

La Danse mexicaine **de Gabriel Veyre**

**La documentación e
investigación de las prácticas
dancísticas en México**

Erick García Sánchez

Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello,
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, México

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8932-1633>

Danse mexicaine by Gabriel Veyre

Studying and Documenting Dance Practice in Mexico

Recepción: 1 de octubre de 2021

Aceptación: 8 de febrero de 2022

Resumen

Impresa originalmente en un soporte de nitrato de 35 mm en blanco y negro, la *Danse mexicaine*, vista cinematográfica realizada por Gabriel Veyre en México a finales de 1896, constituye el primer registro fílmico de la danza popular mexicana. En una composición que recuerda la pintura costumbrista decimonónica Veyre retrata a una pareja de bailadores en una hacienda cercana a Guadalajara. Partiendo de la *Danse mexicaine*, se reflexiona sobre la inserción de la imagen en movimiento en la investigación histórica de la danza. Esta propuesta no sólo pretende acercar las disciplinas de investigación y creación, sino ampliar la comprensión de las representaciones cinematográficas de la danza como parte de una cultura visual amplia. Ante la ausencia de otros registros documentales, el material fílmico constituye una fuente con importantes posibilidