterizado por el entrecruce de los géneros artísticos conducidos por un ímpetu de creación y búsqueda, que se manifestó en la pieza teatral *Penélope*, escrita en 1949 por Leonora Carrington y dirigida en 1961 por Alejandro Jodorowsky. La obra se desdobra en múltiples componentes o elementos, dando lugar a una manifestación artística, compuesta por diversas unidades que por sí mismas poseen cualidades artísticas intrínsecas que, al unirse, contribuyen a la riqueza estética del conjunto. Un ejemplo de esto es el trabajo de la fotógrafa Kati Horna derivado de la puesta en escena.

El intercambio plástico, cultural, social y artístico que distingue a toda una generación de creadores en México está marcado por un contexto de exilio y desplazamiento, producto de la segunda Guerra Mundial (1939-1945) y la Guerra Civil española (1936-1939). Durante este periodo, llegó al país una extensa comunidad de artistas de vanguardia que huían de un mundo herido por la tragedia y la injusticia. Cabe mencionar que traían en la vena la insurrección (¿irreverencia?) y la lucha, por lo que una vez en América tuvieron una postura política y artística de cambio e innovación que abrió nuevos espacios para la creación.

Los artistas encontraron en México un territorio que les otorgaba la seguridad y la tranquilidad que la Europa en guerra les había negado. La comunidad de exiliados se agrupó para, en conjunto, formar un hogar en un país desconocido para la mayoría. Este texto analiza el trabajo de mujeres artistas como Leonora Carrington y Kati Horna, así como su colaboración interdisciplinaria en *Penélope*. Asimismo, a este proyecto lo cruza la personalidad de un joven Jodorowsky, recién llegado de Francia, y que en ese momento experimentaba con la escena teatral y plástica. Sumado a esto, hay nombres como el artista José Horna, quien también colaboró en esta experiencia plástica. Como menciona la investigadora Angélica García, estas son “figuras que estuvieron comprometidas en mantener un interés en torno a la creación artística como postura de vida, esto les permite un desarrollo multidisciplinario que se concreta en una serie de trabajos mancomunados en donde comparten diversas influencias”.¹

En el ámbito escénico, el cruce de fronteras artísticas en la segunda mitad del siglo XX fue un reflejo de interdisciplina marcada por la irreverencia hacia las normas y los cánones artísticos. Rita Eder propone, en el texto de introducción a la exposición *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*, el término *borra-*

¹ Angélica García Gómez, “Corporalidades”, en Rita Eder (ed.), *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*, España, UNAM, p. 204.

mientos como dispositivo que ejemplifica la eliminación de las fronteras entre las disciplinas artísticas y la incurción de los artistas en diversos géneros, poniendo énfasis en la experimentación.² *Penélope*, sin embargo, no fue uno de los trabajos más polémicos de Alejandro Jodorowsky, quien en los años siguientes se dedicó a atormentar “a las buenas conciencias” con una propuesta ligada al *happening* y la intervención. Esta obra es más cercana a un sueño colectivo que llevaron a cabo Jodorowsky, Carrington y los Horna, que se pudo conservar en una pequeña parte a través de la lente de Kati Horna. No obstante, la impresión que da esta puesta en escena es la imposibilidad de contención del teatro a través de un registro fotográfico, pues nos enfrentamos a un proyecto caracterizado por su multiplicidad de capas narrativas en condición efímera. Así, se percibe como una *matrioska* en la que de una pieza se despliegan pequeñas figuras que son obras por sí mismas, un caleidoscopio artístico propiciado por la interdisciplina desarrollada en la década de 1960. Por lo mismo, la propuesta no es analizar a las y los artistas de manera aislada, sino enfatizar los aspectos que hayan tenido influencia en la obra como creación colaborativa.

Cabe recordar que aquella época también estuvo cruzada por las vanguardias internacionales que llegaron o se fortalecieron en México, en gran medida por medio de las y los artistas del exilio. Es el caso del surrealismo, movimiento que ya tenía su genealogía en el país mucho antes de la llegada de Leonora Carrington o Remedios Varo, mujeres con una fuerte relación con este grupo. Estos movimientos tienen una línea histórica construida en buena parte por el mito que los propios artistas crearon de sí mismos:

Desde el dadaísmo y el surrealismo hasta Fluxus y el conceptualismo, los movimientos vanguardistas se dedican por completo a construir genealogías críticas y repensar largas historias, al igual que a situarse en la vanguardia de la historia en desarrollo del presente inmediato.³

²Rita Eder, “Introducción”, en *ibidem*, p. 48.

³Jonathan P. Eburne, “Dante, Bruno, Vico, *S.Nob: The Wake in Mexico*”, *James Joyce Quarterly*, vol. 52, núm. 2, Estados Unidos, primavera de 2015, pp. 329–49, <http://www.jstor.org/stable/45172659> Consulta: 4 de junio, 2023.

Es posible dilucidar con esta obra la manera en que el surrealismo se aproximó al teatro y al público mexicano, y pensar en *Penélope* como un contundente ejemplo de esta influencia.

Como diría Jodorowsky: “El teatro se sirve de la literatura pero *no* es solo literatura. Si lo fuera, bastaría solo con leer las obras... Nuestro deber de investigadores es buscar otros puntos de partida.”⁴ La visión del cuerpo y el pensamiento femenino está ilustrado en dos figuras que es una: Leonora Carrington, quien a su vez es Penélope.

Leonora y Penélope

Leonora Carrington, nacida en Inglaterra, llegó a México en 1943, donde se relacionó con artistas como Remedios Varo, Benjamin Péret, Kati Horna, Gunther Gerzso, Edward James, José Horna, Wolfgang Paalen, Alice Rahon, entre otras y otros, algunos ligados al grupo surrealista. Como apunta la investigadora Alicia Sánchez Mejorada:

Leonora Carrington escribe la obra *Penélope* que posteriormente será dirigida por el artista chileno Alejandro Jodorowsky en el año de 1961 en México. En 1938 había publicado en París *La casa del miedo*, con prefacio e ilustraciones de Max Ernst y *La dama oval*, con siete collages también de Ernst, en 1939.⁵

Precisamente, *Penélope* es una versión adaptada al teatro del texto *La dama oval*. El personaje principal de la puesta en escena lucha en un mundo mágico contra su padre y una sociedad que le impone crecer y madurar. La obra está repleta de una atmósfera simbólica en la que los personajes representan los conflictos que Penélope vive en su mente. Como menciona en su crítica Maya Ramos: “es exactamente eso: una lucha contra los fantasmas de la niñez, para alcanzar la etapa superior: la juventud”.⁶ Sin embargo, al penetrar en el mundo de la autora y su contexto

⁴Alejandro Jodorowsky, “Penélope”, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excelsior*, México, 17 de septiembre de 1961.

⁵Alicia Sánchez Mejorada, “Los diseños de Leonora Carrington para las obras de teatro *La hija de Rappaccini* y *Penélope*”, en *Il Foro Historia del Diseño en México*, México, Cenidiap, INBAL, 2020, p. 19.

⁶Mara Reyes, “Diorama teatral”, en *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excelsior*, México, 17 de septiembre de 1961, pp. 2 y 4.



Portada de la revista *Mexico/This Month*,
Ciudad de México, noviembre-diciembre de 1961.

se percibe una mezcla de sus demonios internos con el mundo exterior en debate por la necesidad de atención y responsabilidad. El mundo que propone Carrington no es accesible desde la razón y el entendimiento, sino que está cargado de referencias e imágenes que remiten a culturas antiguas y lejanas.

Penélope era una fábula contemporánea cuyos diseños recreaban universos alegóricos, animales fantásticos provenientes de antiguas leyendas celtas o inventados por Leonora Carrington, escenas salpicadas por la iconografía de la cábala y el ocultismo, máscaras cuyos trazos se inspiraron en un tiempo mítico, enigmático y subjetivo, ropajes bañados por la magia y el dinamismo de su autora.⁷

⁷ Alicia Sánchez Mejorada, *op. cit.*, p. 29.

Como sugiere Sánchez Mejorada, el universo teatral propuesto por Carrington, en conjunto con Jodorowsky, fue una incursión visual que escapaba de la pintura, el teatro, la escenografía, para mostrar elementos fantásticos salidos del cuento, del marco, de la vida. Ida Rodríguez Prampolini, al ver los cuadros de Leonora Carrington se preguntó si su obra era muestra de un espíritu que intentaba tejer puentes para comunicarse con el espectador sin lograrlo:

Leonora Carrington está atrapada, ha huido del mundo exterior y se debate en uno propio, intransferible, desquiciado, casi maldito, del cual le es imposible evadirse. Hace señales, trata de comunicarnos algo que la atormenta y la despedaza, pero los puentes que nos tiende son tan frágiles e intransitables para los que es-

tamos fuera que solo podemos intuirlos, gozarlos, admirarlos, horrorizarnos, pero nunca entenderlos, porque no da explicaciones [...].⁸

Para indagar sobre estos puentes se puede hacer una genealogía de las influencias de la autora, siempre con la claridad de que éstas son parte de su historia de trabajo, pero no representan por completo el mundo que imaginó. Carrington está asociada con el movimiento surrealista, pero éste solo es un punto de partida para las imágenes que ella propone, pues, como plantea Janice Helland, el vínculo entre ella y los surrealistas existe en la exploración de un mundo “otro”, uno que no es tangible.⁹

Esta corriente le abrió un mundo visual, pero el lenguaje propio de la autora es un collage que se compone de mitología, psicoanálisis, magia y símbolos arcaicos: “Los símbolos que encierra la obra de esta pintora recogen algo de la tradición, pero ya no se trata, de hecho, de símbolos de una creencia colectiva sino de símbolos de su yo encerrado.”¹⁰

En *Penélope* aparece un caballo llamado Tártaro, iconografía que será recurrente en Carrington. El caballo funge como símbolo contrario al personaje del padre. La autora pone en contraposición a dos figuras masculinas que se disputan la atención de Penélope, quien siempre se inclina por Tártaro. El equino remite a un periodo de juego y despreocupación de la adolescente, pero también a un despertar sexual. Como es habitual en la artista, la interpretación de lo que su obra muestra está sujeto a la mirada personal del lector o espectador. Se escabulle en el disfraz, la transformación, el juego y las concesiones que el arte otorga a las narrativas planteadas. Los caballos, animales con los que convivió en su casa familiar, son un recuerdo de la infancia que será representado después como imágenes masculinas llenas de libertad y nostalgia.¹¹ La obra comienza con una acotación que

señala la presencia de un caballo de madera, que será Tártaro. Aunque el texto no da más información sobre la apariencia física del animal, la autora y escenógrafa de la puesta en escena lo representará de color blanco, con un disco solar en el pecho.

En el arte, la iconografía de un caballo blanco cambia según el contexto en que se lea, sin embargo, generalmente está asociado con la espiritualidad, la pureza, la libertad, el renacimiento o la guía espiritual. En este caso, es un puente que ayuda a Penélope a enfrentarse al cambio y la transformación, pero también a rebelarse contra la atadura paterna. La obra gira alrededor de este personaje femenino que está en búsqueda de su soberanía como individuo. La evolución de los personajes femeninos en el trabajo de Carrington se puede dibujar a partir de este relato, que tiene como antecedentes tanto la novela como la pintura del mismo nombre: *La dama oval*. Es en esta última donde la mujer, Penélope, se empodera y vence a los demás personajes. Estas creaciones tienen como antecedente también un periodo crucial en la vida de la autora, que se narra poco después de vivir uno de los episodios de locura más tormentosos en España, desencadenado por el encarcelamiento de su pareja, Max Ernst, tras la invasión a Francia durante la segunda Guerra Mundial. El tema de mujeres y animales será recurrente en su trabajo, pero en *Penélope* no es un destino trágico sino uno escogido y defendido por el mismo personaje.¹²

El personaje llamado Vaca representa la figura de una bruja premonitora que advierte a Penélope sobre el terror a lo desconocido que sufren los hombres de su familia. Tienen miedo a lo que no conocen y buscan eliminarlo. Este personaje, que se presenta como guía, es una figura femenina que en la puesta en escena portó cuernos altos y un disco solar similar a la iconografía asociada de la diosa egipcia Hathro.¹³

Los destinos de la casa de los Cuatropiés son numerosos. Todas las hijas de la familia nacen a la medianoche; lo sé porque soy la partera de la familia. Los varones Cuatropiés son de raza débil y perversa; son hombres que no conocen la magia: sienten miedo cuando escuchan ruidos extraños en la noche... pero

⁸ Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969, p. 73.

⁹ Janice Helland, “Surrealism and Esoteric Feminism in the Paintings of Leonora Carrington”, *Revue d'art Canadienne/Canadian Art Review*, vol. 16, núm. 1, Canadá, 1989, pp. 53–104, <https://www.jstor.org/stable/42630417> Consulta: 2 junio, 2023.

¹⁰ Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 75.

¹¹ *Idem*.

¹² Janice Helland, *op. cit.*, p. 53.

¹³ *Ibidem*, p. 56.



Berta Lomelí en *Penélope*, Ciudad de México, 1961.
Foto: Kati Horna. Fondo Kati Horna, Cenidiap/INBAL.

no olvides que también ellos nacieron de noche, y no carecen de poder.¹⁴

Susan Aberth menciona que Carrington tuvo una gran influencia de la “magia mexicana, vinculado con el poder femenino, [que] fue compartido por su amiga cercana y colaboradora artística Remedios Varo, y creo que es fundamental para comprender cómo ambas mujeres se apartaron del surrealismo canónico”.¹⁵ Sin embargo, Rodríguez Prampolini afirma lo contrario: “Las dos pintoras han pasado por México sin ser tocadas por el mundo tan característico y sui géneris del país. Ni el colorido, ni las formas, ni los personajes, ni la atmósfera parecen haber dejado huellas en ninguna de las dos artistas.”¹⁶ Para la escritora Pamela Simpson, en París estas mujeres serán consideradas como musas,

mientras que en México fueron artistas con sus propias voces.¹⁷

El personaje de Penélope se libera de las ataduras patriarcales por medio de la muerte de su padre y la fusión con Tártaro. Sugiere un ritual de transformación que evoca una postura feminista de subversión contra las figuras de poder evocadas como seres masculinos y monstruosos. Sin embargo, la obra se resiste a la literalidad y abre un extenso marco de interpretación en el que los personajes representados por criaturas fantásticas siempre se guardan información relevante que el lector y el espectador perderá para siempre. Como menciona Helland, mucho del feminismo de Carrington es intuitivo y deviene del interés de la autora por los mitos y la imaginería femenina, pero su propuesta es revolucionaria.¹⁸

¹⁴ Leonora Carrington, *Penélope*, Madrid, Prometeus, 1949, p. 182.

¹⁵ Susan Aberth, “Leonora Carrington”, *Art Journal*, vol. 51, núm. 3, Estados Unidos, otoño de 1992, p. 84, <https://doi.org/10.2307/777352> Consulta: 24 de junio, 2023.

¹⁶ Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 74.

¹⁷ Pamela H. Simpson, “Surreal Friends, Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna by Stefan van Raay, Joanna Moorhead, Teresa Arcq”, reseña, *Woman’s Art Journal*, vol. 32, núm. 1, Estados Unidos, primavera-verano de 2011, p. 58, <http://www.jstor.org/stable/41331107> Consulta: 20 junio, 2023.

¹⁸ Janice Helland, *op. cit.*, p. 57.



THE GOTHIC SURREALISM OF LEONORA CARRINGTON'S PENELOPE

HERE ARE THREE PHOTOGRAPHIC GLIMPSES OF LEONORA CARRINGTON'S PENELOPE AS ACTED BY THE EXPERIMENTAL THEATRE GROUP, under National University auspices, headed by the mime Alejandro. It has to do with the love of horses. In this case the love goes on between the heiress of a castle full of witchery and the hundred-year-old rocking horse in her nursery refuge. She leaves this refuge at the age of eighteen — to go down to a strange, fabled banquet, where she becomes at times, glamorous princess and at times, a magic creature with a long-maned head to match that of the magic horse. Sense? Of course not. It's four-dimensional visual art, by one of the great painter-sculptor-designers of our time, Leonora Carrington.



Gothic is a word that means only spires and cloisters, stained glass and hush, perhaps, to casual readers. But in its many other meanings — the world of unicorns and gargoyles, ha'ants and anything-can-happen, color, magic, and heraldic savagery, it is the only word that fits the indescribable beauty of the world that Leonora Carrington's art projects.

More than likely, it is the world this artist inhabits most of the time; for she moves about in it so much at
(See page 6)

Salir del marco, salir del texto

En 1961, Alejandro Jodorowsky dirigió *Penélope* con escenografía de Leonora Carrington y decorados de José Horna. Kati Horna realizó las fotografías que hoy se conocen de la obra. Este combo de artistas provenientes de diferentes disciplinas realizó una puesta en escena con referencias de estética surrealista mezcladas con el mundo onírico de la dramaturgia y escenografía.

Rita Eder escribe que “Alejandro Jodorowsky fue un introductor de la posvanguardia en México cuya potente retórica, así como sus experimentos con el nuevo teatro, intentaron persuadir a los artistas a abandonar el formalismo y salir de los soportes o de la asfixia del cuadro”.¹⁹ *Penélope* se presentó como un ejercicio teatral, sin embargo, las propuestas de Jodorowsky sobre la intervención a la escena y la introducción de sus “efímeros pánicos”, con rompimientos de la vida cotidiana, se gestaron simultáneamente.

¿Cuál es su intervención en *Penélope* y en qué medida la atraviesa su búsqueda plástica y escénica? Para 1950, Leonora Carrington y Kati Horna, junto con sus parejas sentimentales Chiki Weisz y José Horna, vivían en la misma colonia en la Ciudad de México. Tenían en común la condición del exilio, el cual estará presente en sus trabajos. Al igual que muchos otros creadores, huyeron de Europa en busca de un país que les ofreciera seguridad en tiempos de guerra. La derrota de los republicanos en España forzó a artistas, políticos e intelectuales afines a huir de su país y buscar refugio en el exilio. La forma en que mujeres como Leonora Carrington, Remedios Varo o Kati Horna vivieron este violento destierro se verá reflejado en sus creaciones. En el caso de Carrington, está representado en su disociación a la vida y el cotidiano.

Katherine Deutsch, quien posteriormente se hizo llamar Kati Horna (1912-2000), nació en Hungría. Hija de padres judíos de clase media, estudió fotografía y se envolvió en la vanguardia europea, involucrándose como fotoperiodista en la Guerra Civil española. Conoció ahí a su compañero, José Horna, quien servía como cartógrafo para los republicanos y con quien huiría a

México en 1939.²⁰ La fotógrafa se integró al grupo de la vanguardia mexicana como producto de una afinidad estética.

Era la época de “Los Hartos! (1961-1962), de la Galería de Antonio Souza y de la psicodelia de Pedro Friedeberg. Con los deseos de revocar las normas tradicionales del arte y de la sociedad, Salvador Elizondo, Emilio García Riera, Jorge Ibarguengoitia, Juan García Ponce, Alberto y Cecilia Gironella, Jomí García Ascot, Alejandro Jodorowsky, Leonora Carrington y Kati Horna, entre otros, fundaron en 1962, la revista *S.nob*, un semanario que abriría a sus lectores las puertas a lo insólito.²¹

Para Rodríguez Prampolini, los Horna tenían un:

[...] ambiente extraño, la ilógica atmósfera que rodeaba en México a esta singular pareja frecuentada por los exponentes del grupo surrealista y unida por una entrañable amistad a Leonora Carrington y Remedios Varo, van llevando a José Horna a buscar la expresividad por la vena fantástica.²²

La autora considera crucial el encuentro de José Horna con Carrington, pues será la mancuerna con la que el artista desarrollará un lenguaje estético. Ambos crearán una variedad significativa de objetos que buscarán desafiar las ideas de lo normal. En *Penélope* colaboran como escenografía y realizador de decorados. Aunque esto solo se pueda apreciar en fotos, el trabajo escenográfico de este par de artistas muestra una maqueta tamaño humano de un mundo salido de un cuento. Los caballos, elemento iconográfico recurrente en ambos artistas, aparecen en la obra en forma de una especie de estructura tipo botarga, a la que da vida el actor Luis Lomelí.

Para Alejandro Jodorowsky, el punto de partida para realizar la dirección y la actuación fueron los decorados/trajes de los personajes. Como él mismo mencionó, implicaba conjuntar dos mundos separados, la

¹⁹ Rita Eder, “Dos aspectos de la obra de arte total: experimentación y performatividad”, en *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*, España, UNAM, p. 80.

²⁰ Pamela H. Simpson, *op. cit.*, p. 58.

²¹ Alicia Sánchez Mejorada, “El legado de Kati Horna”, *Artes de México*, núm. 56, México, julio de 2001, pp. 5 y 6, <http://www.jstor.org/stable/24314078> Consulta: 20 de junio, 2023.

²² Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, p. 80.

PENELOPE AS SKETCHED FOR STAGING BY THE ARTIST. THEME: THE EMERGENCE FROM A CHILD'S WORLD OF FREEDOM AND TERROR, TO AN ADULT WORLD OF POWER. THE BEAUTIFUL HEROINE BALKS, AND GETS HERSELF TURNED INTO A FLYING CREATURE WITH THE HEAD OF A HORSE



home, so documented in its fantasies, that boar's head banquets and the cold, glittering, fey excitement of lives and scenes that snap on and off like things electric, occupying their own irrational, menacing, and shimmering full-stage, are her natural language. She talks in it, describing her voyages, as matter-of-factly as the rest of us describe a weekend or a summer reached via jet.

"Penelope" staged here recently by a group of young and talented experimenters under the patronage of the National University, is a short surrealist play like a ballet, in which everything happens quite like a dream, having too, the powerful authenticity of a dream, or of a recent trauma. It was written by Miss Carrington in her teens,

and was brought alive into costumes, sets, sculptured characters and ballet-movement late this summer.

The story-line has to do with a fabulous and omniscient rocking horse. He is at the same time Prince Charming, Tristram, and a wizard oracle. The rest of the characters, as well as the bewitched heroine, young Penelope, are appropriate to the horse, though mostly not so charming. They all come to life with a shock of intensity and beauty for which the only word is, genius. We are therefore honored to publish, in this issue, some of the original sketches for the costumes and scenery, and a photographic glimpse of the live show.

(SEE CENTER SPREAD AND PAGE 23)



Página interior de la revista *Mexico/This Month*, Ciudad de México, noviembre-diciembre de 1961.

obra literaria y la escénica, aun si fueran creación de la misma persona: “De la unión del estímulo literario con el plástico ha surgido un estilo característico de actuación que une ambos mundos.”²³

Este estilo era el método de Stanislavski que, de forma muy generalizada, implicó un realismo escénico: “No se trataba de una obra irreal, demente, excéntrica, sino que era la más realista de las obras.”²⁴ La postura de dirección fue disruptiva, pues planteaba una estética escénica desbordada. Los personajes portaban máscaras, pelucas, botargas y elementos esotéricos que generaban un quiebre con el habitual tono formal de actuación. El contraste plástico y escénico debió ser un ejercicio apabullante para el espectador. Así, los decorados se volvieron el eje actoral. Los espacios también eran representaciones del cuerpo de Penélope, porque, al final, todo era su psique, todo parte del mismo sueño. Para Jodorowsky “no era un individuo en lucha con otros, sino el drama de la psique humana, la lucha del *animus* y el *alma* por amalgamarse y ascender”.²⁵

Jodorowsky narra su encuentro con Carrington: “El espíritu de Leonora me fascinaba. En su universo el pensamiento se concentraba hasta convertirse en una piedra oscura sumergida en el océano fosforescente de un inconsciente sin trabas.”²⁶ Es interesante imaginar a un joven Alejandro sobrepasado por el delirante mundo que la pintora le puso enfrente y su manera de conjuntar las ideas plásticas para una puesta en escena que jugaba y se valía de la interconexión y colaboración artística. Él impulsa a Carrington a salir del cuadro y jugar a la casa de muñecas. De igual forma, José Horna muestra su mundo plástico y su gran habilidad para crear e inventar objetos. Por su parte, Kati Horna redondea este trabajo al inmortalizarlo con su lente: “No le teme a la reunión de los objetos, más bien los propone.”²⁷

Para Jodorowsky, el universo de Leonora Carrington era moderno. De acuerdo con el escritor Julián Díaz, quien estudia el exilio español generado por el ascenso franquista, era parte de una búsqueda de los

artistas que encontraron en la modernidad el cambio, la esperanza. Una modernidad que está completamente ligada a lo político y que rechazó la industrialización y la guerra y se acercó a la deconstrucción y las posibilidades de otros mundos.²⁸ Los artistas tal vez quisieron ser modernos, porque fue la forma de universalizarse para enfrentar lo desconocido.

La influencia de la pintora en las artes escénicas también se experimentó en el montaje de la obra de teatro *La hija de Rapaccini*, de Octavio Paz, en la que realizó la escenografía y se presentó como parte del grupo experimental de teatro Poesía en Voz Alta (1956).

Tanto Leonora Carrington como Kati Horna, formaron parte del grupo artístico “contracultural” “cuyo trabajo retomaba la tarea de impugnar la identidad y el significado fijos de los objetos y su medio en un esfuerzo por abrir mayores espacios”,²⁹ apunta Karen Cordero. No es posible agrupar a estas dos artistas porque su trabajo se separa en el instante en que se junta. *Penélope*, sin embargo, fue una propuesta multidisciplinaria que conjuntó la cabeza y espíritu de los Horna, Jodorowsky y Carrington. Como los personajes en la obra, estos artistas tuvieron que morir en el teatro para poder dar vida a la pieza teatral que, como mencionó Jodorowsky, representó el inconsciente colectivo de todos: “*Penélope* es la moderna tragedia de un cerebro humano donde todos los personajes, al sumarse, dan un resultado que es precisamente *Penélope*.”³⁰

La confluencia de creadores de distintas disciplinas, que luego serían personajes legendarios en las artes visuales y escénicas, hicieron de *Penélope* una experiencia similar al mundo que habitó la artista. El espectador fue capaz de incorporar, por una noche, la indescriptible belleza y oscuridad que emanaban del arte de Carrington.³¹

Tanto Kati Horna como Leonora Carrington y Alejandro Jodorowsky son creadores que exploran territorios singulares, trascienden las convenciones establecidas y buscan

²³ Alejandro Jodorowsky, *op. cit.*

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Id.*

²⁶ Alejandro Jodorowsky, *El maestro y las magas*, Madrid, Grijalbo, 2006, p. 74.

²⁷ Alicia Sánchez Mejorada, *El encanto de Kati Horna*, México, CENIDIAP, INBAL, Estampa Artes Gráficas, 2005, p. 13 (col. Abrevian Ensayos).

²⁸ Julián Díaz Sánchez, “Sobre la presencia de los artistas del exilio en la historiografía española reciente”, *Iberoamericana*, vol. 12, núm. 47, septiembre de 2012, p. 141, <http://www.jstor.org/stable/23720375> Consulta: 28 de junio, 2023.

²⁹ Karen Cordero, *Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna*, México, INBAL, Museo Nacional de Arte, abril de 2004, p. 13.

³⁰ Alejandro Jodorowsky, “*Penélope*”, *op. cit.*

³¹ Alicia Sánchez Mejorada, “Los diseños de Leonora Carrington...”, *op. cit.*, p. 31.

transmitir emociones y narrativas enmarcadas en ambientes misteriosos y oníricos. Además, Carrington destaca por su enfoque espiritual y su intuición feminista, mientras que Kati Horna se enfoca en la complicidad entre el fotógrafo y el sujeto retratado. Como menciona Alicia Sánchez Mejora

rada: “su visión penetrante transfigura todo; su exquisita sensibilidad capta inmediatamente la agudeza de las expresiones, y el sentido humano preside sus encuadres”.³² *Penélope* fue un ejercicio que generó un discurso plástico-teatral que no escapó a la mirada del espectador. ▽

BIBLIOGRAFÍA

- ABERTH, Susan, “Leonora Carrington”, *Art Journal*, vol. 51, núm. 3, Estados Unidos, otoño de 1992, <https://doi.org/10.2307/777352> Consulta: 24 de junio, 2023.
- ALBIÑANA, Salvador y Horacio Fernández, “La óptica moderna. La fotografía en México entre 1923 y 1940”, *Caravelle*, núm. 80, junio de 2003, <http://www.jstor.org/stable/40854891> Consulta: 3 de junio, 2023.
- ANDRADE, Lourdes, “Te acuerdas Rousseau”, *Artes de México*, núm. 63, México, 2003, <http://www.jstor.org/stable/24315367> Consulta: 21 de junio, 2023.
- _____, “Las paredes oyen... y hablan: fotografías arquitectónicas de Kati Horna”, *Artes de México*, núm. 56, México, julio de 2001, <http://www.jstor.org/stable/24314079> Consulta: 29 junio, 2023.
- CARRINGTON, Leonora, *Penélope*, Madrid, Prometeus, 1949.
- COMISARENCO MIRKIN, Dina, “To Paint the Unspeakeable: Mexican Female Artists’ Iconography of the 1930s and Early 1940s”, *Woman’s Art Journal*, vol. 29, núm. 1, Estados Unidos, primavera-verano de 2008, <http://www.jstor.org/stable/20358143> Consulta: 6 de junio, 2023.
- CORDERO, Karen, *Los sentidos de las cosas: el mundo de Kati y José Horna*, México, Museo Nacional de Arte, INBAL, 2004.
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián, “Sobre la presencia de los artistas del exilio en la historiografía española reciente”, *Iberoamericana*, vol. 12, núm. 47, septiembre de 2012, <http://www.jstor.org/stable/23720375> Consulta: 28 de junio, 2023.
- EBURNE, Jonathan P., “Dante, Bruno, Vico, S.Nob: The Wake in Mexico”, *James Joyce Quarterly*, vol. 52, núm. 2, Estados Unidos, invierno de 2015, <http://www.jstor.org/stable/45172659> Consulta: 4 de junio, 2023.
- EDER, Rita (ed.), *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México, 1952-1967*, Madrid, UNAM, 2014.
- HELLAND, Janice, “Surrealism and Esoteric Feminism in the Paintings of Leonora Carrington”, *Revue d’art Canadienne / Canadian Art Review*, vol. 16, núm. 1, Canadá, 1989, <http://www.jstor.org/stable/42630417> Consulta: 2 de junio, 2023.
- HERNÁNDEZ Uribe, Eloísa, “Espejo marino: madera tallada desde el sueño: José Horna”, *Artes de México*, núm. 64, México, 2003, <http://www.jstor.org/stable/24315942> Consulta: 23 de junio, 2023.
- JODOROWKY, Alejandro, *El maestro y las magas*, Madrid, Grijalbo, 2006.
- _____, “Penélope”, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excelsior*, México, 17 de septiembre de 1961.
- KAPLAN A., Janet, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1988.
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio, “Penélope en la Esfera”, *El Nacional*, México, 23 de septiembre de 1961.
- *Mexico/This Month*, Ciudad de México, noviembre-diciembre de 1961.
- MICHALCZYK, John J., “Neo-Surrealist Elements in Robbe-Grillet’s Glissements Progressifs Du Plaisir”, *The French Review*, vol. 56, núm. 1, octubre de 1982, <http://www.jstor.org/stable/392285> Consulta: 15 de junio, 2023.
- ORENSTEIN FEMAN, Gloria, “Art History and The Case for The Women of Surrealism”, *The Journal of General Education*, vol. 27, núm. 1, Estados Unidos, primavera de 1975, <http://www.jstor.org/stable/27796489> Consulta: 2 de junio, 2023.
- REYES, Mara, “Diorama teatral”, *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excelsior*, México, 17 de septiembre de 1961.
- RODRIGUEZ PRAMPOLINI, Ida, *El surrealismo y el arte fantástico en México*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y letras, 1969.

³² Alicia Sánchez Mejorada, “El legado de Kati Horna”, *op. cit.*, p. 5.

- RUY SÁNCHEZ, Alberto *et al.*, “Mexico in Surrealism: Creative Transfusion”, *Artes de México*, núm. 64, México, 2003, <http://www.jstor.org/stable/24315946> Consulta: 15 de junio, 2023.
- _____, “Las cosas rituales del asombro”, *Artes de México*, núm. 63, México, 2003, <http://www.jstor.org/stable/24315365> Consulta: 20 de mayo, 2023.
- SÁNCHEZ MEJORADA, Alicia, “El legado de Kati Horna”, *Artes de México*, núm. 56, México, julio de 2001, <http://www.jstor.org/stable/24314078> Consulta: 29 de junio, 2023.
- _____, *El encanto de Kati Horna*, México, Cenidiap, INBAL, Estampa Artes Gráficas, 2005 (Abrevian Ensayos).
- _____, “Los diseños de Leonora Carrington para las obras de teatro *La hija de Rappaccini* y *Penélope*”, en *II Foro Historia del Diseño en México*, México, Cenidiap, INBAL, 2020.
- SIERRA PARTIDA, Alonso, “Tribunal de México. Conferencia fantasma”, *El Nacional*, México, 13 de septiembre de 1961.
- SIMPSON, Pamela H., “Surreal Friends, Leonora Carrington, Remedios Varo and Kati Horna by Stefan van Raay, Joanna Moorhead, Teresa Arcq”, reseña, *Woman’s Art Journal*, vol. 32, núm. 1, Estados Unidos, primavera-verano de 2011, <http://www.jstor.org/stable/41331107> Consulta: 20 de junio, 2023.
- SOLORZANO, Carlos, “El teatro de la postguerra en México”, *Artes de México*, núm. 123, México, 1969, <http://www.jstor.org/stable/24315849> Consulta: 29 de junio, 2023.
- _____, “Penélope tragedia de Leonora Carrington”, *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 10 de septiembre de 1961.
- “The Gothic Surrealism of Leonora Carrington’s Penélope”, *Mexico/This Month*, vol. VII, núm. 6, noviembre de 1961.
- TZONTÉMOC, Pedro, “Kati Horna, retrato interior”, *Artes de México*, núm. 132, México, octubre de 2019, <https://www.jstor.org/stable/26926790> Consulta: 29 de junio, 2023.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

PAULINA GONZÁLEZ VILLASEÑOR. • Maestra en historia del arte con especialidad en estudios curatoriales, posgrado UNAM. Investigadora en el área de Documentación del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, especializada en el registro y conservación de colecciones fotográficas. Trabajó en el resguardo, exposición y consulta del archivo de la Fundación Gurrola A. C. Colaboró en la investigación gráfica del libro *Grupos y espacios en México. Arte contemporáneo de los 90. Licenciado Verdad* (2017). Trabajó en el Museo de Arte Carrillo Gil en la exposición *Víctor Fosado, con mil diablos a caballo* (2017) y en el Museo Universitario del Chopo en la muestra *Operación peine y tijera. Los largos años sesenta en la ciudad de México* (2018). Publicó el libro *La noche es larga caifanes. Retrato de Juan Ibáñez* (2018).

TEXTOS Y CONTEXTOS

*Artistic documentation:
relics of interdiscipline*■ **Documentación
■ artística: reliquias
■ de la interdisciplina**

RECIBIDO • 23 DE JUNIO DE 2023 ■ ACEPTADO • 3 DE NOVIEMBRE DE 2023

CLAUDIA IRÁN JASSO APANGO / INVESTIGADORA
claudiajasso.citru@inba.edu.mx ■ ■

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

documentación artística ■
interdisciplina ■
tipología ■
ontología ■
alcance ■
dinamismo ■
potencialidad ■

En México se tiene registro de interdisciplina artística desde las primeras décadas del siglo XX. Ha quedado plasmada en diversos archivos, en una especie de reliquias o vestigios de la colaboración entre distintos creadores que conjuntaron su trabajo en un proyecto específico, ya sea teatral, plástico, dancístico o musical. En este artículo se distinguen algunas peculiaridades de los documentos relativos al quehacer teatral y sus afinidades con los acervos de otras disciplinas, específicamente los resguardados en los centros nacionales de investigación y documentación del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

ABSTRACT

KEYWORDS

artistic documentation ■
interdisciplinary ■
typology ■
ontology ■
scope ■
dynamism ■
potentiality ■

In Mexico there has been a record of artistic interdiscipline since the first decades of the 20th century. It has been captured in various archives, in a kind of relics or vestiges of the collaboration between different creators who combined their work in a specific project, whether theatrical, plastic, dance or musical. This article distinguishes some peculiarities of the documents related to theatrical work and their affinities with the collections of other disciplines, specifically those kept in the national research and documentation centers of the Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Los centros nacionales de investigación y documentación se fundaron a lo largo de las últimas décadas del siglo pasado como parte de una visión global de las disciplinas en arte, de las que el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) impulsa su enseñanza, creación, documentación, investigación y difusión. Margarita Tortajada anota que, de 1921 a 1946, la investigación y documentación en artes estuvo a cargo del Departamento de Bellas Artes (DBA) adscrito a la Secretaría de Educación Pública (SEP). Poco después, con la Ley de Creación del INBAL, en diciembre de 1946, la DBA comprendió los departamentos de Arquitectura, Artes Plásticas, Danza, Música y Teatro.¹

Más tarde, en 1974, se creó el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (Cenidim). El Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) nació en 1981. En 1983 se inauguró el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón (Cenidi Danza). Finalmente, en 1985 surgió el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (Cenidiap), producto de la fusión de distintos centros de investigación y documentación que se habían conformado desde los años setenta.

En 1983, los centros se integraron a la recién creada Dirección de Investigación y Documentación Artística (DIDA), perteneciente a la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas (SGEIA).² De esta disposición institucional se infieren ciertos lazos interdisciplinarios en temas de investigación y conformación de colecciones.

Antes de concentrarse en su ubicación actual, en el Centro Nacional de las Artes (Cenart), los centros se encontraban dispersos en la Ciudad de México; por ejemplo, el CITRU tuvo tres sedes, en primera instancia en la Unidad Artística y Cultural del Bosque, hoy Centro Cultural del Bosque, la segunda en las calles de Chihuahua y Monterrey en la colonia Roma y la tercera en la calle de Nuevo León en la colonia Condesa.

Centro Nacional de las Artes

Con la inauguración del Cenart en 1994, los centros de investigación y documentación se reunieron en este complejo cultural. Actualmente ocupan la Torre de Investigación, interconectada con la Escuela Nacional de Arte Teatral (ENAT), la Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado *La Esmeralda*, la Escuela Superior de Mú-

¹ Margarita Tortajada, "La investigación artística mexicana en el siglo XX: la experiencia oficial del Departamento de Bellas Artes y del Instituto Nacional de Bellas Artes", *Cultura y representaciones sociales*, vol. 2, núm. 4, marzo de 2008, pp. 176, 183 y 186, www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2007-81102008000100006&script=sci_arttext Consulta: 21 de junio, 2023.

² *Ibidem*, p. 191.



Torre de Investigación, Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, 2024. Foto: Miguel Ángel Vásquez Meléndez.

sica, la Escuela de Danza Clásica y Contemporánea y el Centro de Capacitación Cinematográfica.

El Cenart cuenta con espacios propios, entre ellos el Centro Multimedia, el Teatro de las Artes, el Foro de las Artes, el Aula Magna y la Biblioteca de las Artes, siendo ésta la más importante para la preservación de los acervos artísticos. En su fundación se constituyó como un diseño académico que “se fincó en cuatro principios fundamentales: impulso a la interdisciplinariedad, especificidad de la formación artística, vinculación de la investigación artística con la docencia y, finalmente, integración de la formación académica con la práctica profesional”.³

³ Centro Nacional de las Artes: Memoria 1995-2000, México, Consejo

Como parte de ese plan, la Biblioteca de las Artes se construyó para conformar un fondo especializado en artes que respondiera a las necesidades de información de la nueva comunidad y así configurar una colección sin precedentes en México y resguardar la documentación que los centros nacionales de investigación habían compilado a lo largo de su trayectoria. Se firmó un contrato de comodato en el que se estableció el depósito de los documentos para su custodia, conservación, organización y consulta. Debido a su incremento, en las instalaciones de los centros también se albergan fuentes documentales y servicios de consulta.

En su artículo “*Art research collections in México City*”, la especialista en bibliotecología Betsabé Miramontes hace un recuento de los archivos, centros de documentación y bibliotecas de arte en la capital del país, dentro de los que resalta el de la Biblioteca de las Artes y el del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Acentúa su relevancia y potencial en la investigación artística nacional y los retos documentales que implican su preservación, organización y difusión, debido a la vasta cantidad de documentos que contienen ambas colecciones.⁴

Interdisciplina artística

El Cenart tuvo desde un principio entre sus objetivos principales el fomento de la interdisciplina artística, propósito que ha ido evolucionando a lo largo de casi un cuarto de siglo. Con la confluencia de escuelas, centros de investigación y recintos como la Biblioteca de las Artes, además de las áreas para la representación escénica, con la conexión de la enseñanza, la investigación, la documentación y la creación. Lucina Jiménez señala:

El Centro Nacional de las Artes se define, ante todo, como un espacio de convergencia, como un proyecto educativo y artístico, en el que participan un amplio conjunto de actores, programas, comunidades e individuos. Ello nos abre un campo de interacciones múltiples, cambiantes, siempre encaminadas a lograr la

Nacional para la Cultura y la Artes, Cenart, 2000, p. 7.

⁴ Gabriela Betsabé Miramontes Vidal, “*Art research collections in Mexico City*”, *Art Libraries Journal*, vol. 48, núm. 1, enero de 2023, pp. 10-14.



Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México, 2024. Foto: Claudia Jasso.

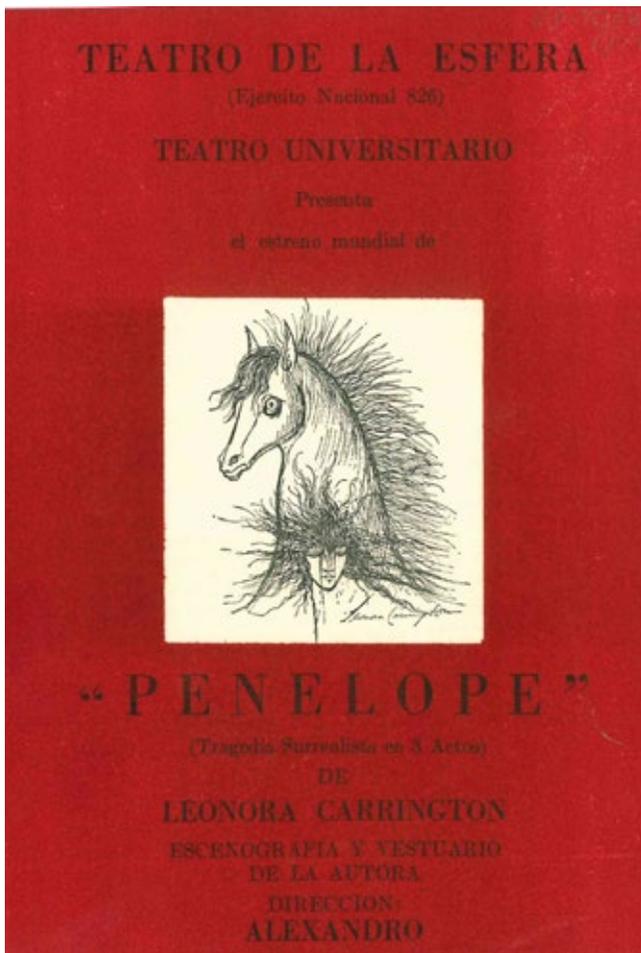
mayor claridad conceptual, el desarrollo creativo práctico y la difusión de resultados obtenidos durante los procesos de formación-creación-difusión que protagonizan las escuelas de arte [...] aunadas a cuatro centros nacionales de investigación [...] la Biblioteca de las Artes, el Centro Multimedia, los foros, espacios abiertos y de servicios, configuran un complejo educativo, de investigación, experimentación y creación que poco a poco ha ido encontrando un lugar y un papel propios en el ámbito cultural y artístico de nuestro país, como fruto del trabajo cotidiano de maestros, artistas, estudiantes, investigadores, comunicadores, técnicos, trabajadores y públicos.⁵

La discusión, el análisis crítico, la interrelación, el trabajo colegiado y la vinculación son las bases de la inter-

disciplina artística que se han propiciado en este recinto, lo que ha dado pie a la creación de saberes muchas veces registrados en documentos físicos y digitales que sustentan, dan visibilidad y expresan el devenir de este esquema en sus aspectos teóricos y prácticos.

A largo de los años, los centros de investigación y documentación han realizado trabajos interdisciplinarios que se han concretado en publicaciones, encuentros académicos, manuales de registro, posgrados y exposiciones. Por mencionar algunos, se encuentran los libros *Fronteras circenses. Antecedentes, desarrollo y arte del circo* y *El Teatro de Ahora: un primer ensayo de teatro político en México*; los encuentros Documentar para investigar, investigar para documentar, realizados en 2004 y 2007; los manuales para el registro y sistematización del patrimonio documental artístico del INBAL; el Doctorado en Artes (Artes Visuales, Artes Escénicas e Interdisciplina) y la muestra *Confluencias: 100 años de interdisciplina en los acervos de los centros nacionales de investigación del INBAL* en 2023.

⁵ Lucina Jiménez, "Presentación", en Lucina Jiménez y Magdalena Mas (coords.), *Interdisciplina, escuela y arte. Antología*, tomo 1, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Cenart, 2004, pp. 10 y 11.



Programa de mano de *Penélope*, de Leonora Carrington, 1961. Biblioteca de las Artes, CITRU/INBAL.

La filósofa Ana María Martínez de la Escalera cita a Roland Barthes en el sentido de que “la interdisciplinariedad consiste en crear un objeto nuevo que no pertenezca a nadie”.⁶ En nuestro ámbito, uno de esos objetos es precisamente la obra artística que deriva del trabajo interdisciplinario, como una propuesta innovadora en la que coinciden distintas manifestaciones y en la que cada una aporta su creatividad. También se refleja en la labor de investigación para interpretar teóricamente este acontecer y que, aunada a la documentación, expresa en fuentes físicas y digitales las huellas de los acontecimientos que, en algunos casos, como en las artes escénicas, son hechos efímeros de los que solo quedan como vestigios los documentos que emanaron.

⁶ Ana María Martínez de la Escalera, “Interdisciplina”, en Lucina Jiménez y Magdalena Mas (coords.), *op. cit.*, p. 26.

Documentación artística

La relevancia de esta conjunción de centros de investigación, escuelas y colecciones documentales es precisamente el fomento de la interdisciplina, el estar reunidos en un mismo sitio en el que se pueden intercambiar ideas y dialogar a través de los procesos creativos, se interrelacionen las investigaciones de los centros, se consulten los fondos y se construya arte y conocimiento.

Los documentos son depositarios de la historia del arte en México, del estudio teórico y práctico de estas expresiones y de las indagaciones realizadas al respecto, por ello, nos brindan una amplia gama de información y nos permiten cuestionarlos, analizarlos e interpretarlos, para continuar produciendo más documentos que nos posibiliten registrar el acontecer de las disciplinas artísticas.

En ese sentido, la iniciativa más importante en cuestión documental es el repositorio INBA Digital,⁷ cual alberga en texto completo documentos originados a través de la investigación y la educación auspiciada por el instituto. Se divide en comunidades que engloban a los cuatro centros de investigación y las escuelas de educación artística ubicados en el Cenart, más el Centro de Investigación Coreográfica y escuelas con sede en la Ciudad de México y la Escuela Superior de Música y Danza de Monterrey. Los usuarios pueden encontrar libros, tesis, fotografías, conferencias y publicaciones periódicas sustentadas académicamente, las cuales se descargan en sus dispositivos sin ningún costo, solamente con el compromiso de que se realice sin fines de lucro y de que se citen y brinden los derechos morales de autor correspondientes. Esta colección de objetos digitales democratiza y aproxima de forma global, a través de internet, el desarrollo de la cultura y la creación artística de México.

En la actualidad, el análisis teórico, los estudios prácticos y los trabajos en torno a la interdisciplina se han acrecentado y han tenido un desarrollo notable, lo que permite que ya no sea vista únicamente como una compilación de materiales. Sobre esto, la bibliotecóloga Pilar Galarza asegura que fue a partir de la década de 1980, con la creación de los centros nacionales de investigación y de

⁷ Repositorio de investigación y educación artísticas del Instituto Nacional de Bellas Artes, <http://inbadigital.bellasartes.gob.mx:8080/jspui/>

sus coordinaciones de documentación que dejó de tenerse solo la perspectiva de recopilación de fuentes y se empezó a realizar un trabajo colegiado al respecto. A través de la DIDA y de su Comité de Documentación Artística (Codart) se plantearon proyectos formales en grupo, entre ellos la creación de la base de datos Inbart que tuvo como función principal el registro catalográfico computarizado de los fondos.⁸ Posteriormente, en su traslado a la Biblioteca de las Artes,⁹ hubo una reorganización sustancial en el manejo documental de los centros.

Asimismo, el documento “tiene la capacidad de conservar la memoria social, cumplir una función comunicativa social y es producto de la actividad bibliotecológica,”¹⁰ características que se amplían en la documentación artística. En el INBAL, su manejo también ha implicado un trabajo interdisciplinario en el que se congregan profesionales en archivonomía, bibliotecología, fotografía y en las especialidades propias de cada centro: artes plásticas, danza, música y teatro.

Para Miguel Ángel Rendón, los elementos del sistema informativo documental son “la información, el documento, el usuario, la institución informativa documental y el profesional de la información documental; la interrelación entre todos ellos; que existe y funciona con la finalidad de satisfacer necesidades de información documental del usuario”.¹¹ Dichas fuentes tienen particularidades que las distinguen de las de otras ciencias, mismas que derivan en su tipología, ontología, alcance, dinamismo y potencialidad.¹² Precisamen-

te por la especificidad de la información que contienen, la variedad de soportes, el perfil de los usuarios que las consultan, la función del INBAL consiste en marcar las directrices de la enseñanza, investigación, difusión, documentación, resguardo y preservación del arte en nuestro país y el documentalista que se especializa en la gestión documental de este patrimonio. Esto se ve reflejado en el estrecho lazo entre la documentación, la enseñanza, la creación y la investigación en artes, que deriva en la interdisciplina.

Tipología

La documentación artística se expresa en una amplia gama de soportes, tanto físicos como digitales, formatos que en ocasiones son propios de cada manifestación creativa, como las partituras en música y los libretos y programas de mano en artes escénicas. Se conforma, en primer lugar, de fuentes convencionales como libros, publicaciones periódicas, audios y videos; en segundo término, de documentos inusuales para otras áreas del conocimiento, dentro de los que destacan invitaciones, bocetos y diseños (vestuario, escenografía, iluminación, movimiento escénico), fotografías, catálogos de obra, bitácoras de ensayos, placas de representación, carteles, documentos administrativos, entre otros.

La mayoría de estas colecciones entran en el rubro de la denominada “literatura gris”, que en este contexto hace referencia a los documentos que no pasan por los canales convencionales de edición, distribución y venta, como lo hacen los libros y las revistas, por lo que en ocasiones son fuentes excepcionales y difíciles de conseguir. Lo anterior resalta la importancia de su resguardo, ya que por sus peculiaridades solo se pueden consultar mediante canales especializados, como los centros de documentación, ya que en su mayoría no se publicaron comercialmente o son documentos únicos, lo que no les resta relevancia en la investigación, todo lo contrario, contienen información valiosa y difícil de obtener.

Inclusive, cada tipo de documento se puede subdividir por formatos, por ejemplo, dentro de las fotografías tenemos positivos, negativos y diapositivas; a su vez, los positivos pueden estar en soporte físico y digital. Otro caso es el de los acervos de música, que

⁸ Pilar Galarza Barrios, “Perfil de la documentación e infraestructura orgánica y física”, *Educación Artística. La gaceta de las escuelas profesionales del INBA*, año 1, núm. 4, marzo-abril de 1994, pp. 63 y 64.

⁹ Antes de su inauguración se le denominaba Biblioteca Nacional de las Artes, e inclusive, en el anuncio de designación de su primera directora, la maestra Surya Peniche, se refieren a ella con ese término. “Designación Mtra. Zuria [sic.] Peniche a la Biblioteca Nacional de las Artes”, *Educación Artística*, año 1, núm. 4, México, marzo-abril de 1994, p. 13.

¹⁰ Miguel Ángel Rendón Rojas (coord.), “Siguiendo al ser para comprender mejor el conocer y el hacer”, en *El ser, conocer y hacer en bibliotecología/ciencia de la información/documentación*, México, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas, UNAM, 2014, p. 119, https://ru.iibi.unam.mx/jspui/bitstream/IIBI_UNAM/CL391/1/ser_conocer_hacer_bibliotecologia_el_ser_conocer_y_hacer_miguel_angel_rendon_rojas.pdf Consulta: 21 de junio, 2023.

¹¹ *Ibidem*, pp. 124 y 125.

¹² Las categorías de análisis las establecí para la documentación teatral y, en el entendido de que se engloban dentro de la documentación artística, son aplicables a estas fuentes. Claudia Irán Jasso Apango, “Peculiaridades de la documentación teatral”, en *40 aniversario del CITRU*, video, 22 de julio de 2021, www.youtube.com/watch?v=9m63wyVRf9g Consulta: 21 de junio, 2023.



Portada del número 1 de la publicación periódica Por un teatro libre y para la liberación, CLETA UNAM, 1973. CITRU/INBAL.



Invitación a *El círculo de tiza caucasiano*, 1965. Fondo Ludwik Margules, CITRU/INBAL.



Programa de mano de *Aura*, 1989. Fondo Ludwik Margules, CITRU/INBAL.

AURA

Opera en un acto (estreno mundial)
Música: Mario Lavista. **Libreto:** Juan Tovar
 Basada en el texto original de Carlos Fuentes

AURA

Director concertador: Enrique Diemecke
Director de escena: Ludwik Margules

REPARTO

Aura	Lourdes Ambríz, piano
Consuelo Llorente	Ma. Encarnación Vázquez, mezzosoprano
Felipe Montero	Alfredo Portilla, tenor
El Anciano	Fernando López, barítono

Orquesta del Teatro de Bellas Artes

Escenografía e iluminación:	Alejandro Luna
Realización de escenografía:	Manuel Colunga, Noé Lugo
Utilería:	Gloria Carrasco
Antigüedades:	Rodrigo Rivero Lake
Vestuario:	Tolita Figueroa
Asistente de vestuario:	Horacio Martínez
Realización de vestuario:	Xóchitl Vivó, Juan José Guillen, Evangelina Rodríguez
Pianista preparador:	James Demster
Coordinación general:	Ignacio Toscano

se dividen en musicales y perimusicales. Alejandra Hernández apunta que “la información musical documentada o documentación perimusical es aquel soporte físico, electrónico o virtual que contienen datos o información sobre la creación musical; pero no contiene la creación musical”.¹³ Dada la tipología de fuentes artísticas nos enfrentamos a una amplia diversidad, con particularidades específicas en cuanto a su contenido y a su continente. La multiplicidad tipológica ligada a la

¹³ Alejandra Hernández, “Entre corchetes: investigación documental para la elaboración de un catálogo de partituras impresas del siglo XIX. El caso de la colección Martínez del Villar y Masson del Cenidim”, *Ciclo de conferencias Cenidim 2022*, video, 25 de noviembre de 2022, www.youtube.com/watch?v=2LKUP8Ms5Oo Consulta: 21 de junio de 2023.

interdisciplina nos lleva a incrementar el espectro de la documentación artística ligada a la creación, enriqueciéndola en todos sus aspectos.

Ontología

De acuerdo con Rendón Rojas, en un inicio el “ser documento” no responde a la intención de integrarse a una colección documental, y tampoco la de ser consultado por usuarios para su estudio, investigación e interpretación.¹⁴ La gran parte de la documentación artística es literatura gris, lo que significa que se inserta perfectamente en el enunciado anterior. En su origen,

¹⁴ Miguel Ángel Rendón Rojas, *Bases teóricas y filosóficas de la bibliotecología*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, 2005, p. 127.

PRECIOS:

BUTACAS DE PRIMER PISO.....	\$ 3.00
BUTACAS DE SEGUNDO PISO.....	\$ 2.00
BUTACAS DE TERCER PISO.....	\$ 1.00
PLATEAS Y FALCOS PRIMEROS.....	\$ 18.00
FALCOS SEGUNDOS.....	\$ 12.00
FALCOS TERCEROS.....	\$ 6.00

Impreso en los Talleres
Graficos de la Nación

BALLET

DE

BELLAS ARTES

BAJO LA DIRECCION DE

WALDEEN



PRESENTACION:

SABADO 25 • MARTES 26 • SABADO 27
A LAS 21 HORAS

EN EL

PALACIO DE BELLAS ARTES

MEXICO, D. F., NOVIEMBRE DE 1940

INTERMEDIO

SEGUNDA PARTE

LA CORONELA

BALLET EN CUATRO EPISODIOS
(Para bailarse sin interrupción.)



Antiguamente, se llama de *Arriola* cuando se va a cantar dentro de un episodio. En el tema de "La Música" del ballet "La Coronela", que es un estudio de grabación al piano, se usó como se muestra en el dibujo. Los primeros compases fueron escritos en las mismas notas de la parte final, ya mencionada, así después con otros papeles en la banda, siempre de un mismo.

Libreto.....	Waldeen, Gabriel Fernández Ledesma, Seli Sano.
Música.....	Silvestre Revueltas. (La música del Cuarto Episodio fue escrita por Blas Galindo, basándose en los temas de Silvestre Revueltas. Toda la música fue instrumentada por Candelario Hualter.)
Coreografía.....	Waldeen.
Escenografía y diseños de vestuario.....	Gabriel Fernández Ledesma.
Dirección de coros hablados y actuación.....	Seli Sano.
Hablados y Actuación.....	Seli Sano.

Letra de los Coros.....	Efraín Huerta.
Coros.....	Sección de Actores del Teatro de las Artes.
Máscaras.....	Germán Casero.
Director de Orquesta.....	Eduardo Hernández Moncada.

El ballet "La Coronela", está inspirado en la producción del grabador aguascalentense José Guadalupe Posada, quien reflejó características y fidelidad, la vida del México puritana y de penitencias de la Revolución.

En la prensa opositora, Posada combatió gráficamente al régimen de Díaz; en las ediciones populares, llamó "corvidos", "correas", "ejemplar", "sucedió" y "calaveras".

Es un personaje, tanto del movimiento de 1910, como de la pintura mexicana actual. Como artista es el más grande intérprete del dolor y la alegría, la rebeldía angustiosa del pueblo, así como de todos los matices que la tradición ha dejado vivos en sus costumbres, sus vicios y virtudes.

En el vasto panorama de sus grabados, pueden, sin embargo, determinarse fácilmente aquellos cuyo tema dominante es común: el hombre, víctima del hombre. Aquí están "los secuestrados", "los enganchados", las deportaciones a San Juan de Ulúa, los fusilamientos.

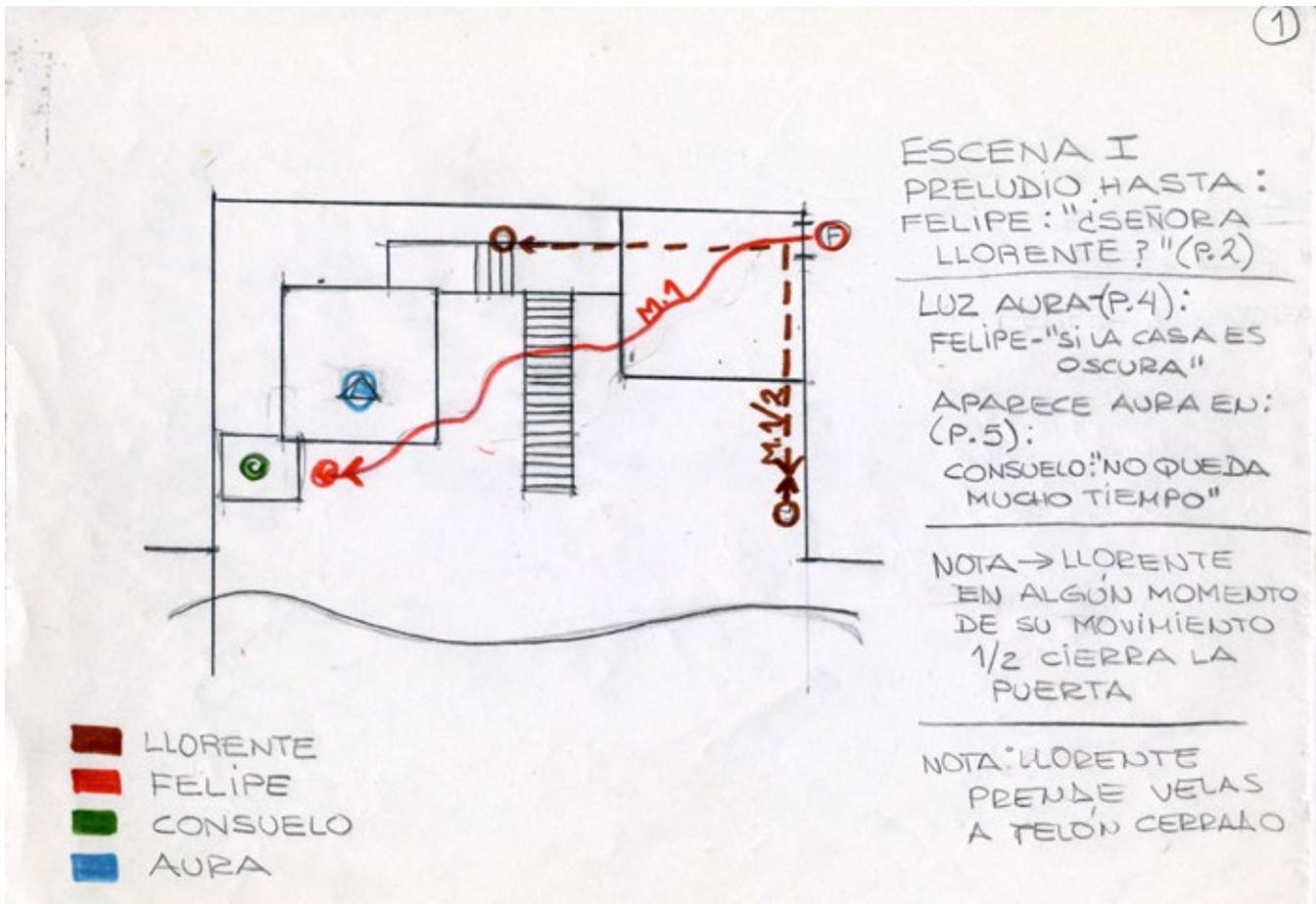
En contraste a los anteriores, otra dilatada serie de grabados muestra la despiadada avaricia, la recordada ironía en contra de la clase privilegiada; pueden citarse aquí "los ricos hambreados", "los lagartijos", "el sarro de los 41", "repelido de extrinos", etc.

Finalmente, otro grupo característico de grabados insuflados es el que ofrece el juego de sus personajes —"espíritus" y "calaveras"— reintegrados a la vida en el fandango anual del 2 de noviembre.

Para encontrar el ballet que ahora se presenta al público, se ha tomado de la obra de Posada, el episodio que anima a cada una de las tres series de grabados citados. Se ha procurado establecer el choque entre el primero y segundo episodios. El tercer episodio es un compendio de los dos anteriores, y el cuarto se refiere al sentido alegro y chocarrero que la Maestra tiene en México.

Para "La Coronela" se han aprovechado las evocaciones sugeridas por ciertos personajes, sin tratar de hacer —de ninguna manera— una reconstrucción de los grabados del artista. Tales personajes han sido transformados ligeramente por las necesidades de la escena; por lo tanto, en el ballet se muestran con vida propia sin que la fuente original que sirvió de sugerencia sufra el menoscabo de un motivo plástico desahuciado de imprevisto al ponerse en movimiento.

Programa de mano de *La Coronela*, Ballet de Bellas Artes, 1940. Fondo Germán Cueto, Cenidiap/INBAL.



Diseño de movimiento de *Aura*, 1989. Fondo Ludwik Margules, CITRU/INBAL.

estos materiales no fueron concebidos para formar parte del sistema informativo documental, tuvieron una utilización, como las invitaciones, por ejemplo, que su intencionalidad fue convocar y avisar sobre un evento en particular, ya sea de artes escénicas, musical o plástico. Posteriormente, esa invitación proporcionará información relevante sobre fechas, lugares, obras y autores, para que finalmente forme parte de una colección para ser interrogada por un especialista.

Alcance

La obra artística tiene la esencia de poder interrelacionarse, desde su creación, con varias manifestaciones que la conforman y complementan. Esto se ve reflejado en su documentación, que proporciona información interdisciplinaria y logra un alcance a otras expresiones, algo que se aprecia fehacientemente en las artes escénicas.

Es el caso de un programa de mano de danza, que además de tener la información sobre los autores de la

coreografía y la música, los nombres de los ejecutantes, bailarines y músicos, indica también quiénes fueron los directores escénicos, los diseñadores de escenografía y vestuario que se unieron para esa puesta en escena.

Lo anterior se puede apreciar en el ballet *La Coronela*, estrenado en 1940, en el Palacio de Bellas Artes en la Ciudad de México. Se trata de un derroche de interdisciplina, ya que se basó en la obra del grabador José Guadalupe Posada, la coreografía estuvo a cargo de Waldeen, que también fue autora del libreto, junto con Seki Sano y Gabriel Fernández Ledesma, mientras que la composición musical fue de Silvestre Revueltas y Blas Galindo.¹⁵ Seki Sano fungió como director de escena y tuvo como asistente a Ignacio Retes; Efraín Huerta escribió la letra de los coros, el diseño de la escenografía

¹⁵ Al morir Silvestre Revueltas dejó la partitura inconclusa, por lo que Blas Galindo finalizó el tercer cuadro y compuso todo el cuarto cuadro. La orquestación fue encomendada a Candelario Huízar.



Programa de mano de *Yo Colón*, 1953. Fondo La carpa en México, CITRU/INBAL.

fía y el vestuario fue de Gabriel Fernández Ledesma y el de las máscaras lo realizó Germán Cueto. Sin dejar de mencionar a algunas de las bailarinas que formaban parte del Ballet de Bellas Artes, entre ellas, Waldeen, Josefina Lavalle y Guillermina Bravo, y a actrices que participaron en el montaje, como María Douglas, así como a Eduardo Hernández Moncada como el director de orquesta y a Candelario Huízar en la instrumentación.

Bailarines, coreógrafos, músicos, directores de teatro, literatos, actrices, artistas plásticos, todos reunidos en la creación de un nuevo objeto artístico, de un alcance interdisciplinario producto del nacionalismo que ha marcado un hito en las artes escénicas mexicanas y que podemos conocer a través de las reliquias documentales.

Dinamismo

El documento artístico no es un ente estático, aunque al reposar en bibliotecas, archivos y centros de documentación se le puede atribuir cierta quietud e inactividad; pero en realidad, y de forma contraria, contiene un di-

namismo intrínseco. Deja rastros de los hechos artísticos, se reinterpreta constantemente al ser consultado, investigado, cuestionado y analizado.

A diferencia de una obra plástica con un soporte estable, ya sea en muro, piedra, tela o papel, en la fugacidad de las artes escénicas la documentación teatral permite una reconstrucción de éstas, que por su carácter efímero carecen de permanencia, la que se da mediante fotografías, bocetos de escenografía y vestuario, diseños de movimiento, de la crítica contenida en las notas de prensa, fuentes audiovisuales, es decir, a través de los vestigios documentales que originaron.

En lo relativo a las partituras o a los libretos, piezas que ya sean musicales o escénicas tienen la capacidad de reinventarse con una nueva ejecución de la que son objeto, y que siempre será distinta dependiendo de su reinterpretación y representación espacio temporal, pero que permanecen vigentes por medio de los acervos.

Es labor de la gestión documental, precisamente, inmiscuirse en esa movilidad de las colecciones con la finalidad



Poesía en voz alta. La hija de Rappaccini, 1956. Fotógrafo sin identificar, CITRU/INBAL.

de preservarlas, organizarlas y diseminar sus contenidos para que sean visibles y consultadas por la comunidad integrada por estudiantes, profesores, investigadores, artistas y profesionales en el manejo de la información.

Potencialidad

El dinamismo va ligado a la potencialidad. El carácter teleológico de los documentos de los centros es que sean consultados y que a través de esa consulta generen nuevos conocimientos. Mijailov y Chernii señalan que “el ciclo social de la información incluye la generación, recolección, procesamiento analítico-sintético, almacenamiento, búsqueda y recuperación de la información. El uso a su vez nuevamente lleva a la generación de información, lo que genera que el ciclo se repita”.¹⁶

El potencial de estas colecciones artísticas es precisamente la posibilidad que brindan —por medio de

la creación, de la investigación, de la documentación y de la enseñanza— de originar y actualizar los saberes. Proponen posibilidades hermenéuticas infinitas de acuerdo con los perfiles, temáticas, cuestionamientos, propuestas y tendencias de los usuarios. Siempre han apoyado las líneas de investigación de los centros nacionales de investigación y documentación, de aquí que se vea claramente esta característica, ya que teniendo como base estas fuentes y a través del trabajo habitual de indagación y documentación, se han suscitado conocimientos y documentos producto del mencionado ciclo social de la información.

Otro rasgo de esta particularidad es la pervivencia. Los archivos tienen la facultad de traspasar la barrera del tiempo, como lo asegura Boris Groys: “el archivo le da al sujeto la esperanza de sobrevivir a su propia contemporaneidad y revelar su verdadero ser en el futuro porque el archivo promete mantener los textos o las obras de arte de este sujeto y hacerlos accesibles

¹⁶ Citados en Miguel Ángel Rendón Rojas, “Siguiendo al ser...”, *op. cit.*, p. 128.

H I P O L I T O

D E E U R I P I D E S

REPARTO

(por orden de aparición)

AFRODITA
HIPOLITO
CORIFEO
CORIFEO
NODRIZA
FEDRA
TESEO
MENSAJERO
ARTEMISA

VIRGINIA GUTIÉRREZ
FELIPE SANTANDER
RAÚL DANTÉS
CARLOS RUIZ
PILAR SOUZA
MARÍA DOUGLAS
IGNACIO LÓPEZ TARSO
ANTONIO MEDELLÍN
GEORGINA BARRACÁN

*Compañeros de Hipólito - Coro de Mujeres - Esclavas de
Fedra - Soldados de Teseo.*

Dirección de:

SALVADOR NOVO

Producción de:

ANTONIO LOPEZ MANCERA

Ayudante de Dirección: JAIME CORTÉS

Coreografía por: ANA MÉRIDA

Música de: CARLOS CHÁVEZ

Iluminación: RICARDO ZEDILLO

Realización de Decorado: MANUEL MEZA

Tramoya: MIGUEL LÓPEZ

Utilería: SANTOS FIESCO

Realización de Vestuario: JOSEFINA PIÑEIRO

después de su muerte”,¹⁷ lo que aplica a uno o varios creadores, además de a todas las obras artísticas en cualquiera que sea su manifestación. Los documentos de los centros son resguardados para seguir un segundo ciclo de vida, el de su consulta a lo largo de los años, por eso los esfuerzos del INBAL en su preservación en todos sus formatos y en su organización y difusión. El filósofo también señala que gracias a los archivos:

[...] el arte [...] no desaparece una vez que cumplió su función. Por el contrario, la obra permanece presente en el futuro. Y es precisamente esta presencia, futura y anticipada de la obra de arte la que garantiza su influencia sobre el futuro, su posibilidad de darle forma a ese futuro”.¹⁸

La influencia de los documentos artísticos en un futuro cercano o lejano permitirá que todo el trabajo de investigación, documentación, información y difusión que realizamos en los centros nacionales de investigación y documentación también tenga permanencia.

Máquinas del tiempo

Las disciplinas artísticas se sustentan en, y a la vez gestan un *corpus* de fuentes que plasman la actividad, la creación y el conocimiento de las obras. En el caso de los centros de investigación y documentación del INBAL, sus acervos forman parte del patrimonio artístico de México.

BIBLIOGRAFÍA

- ARRIAGA, Guillermo *et al.*, *50 años de danza en el Palacio de Bellas Artes*, México, Secretaría de Educación Pública, INBAL, 1986.
- *Centro Nacional de las Artes: Memoria 1995-2000*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Cernart, 2000.
- Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, <https://cenidiap.net/j/es/cenidiapmenuprincipal/quienes-somos> Consulta: 21 de junio, 2023.

¹⁷ Boris Groys, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra, 2016, pp. 146 y 147.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 147 y 148.

Dentro de la significación de la documentación en nuestro ámbito está enunciar los procesos creativos, sustentar estudios historiográficos, apoyar la enseñanza, evidenciar el acaecer artístico —sobre todo cuando se trata de artes escénicas como hechos fugaces— y ser un registro de la producción artística. En el caso de las artes visuales, por ejemplo, la fotografía permite tener un registro de obras que se encuentran dispersas en colecciones públicas o privadas de México y el extranjero, o en el caso de los nuevos muralismos como arte efímero tener una huella de estas creaciones.

La interdisciplina confluye en las manifestaciones artísticas, se expresa en sus documentos, mismos que podemos entrelazar para realizar indagaciones, interpretaciones, para dar paso a la observación del arte a través de distintas miradas que derivan en una obra nueva, con una riqueza creativa que puede ser vista desde diferentes hermenéuticas.

Por medio del análisis de sus particularidades intrínsecas de tipología, ontología, alcance, dinamismo y potencialidad es posible acercarnos a la comprensión del papel que desempeñan en la creación, investigación, enseñanza y documentación artística.

Boris Groys compara a los archivos con máquinas del tiempo. Al traer el pasado al presente, podemos inferir la trascendencia del documento sustentado en ese tránsito temporal que nos lleva a conocer, en el caso de las artes, cuáles son sus antecedentes, qué se realiza en el presente y proyectar hacia el futuro. ▽

- Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez, <https://cenidim.inba.gob.mx/inicio/nosotros.html> Consulta: 21 de junio, 2023.
- CONTRERAS SOTO, Eduardo, *Silvestre Revueltas en escena y en pantalla. La música de Silvestre Revueltas para el cine y la escena*, México, INBAL, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2012.
- DELGADO MARTÍNEZ, César (coord.), *Diccionario biográfico de la danza en México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2009.
- “Designación Mtra. Zuria [sic.] Peniche a la Biblioteca Nacional de las Artes”, *Educación Artística*, año 1, núm. 4, México, marzo-abril de 1994.

- DÍAZ SANDOVAL, Arturo, *Investigar para documentar o documentar para investigar, encuentros académicos 2004 y 2007*, informe académico de licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2008.
- GALARZA Barrios, Pilar, "Perfil de la documentación e infraestructura orgánica y física", *Educación Artística*, año 1, núm. 4, México, marzo-abril de 1994.
- GROYS, Boris, *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*, Buenos Aires, Caja Negra, 2016.
- HERNÁNDEZ, Alejandra, "Entre corchetes: investigación documental para la elaboración de un catálogo de partituras impresas del siglo XIX. El caso de la colección Martínez del Villar y Masson del Cenidim", *Ciclo de conferencias Cenidim 2022*, video, 25 de noviembre de 2022, www.youtube.com/watch?v=2LKUP8Ms5Oo Consulta: 21 de junio, 2023.
- JASSO APANGO, Claudia Irán, "Documentación teatral", en *Actas IX jornadas nacionales y IV jornadas latinoamericanas de investigación y crítica teatral*, Buenos Aires, AINCRIT Ediciones, 2018.
- _____, "Peculiaridades de la documentación teatral", en *40 aniversario del citru*, video, 22 de julio de 2021, www.youtube.com/watch?v=9m63wyVRf9g Consulta: 21 de junio, 2023.
- JIMÉNEZ, Lucina y Magdalena Mas (coords.), *Interdisciplina, escuela y arte. Antología*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Cenart, 2004.
- MIRAMONTES VIDAL, Gabriela Betsabé, "Art research collections in Mexico City", *Art Libraries Journal*, vol. 48, núm. 1, enero de 2023.
- PAREYÓN, Gabriel, *Diccionario enciclopédico de música en México*, Guadalajara, Universidad Panamericana, 2009.
- RENDÓN ROJAS, Miguel Ángel, *Bases teóricas y filosóficas de la bibliotecología*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas y de la Información, 2005.
- _____, "Siguiendo al ser para comprender mejor el conocer y el hacer", en *El ser, conocer y hacer en bibliotecología/ciencia de la información/documentación, México*, Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas, UNAM, 2014, p. 119, https://ru.iibi.unam.mx/jspui/bitstream/IIBI_UNAM/CL391/1/ser_conocer_hacer_bibliotecologia_el_ser_conocer_y_hacer_miguel_angel_rendon_rojas.pdf Consulta: 21 de junio, 2023.
- TORTAJADA QUIROZ, Margarita, "La Coronela de Waldeen: una danza revolucionaria", *Casa del Tiempo*, vol. 1, núm. 8, México, 2001, https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/08_iv_jun_2008/casa_del_tiempo_eIV_num08_54_60.pdf Consulta: 21 de junio, 2023.
- _____, "La investigación artística mexicana en el siglo XX: la experiencia oficial del Departamento de Bellas Artes y del Instituto Nacional de Bellas Artes", *Cultura y representaciones sociales*, vol. 2, núm. 4, México, marzo de 2008, www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S2007-81102008000100006&script=sci_arttext Consulta: 21 de junio, 2023.

SEMBLANZA DE LA AUTORA

CLAUDIA IRÁN JASSO APANGO • Labora en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli desde 2013. Es responsable de procesos de preservación, catalogación y consulta especializada. Principalmente tiene a su cargo los Fondos Ludwik Margules y La carpa en México. Sus líneas de investigación son documentación artística, documentación teatral, literatura gris y muralismo y teatro. Es licenciada en Bibliotecología por la UNAM y estudió la maestría en Filosofía y crítica de la cultura en la Universidad Intercontinental. Ha dictado conferencias en México, Argentina y Colombia.

TEXTOS Y CONTEXTOS

*The footer in the showcase:
museological looks at the
exhibition Confluencias*

■ **El pie de página en
■ la vitrina: miradas
■ museológicas a la
■ exposición *Confluencias***

RECIBIDO • 26 DE JUNIO DE 2023 ■ ACEPTADO • 16 DE OCTUBRE DE 2023

CHRISTOPHER VARGAS REYES / MAESTRO EN MUSEOLOGÍA
aquivargas@gmail.com

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

Exposición *Confluencias* ■
museología tradicional ■
nueva museología ■
museología crítica ■
espacios museales ■

La muestra *Confluencias: 100 años de interdisciplina en los acervos de los centros nacionales de investigación del INBAL* se puede analizar desde las perspectivas de la museología tradicional, la nueva museología y la museología crítica. La nueva museología se caracteriza por poner énfasis en la participación del público y priorizar sus formas de interacción con el conocimiento mostrado por encima de la preeminencia de los objetos, como se hace en el enfoque tradicional. Por su parte, un rasgo distintivo de la museología crítica radica en su preferencia por explorar temáticas controvertidas y fomentar el diálogo de ideas en el ámbito museal. Estas perspectivas, al ser aplicadas en el contexto de una exposición, constituyen recursos teóricos adaptables y herramientas útiles para afrontar los diversos desafíos curatoriales.

ABSTRACT

KEYWORDS
Exhibition Confluencias ■
traditional museology ■
new museology ■
critical museology ■

The exhibition Confluencias: 100 años de interdisciplina en los acervos de los centros nacionales de investigación del INBAL can be analyzed from the perspectives of traditional museology, new museology and critical museology. The new museology is characterized by placing emphasis on public participation and prioritizing their interaction over the preeminence of the objects, as is done in the traditional approach. For its part, a distinctive feature of critical museology lies in its preference for addressing controversial topics and promoting the dialogue of ideas in the museum field. These perspectives, when applied in the context of an exhibition, constitute adaptable theoretical resources and useful tools to face various curatorial challenges.

Para comenzar la reflexión es necesario reconocer la complejidad inherente a la generalización y uso del término museos, en plural, para abarcar una amplia diversidad de instituciones que presentan objetos culturales en distintos espacios. Aunque es posible identificar ciertas similitudes entre ellos, cada museo se distingue por su propia identidad, singularidad y contexto, lo que le confiere un carácter único e irreproducible.

Resulta inapropiado aproximarse a las propuestas teóricas que aquí se presentan de manera simplista, considerando automáticamente que lo contemporáneo es intrínsecamente superior a lo antiguo, y que dichas categorías pueden aplicarse en todos los espacios museales, independientemente de sus realidades y contextos particulares.

El objetivo de este documento es explicar las tradiciones museológicas como herramientas que pueden ser aplicadas en exposiciones contemporáneas. Se enfatiza la importancia de combinarlas y adaptarlas en lugar de considerarlas como prácticas estancas, obsoletas, rígidas, aisladas, agotadas y desprovistas de utilidad. Es crucial reconocer que su aplicabilidad está condicionada por una serie de factores que incluyen la temática de la exposición, la motivación que la respalda, el presupuesto disponible, la personalidad del museo que la alberga, el marco temporal, el contexto político-geográfico, la disponibilidad de recursos humanos y sus capacidades, así como el perfil del público al que se dirige. Además, se subraya la relevancia de la creatividad del equipo curatorial encargado de utilizar estas herramientas para aprovechar al máximo su potencial.

En este texto no se proponen reflexiones de vanguardia ni enfoques novedosos en relación con las prácticas museológicas. En cambio, se centra en la explicación de un ejercicio museológico que, basado en la historia de la museología y sus propuestas más destacadas, pretende ofrecer una visión más cercana del amplio abanico de opciones museales disponibles para la creación de una curaduría. Aunque en la actualidad algunas opciones son más populares que otras, corresponde al equipo curatorial seleccionar las más adecuadas entre este amplio *corpus* de conocimiento, considerando sus posibilidades y limitaciones específicas. En este sentido, se analiza la exposición *Confluencias: 100 años de interdisciplina en los acervos de los centros nacionales de investigación del INBAL* (24 de mayo al 23 de julio de 2023, Galería Central del Centro Nacional de las Artes, Ciudad de México) no solo para acercarnos a los fundamentos de algunas estrategias y decisiones curatoriales, sino también para destacar la complejidad inherente a la selección, discriminación, creación de narrativas y experiencias expositivas.

La muestra incluyó un conjunto de documentos como publicaciones periódicas, audiovisuales, fotografías, programas de mano, partituras, manuscritos, reproducciones,

entre muchos más que, dependiendo de la perspectiva museológica que se use para estudiarlos, pudieran ser incluidos en las mejores salas y curadurías de México, o quedar relegados a un pie de página en alguna publicación especializada. De allí que este texto muestre diversas miradas a esta exposición junto con algunas de las ideas museológicas más relevantes en el estudio de las prácticas museales de los siglos XX y XXI.

A lo largo del desarrollo de la museología, al igual que en otras disciplinas de las ciencias sociales, se le han colocado adjetivos tales como museología crítica, pedagógica, marxista, posmoderna, decolonial, educativa, participativa, entre otros. Si bien este trabajo reconoce la existencia de la amplia diversidad de enfoques, se centra en analizar y explorar tres modalidades específicas: la museología tradicional, que es el punto de arranque; la nueva museología, que nace como una crítica a la anterior y que da origen a otras perspectivas museológicas, y la museología crítica, una corriente en constante construcción que ha captado la atención de la comunidad especializada.

Museología tradicional o clásica, un enfoque conservador

Para identificar los elementos fundamentales de las prácticas museológicas tradicionales es pertinente iniciar con la crítica formulada por Díaz Balerdi hacia la museología contemporánea:

A pesar de las transformaciones, los museos, en términos generales, siguen siendo instituciones tradicionales, siguen considerando al objeto como el elemento nuclear, siguen siendo plasmaciones del orden, del poder: aseguran el control de la memoria inscrita, conservada, autorizada. Siguen siendo representaciones de los más altos valores y verdades de las estructuras dominantes, por lo que las novedades pueden ser bienvenidas siempre que no se ponga en cuestión el sistema en su conjunto. Adaptación a los tiempos, nada de cambios estructurales.¹

¹ Ignacio Díaz Balerdi, *La memoria fragmentada. El museo y sus paradojas*, España, Trea, 2008, p. 82.

Para este autor, un rasgo distintivo del enfoque tradicionalista radica en dar prioridad a los objetos mostrados, los cuales desempeñan un papel fundamental y definitorio en la configuración de la experiencia museística, eclipsando con regularidad la interacción dinámica entre el público y los bienes culturales. Además, esta tendencia se concreta en la preferencia por la exhibición de obras consideradas “maestras”, relegando con frecuencia piezas de menor renombre y contribuyendo así a la creación de una jerarquía.

Prosigue Díaz Balerdi mencionando el papel desempeñado por las élites culturales dominantes en la gestión de museos y la curaduría de exposiciones, lo cual ha ejercido una marcada influencia en la construcción de colecciones, exposiciones y narrativas museales, estas últimas caracterizadas por ser ininteligibles para los públicos que no poseen los conocimientos para descifrar las complejas explicaciones técnicas, teóricas e históricas, por lo general enunciadas con un lenguaje especializado y de tintes científicistas.

Una faceta distintiva de la museología tradicional trata sobre la dimensión de la memoria y sus representaciones, concepto que el autor refiere como “la memoria inscrita, conservada y autorizada”. Este enfoque subraya cómo las prácticas museológicas clásicas ostentan el poder de otorgar autoridad a narrativas históricas y culturales específicas, lo que se materializa en la selección de objetos para su exhibición e interpretación guiada por los valores y perspectivas de quienes detentan el control curatorial y que pueden dar lugar a una versión parcial del tema en estudio, junto a la omisión de voces y experiencias que no se alinean con las estructuras dominantes.

Lo anterior guarda relación con el contenido del texto “The Museum, a Temple or The Forum”, escrito por Duncan Cameron en 1971,² en el que se efectúa una crítica a las prácticas museales que conciben al museo como un templo dedicado principalmente a la erudición y a la “sacralización” de los objetos culturales. Esto ha generado una apreciación basada en la reverencia, en lugar de fomentar una relación más cercana y accesible al público. En este sentido, los objetos de gran

² Duncan Cameron, “The Museum, a Temple or The Forum (1971)”, en Gail Anderson (ed.), *Reinventing the Museum*, Lanham, Maryland, Altamira Press, 2004.

prestigio y exotismo, como las obras de arte maestras, son exhibidas en espacios privilegiados y se les da una atención destacada. Esta práctica, aunada a la de producir narrativas ininteligibles, genera una percepción de inaccesibilidad y distanciamiento para el público, que puede sentirse incapaz de establecer una conexión personal con lo expuesto.

Otra característica es la frecuencia de exposiciones permanentes sin cambios ni actualizaciones en sus narrativas curatoriales. Los museos clásicos mantienen las muestras estáticas por muchos años, sin incorporar nuevas interpretaciones o perspectivas sobre las obras. Esto conduce a una falta de relevancia y actualidad de las exposiciones, alejándose de las preocupaciones y debates contemporáneos; por lo tanto, este tipo de recintos pueden verse como depósitos estáticos de objetos, presentados de manera jerárquica, donde los visitantes se limitan a la observación pasiva, en lugar de espacios dinámicos de diálogo y reflexión.

La museología tradicional también se caracteriza por su anhelo en la objetividad y neutralidad, al procurar producir una imagen “imparcial y objetiva” basada en criterios académicos y científicos de cierto corte positivista. Pero esa idea de que los museos son espacios neutrales es cuestionada hoy en día, pues se reconoce que están impregnados de poder, política y subjetividad.

En relación con las prácticas museográficas, específicamente en lo que respecta a la disposición de los objetos en las salas, la museología tradicional se distingue por su tendencia a exhibir una amplia cantidad de obras en espacios limitados (amontonamiento), lo que puede provocar una sensación de saturación y dificultar la apreciación individual de cada objeto. Otra característica es que se incluyen narrativas de difícil acceso para el público no especializado.

“Sacralización” de los objetos, exposiciones permanentes sin actualización, enfoque en la objetividad, amontonamiento de las obras y la prioridad del objeto sobre el público son algunos de los rasgos distintivos de esta forma de hacer experiencias museales. Sin embargo, con el surgimiento de la nueva museología comienzan a cobrar fuerzas las críticas dirigidas al enfoque tradicional reduccionista y excluyente.

Al analizar la exposición *Confluencias* desde esta mirada tradicional es posible identificar varios elementos

que se oponen a este enfoque. Uno de ellos es la selección de los materiales expuestos. Aunque la mayoría de estos documentos son relevantes y contienen información significativa para la historia del arte en México, no cumplen con el criterio de ser considerados “obras maestras”. En el enfoque tradicionalista, se tiende a dar preferencia a este tipo de objetos, lo que a menudo resulta en la falta de atención hacia otras obras igualmente relevantes consideradas “menores”, que están plasmadas en materiales más perecederos, como los programas de mano y hemerografía que se exhiben en este caso.

Para adecuar *Confluencias* a la práctica museal clásica se requeriría que la curaduría exhibiera manuscritos antiguos, considerados “raros” y “únicos”, contribuyendo así a la “sacralización” de los objetos, lo que hubiera convertido a la Galería Central del Centro Nacional de las Artes en un templo sagrado dedicado a la erudición y al disfrute de la élite cultural capaz de descifrar el lenguaje especializado plasmado en los cedularios, algo que la exposición en estudio no hizo.

Uno de los puntos destacables fue la interdisciplinaria para lograr el guion curatorial, que desde la óptica de la museología tradicional no es un acierto, ya que, influenciada por el positivismo, plantea la necesidad de otorgar primacía al conocimiento especializado del curador o experto en una disciplina específica, con la capacidad de observar la problemática desde la objetividad científica, lo que da como uno de sus resultados explicaciones en un lenguaje técnico, académico y monodisciplinar que no siempre resulta accesible para los públicos.

Confluencias planteó varias preocupaciones desde la óptica de la crítica museológica clásica. Entre los aspectos más destacables se encuentran: interdisciplinaria como eje narrativo y no elección de una sola disciplina para tratar la temática; adopción de un lenguaje sencillo para elaborar los cedularios en vez de recurrir a un lenguaje técnico, especializado y complejo, y la atención prestada a la materialidad de los objetos y la centralidad en los públicos sobre el objeto. Estos elementos constituyen puntos de debate en el análisis crítico de la muestra, en comparación con otras prácticas museológicas.

Nueva museología, inclusión e interdisciplina

Impulsada por figuras como el museólogo y etnólogo francés George-Henri Rivière, así como Hugues de Varine y François Mairesse, quienes también tuvieron un impacto significativo en este campo, la nueva museología surgió en respuesta a las críticas y desafíos que enfrentaron los museos tradicionales en la década de 1970. Este movimiento representó una perspectiva innovadora y transformadora, necesaria ante el reconocimiento de que los museos, en su formato tradicional, se perciben como instituciones elitistas, aisladas de la comunidad y a menudo centradas en la exhibición pasiva de objetos sin contextualización. Por lo tanto, “la nueva museología podría definirse como aquella ciencia que tiene por objeto desarrollar la vocación social del museo, potenciando su dimensión interdisciplinar y sus formas de expresión y comunicación”.³

Esta corriente reconoce la necesidad de que los museos se adapten y evolucionen en respuesta a los cambiantes contextos sociales, culturales y políticos. En lugar de ser instituciones estáticas, promueven un diálogo continuo con sus entornos inmediatos. Aborda cuestiones relevantes para la comunidad desde una perspectiva intercultural y busca transformar los museos en espacios inclusivos, participativos, reflexivos y en constante cambio. Además, se concibe el espacio museal como un lugar de encuentro, donde se estimula el aprendizaje, la interacción y el debate.

En este sentido, “la nueva museología dará lugar a un análisis sistemático de la realidad museal basado, fundamentalmente, en dos ideas esenciales: la prioridad de la persona sobre el objeto dentro del museo y la consideración del patrimonio como un instrumento al servicio del desarrollo de la persona y de la sociedad”.⁴

A diferencia de la museología clásica, la nueva museología reconoce la importancia de incorporar en las exposiciones objetos generalmente considerados “secundarios”, valora el significado intrínseco de los objetos cotidianos, así como de obras de arte que, debido a su formato u autoría, podrían ser percibidas como

“menores”. Esto conduce a la adopción de una perspectiva más amplia e integral en la apreciación de los objetos en un contexto museal.

El enfoque educativo representa otro elemento crucial. Bajo esta perspectiva, en el museo se aplican estrategias didácticas, interactivas, lúdicas, constructivistas y nuevos lenguajes con el propósito de fomentar el interés del público y facilitar el aprendizaje. A partir de estas reflexiones, los ejercicios expositivos asociados con esta tradición buscan involucrar los cinco sentidos en la experiencia museal para así procurar nuevos accesos hacia los objetos y las narrativas.

En el contexto de la democracia cultural, la nueva museología aboga por la igualdad de todas las culturas y rechaza cualquier forma de superioridad cultural. Se valora la diversidad, se busca dar presencia a diferentes perspectivas y voces dentro de las exposiciones, junto a otras actividades en paralelo que realiza el museo para ampliar la narrativa curatorial. De esta manera se integran experiencias académicas como foros, seminarios, juegos y actividades infantiles, todo en relación con la curaduría.

Otro elemento relevante es el que apuntó Mayrand a principios de la década de 1980 al calor del auge de la nueva museología, que “deberá apelar cada vez más a la interdisciplinariedad, a los métodos de comunicación contemporáneos comunes al conjunto de la acción cultural e igualmente a los modernos procedimientos de gestión basados en la participación de los usuarios”.⁵ Este enfoque promueve la colaboración y el diálogo entre diferentes campos del conocimiento, con el objetivo de afrontar de manera integral los desafíos y oportunidades planteados por la contemporaneidad.

La nueva museología tiene como punto importante la prioridad de los públicos. Su objetivo es comprender y responder a sus necesidades, intereses y expectativas, proporcionando una experiencia significativa y relevante. Propone que esto se puede lograr al facilitar el acceso a las instalaciones, ofrecer experiencias lúdicas, promover el aprendizaje con recursos que extrae de otras áreas del conocimiento, simplificar los lenguajes empleados para transmitir los contenidos. En cuanto a la lectura única e inequívoca, rechaza esta idea, por

³ Francisca Hernández, *Planteamientos teóricos de la museología*, España, Trea, 2006, p. 170.

⁴ *Ibidem*, p. 162.

⁵ Pierre Mayrand, “La proclamación de la nueva museología”, *Museum*, núm. 148, París, 1985 pp. 200 y 201.

lo que fomenta la multiplicidad de interpretaciones y la apertura a diversas perspectivas, reconociendo que la comprensión de los objetos se ve influida por una variedad de factores culturales, históricos y sociales.

En síntesis, la nueva museología propone una renovación profunda en la concepción y práctica de los museos, por lo que busca que sean agentes activos de cambio social, abiertos a la diversidad, participativos, educativos y centrados en los públicos, cuestiona la objetividad y promueve la reflexión crítica, fomentando así una experiencia enriquecedora y significativa.

De acuerdo con estas consideraciones, la exposición *Confluencias* se enmarcó en la nueva museología y uno de los recursos destacados que empleó fue la incorporación al espacio museal de documentos y obras que podrían considerarse “secundarias” desde una perspectiva conservadora, las cuales desempeñan un papel significativo en la narrativa y propósito de la exposición. Mediante la inclusión de estos materiales se buscó brindar una visión más completa y contextualizada del tema tratado, algo difícil de lograr si solamente se usan las “obras maestras” para soportar la diversidad contenida en la narrativa curatorial.

También con estas obras “secundarias” la exposición desafió la jerarquía tradicional de los objetos expuestos en un museo clásico, para subrayar la importancia de la pluralidad y la valoración de diferentes formas de expresión cultural. De allí que esta práctica museológica fomente el diálogo entre diversas disciplinas y el reconocimiento de múltiples narrativas, en contraposición a un enfoque restrictivo conservador que privilegia únicamente las piezas más reconocidas o asociadas con una idea estereotipada de la excelencia artística.

Además, la propuesta museográfica de *Confluencias* fue un claro reflejo de las influencias de la nueva museología al utilizar una variedad de recursos, como trajes históricos, audiovisuales y códigos QR, que amplificaron la experiencia sensorial y permitieron al público tener un acercamiento más completo y multisensorial a la muestra, inclusive desde casa, donde se podía continuar parte de la visita gracias a los recursos digitales. Estos elementos fueron empleados para contextualizar y explicar las obras exhibidas, lo que permitió a los públicos sumergirse en el contexto histórico y cultural de la época. Además, se fomentó la interacción del visitante a través de tecnologías audiovisuales que ampliaban

la experiencia y generaban una conexión más íntima y significativa con los objetos expuestos.

Es importante destacar el uso de un lenguaje sencillo y conciso en los cedularios, lo que facilitó la narrativa curatorial para hacerla accesible a diferentes públicos. Esto se relaciona directamente con el principio impulsado por la nueva museología en el que se priorizan los visitantes por encima de los objetos, lo que implica exposiciones centradas en sus necesidades, preferencias y capacidades.

La interdisciplinariedad fue un componente relevante en la propuesta curatorial, y se puede relacionar con los principios de la nueva museología, los cuales fomentan la interacción y la convergencia de diversas disciplinas durante el proceso curatorial. Esta sinergia generó interconexión de ideas, conceptos y expresiones culturales, en un diálogo transversal que abarcó diversas formas de expresión artística y conocimientos en la historia del arte en México. Además de enriquecer la experiencia del público, la interdisciplinariedad desafía la rigidez de las divisiones disciplinarias al integrar diversas ramas de las artes, reconociendo la complementariedad y la interdependencia entre ellas.

Museología crítica, controversia de lo sensible

De acuerdo con Francisca Hernández, los primeros registros de la museología crítica se remontan a principios de la década de 1980 en el contexto de la tradición museológica anglosajona, con el empleo del término *critical museology*. Específicamente, se pueden identificar menciones en los trabajos de Teather (1983), Hawes (1986) y Brachert (1985), así como en los estudios desde Estados Unidos de Davis y Gibb (1988). Estas investigaciones exploran nuevas perspectivas y enfoques que desafían las prácticas museológicas convencionales al hacer énfasis en la reflexión crítica sobre el papel y la función de los museos en la sociedad. Con respecto a su origen y desarrollo, Jesús Pedro Lorente afirma:

Ha sido sobre todo en universidades donde se ha desarrollado inicialmente esta corriente, dedicada al análisis de la representación de las culturas minoritarias o periféricas, la impugnación de fanatismos, la propues-

ta de museografías interactivas... Es un discurso crítico común en cualquier campus norteamericano dentro de un contexto de renovación de muchas áreas del saber, como *antropología crítica*, *arqueología crítica*, *historia del arte crítica*, *pedagogía crítica*, u otras nomenclaturas similares, donde la locución museología crítica ha entrado a formar parte de un campo semántico común a otras.⁶

Según los aportes de Lorente⁷ y Hernández,⁸ los cuales estructuran la caracterización que se presenta de manera sucinta en los siguientes párrafos, la museología crítica representa una corriente teórica y práctica en el ámbito de los museos que se ha consolidado en las últimas décadas. Su énfasis reside en la subjetividad, el cuestionamiento de narrativas museológicas tradicionales y la promoción del pensamiento crítico. Surge como una respuesta a la museología tradicional y, particularmente, a la nueva museología, adquiriendo notoriedad en el ámbito anglosajón.

En el núcleo de la museología crítica se encuentra la negación de grandes narrativas, desafiando las concepciones convencionales sobre cómo se presentan objetos y colecciones en los museos. A diferencia de la nueva museología, que a menudo se asocia con la presentación etnográfica o de ecomuseos, la museología crítica abarca diversos tipos de museos, incluyendo los de arte contemporáneo. Sin embargo, es fundamental comprender que esta distinción no debe interpretarse de manera inflexible ni excluyente, dado que existe una notable superposición entre ambas corrientes, y los profesionales del área pueden adoptar enfoques que combinan sus elementos.

La museología crítica fomenta la subjetividad y la autorreflexión en el contexto de los museos. En este sentido, los curadores expresan sus perspectivas personales en relación con las exposiciones y las colecciones. Esto se traduce en una presentación de información más transparente y humana, incluyendo cedularios con un enfoque más personal y provocador que llevan

el nombre del autor, lo que aleja del sistema interpretativo la mirada institucional. Aquí, la subjetividad es considerada como una característica deseada que permite a la audiencia cuestionar y participar activamente en la interpretación de las obras y objetos expuestos.

La participación activa por parte del público es un pilar fundamental de la nueva museología y también de la museología crítica, pero en esta última se busca desafiar las estructuras jerárquicas tradicionales presentes en los museos, promoviendo una mayor igualdad de derechos y oportunidades entre diferentes grupos sociales, por ejemplo, al tratar cuestiones relacionadas con el color de la piel, el género, la clase social y la orientación sexual. En este sentido, la crítica se convierte en parte esencial de esta corriente, con el objetivo de mejorar la práctica museológica y estimular un diálogo abierto y reflexivo.

Es importante resaltar la preferencia de la museología crítica por tratar temáticas que son polémicas, controvertidas y desafiantes. Esto se hace con el fin de cumplir, al menos, con dos objetivos principales: contribuir a la sensibilización de las audiencias, lo que significa despertar una mayor conciencia y empatía en el público hacia complejos asuntos socioculturales, y promover la transformación de los museos en entornos más abiertos y reflexivos. En otras palabras, se pretende convertirlos en espacios donde las personas puedan involucrarse activamente en la consideración de temas debatibles y en la exploración de múltiples perspectivas, lo que fomenta una comprensión más profunda y matizada de los asuntos presentados.

Desde la perspectiva de la museología crítica, se identifican diversas oportunidades para la exposición *Confluencias* con miras a estimular una reflexión entre los espectadores. Una sugerencia concreta consistiría en la incorporación de temáticas relacionadas con asuntos sociales, políticos, históricos y culturales, capaces de generar tensiones y propiciar un diálogo más profundo. Este enfoque habría ampliado el espectro temático, introduciendo cuestiones de relevancia contemporánea imbuidas en polémicas sociales.

Asimismo, cabría la posibilidad de que la exposición explorara de manera activa la confrontación con las narrativas tradicionales y las arraigadas estructuras de poder presentes en la cultura y la historia del arte. El cuestionamiento de estas narrativas no solo habría

⁶ Jesús Pedro Lorente, "Museología crítica: museos y exposiciones como espacios públicos de controversia y participación colectiva", *Art.es*, núm. 52, p. 98.

⁷ Jesús Pedro Lorente, "Nuevas tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica", *Museos.es*, núm. 2, 2006, pp. 24-33.

⁸ Francisca Hernández, *op. cit.* pp. 162-170.

resultado pertinente para adoptar una postura crítica y provocadora, sino que también habría llevado a un replanteamiento de las decisiones curatoriales que configuraron la muestra.

Como ejemplo de lo anterior, se podría promover un diálogo interactivo con el público, cuestionando de qué manera los objetos en exposición se relacionan con las identidades disidentes o las narrativas patriarcales en el arte. Este enfoque permitiría abordar la problemática de la invisibilización de ciertos perfiles artísticos y explorar cómo estas omisiones se vinculan con las estructuras de poder arraigadas en las instituciones culturales del siglo XX. Al dar voz a estas realidades silenciadas, la exposición no solo enriquecería su alcance y representatividad cultural, sino que también desafiaría activamente las estructuras de poder que han perpetuado esta invisibilidad.

A pesar de que *Confluencias* no se adhirió por completo a las características fundamentales de la museología crítica, esto no implica que careció de un enfoque crítico y de reflexión. Como se mencionó al comienzo, las diversas tradiciones museológicas proporcionan una variedad de recursos que pueden ser adaptados con el propósito de crear curadurías apropiadas para las temáticas seleccionadas y el contexto histórico en el cual se presentan. Estas tradiciones proporcionan una serie de enfoques y perspectivas que pueden dar lugar a proyectos curatoriales que aborden cuestiones tan relevantes como la exclusión de las mujeres en el ámbito de las artes o simplemente busquen destacar el trabajo de una artista en conmemoración de su centenario de nacimiento. En síntesis, la crítica presente en *Confluencias* difirió de la propuesta en la museología crítica, la cual prefiere la discusión polifónica y polémica de temáticas socialmente sensibles en la actualidad.

Conclusión

La museología ha experimentado diversas transformaciones en el tiempo. En cada etapa se han desarrollado herramientas teóricas y prácticas para la creación de exposiciones, las cuales pueden ser más o menos útiles

dependiendo de un conjunto de variables económicas, políticas, contextuales, geográficas, socioculturales, objetuales, que el equipo curatorial debe sortear. Por lo tanto, resulta fundamental considerar la diversidad de tradiciones museológicas como posibles alternativas capaces de aportar soluciones a los desafíos que conlleva la creación de un producto museológico.

En la muestra *Confluencias: 100 años de interdisciplina en los acervos de los centros nacionales de investigación del INBAL* se observó la aplicación predominante de herramientas museológicas basadas en los principios de la nueva museología. Estos enfoques se adoptaron con el propósito de resolver los múltiples desafíos inherentes a la exhibición y de implementar estrategias comunicativas efectivas para transmitir la narrativa concebida. Esta elección influyó en diversos aspectos del diseño museográfico, como la selección cromática, la disposición de los materiales culturales en la sala, la segmentación del área expositiva, la utilización de un lenguaje gráfico adecuado que buscaba comunicar a través de elementos visuales simples y directos, la incorporación de actividades académicas informativas fuera de la exposición y la integración de objetos museales de carácter documental.

Pudiéramos continuar este ejercicio museológico estudiando detalladamente la narrativa curatorial y su tiempo histórico, cada cédula de sala, la ubicación exacta de cada objeto, su materialidad y diálogo con otros que lo rodeen. También podríamos detenernos a analizar el recorrido por la sala, el diseño de las cédulas, contar palabra por palabra de cada texto exhibido para saber si cumple con los estándares que sugieren los estudios de públicos. Sin embargo, hemos llegado a un punto crucial que resalta el potencial de las corrientes museológicas para promover la democratización del patrimonio documental artístico, enriquecer la experiencia de acceso, fomentar el diálogo y facilitar una comunicación efectiva en el ámbito de las narrativas museales de objetos comúnmente consultados por públicos especialistas, quienes los muestran utilizando un recurso aparentemente modesto, pero de considerable relevancia en términos de la historia y preservación de la memoria: el pie de página. ▮

BIBLIOGRAFÍA

- CAMERON, Duncan, "The Museum, a Temple or The Forum (1971)", en Gail Anderson (ed.), *Reinventing the Museum*, Lanham, Maryland, Altamira Press, 2004.
- DÍAZ BALERDI, Ignacio, *La memoria fragmentada. El museo y sus paradojas*, España, Trea, 2008.
- HERNÁNDEZ, Francisca, *Planteamientos teóricos de la museología*, España, Trea, 2006.
- LORENTE, Pedro y David Almazán (eds.), *Museología crítica y arte contemporáneo*, España, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003.
- LORENTE, Pedro, "Museología crítica: museos y exposiciones como espacios públicos de controversia y participación colectiva", *Art.es*, núm. 52.
- _____, "Nuevas tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica", *Museos.es. Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, núm. 2, España, 2006.
- MORALES, Luis Gerardo, *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940*, México, Universidad Iberoamericana, 1994.
- _____, *Tendencias de la museología en América Latina. Articulaciones, horizontes, diseminaciones*, México, Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía Manuel Castillo Negrete, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015.

SEMBLANZA DEL AUTOR

CHRISTOPHER VARGAS REYES • Maestro en Museología por la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía; mención honorífica en la categoría tesis de maestría del premio INAH 2018 Miguel Covarrubias. Laboró en el Museo de los Niños de Caracas como curador y diseñador de actividades educativas, fue fundador del museo Barco Leander (Venezuela), donde participó como coordinador, investigador y curador; además se desempeñó como coordinador general del Museo Nacional de Historia (Venezuela). Ha participado en varias curadurías, las últimas fueron en el Museo Nacional de Historia Castillo de Chapultepec (México, 2015) y en el Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo (México, 2016). Es merecedor en dos ocasiones del Premio al Mérito en Investigación de la Universidad Central de Venezuela (2006-2007) y ha realizado conferencias, ponencias y artículos en revistas nacionales e internacionales sobre coleccionismo, museología, arte e historia. Desde 2018 se desempeña como investigador documentalista en el Cenidiap/INBAL.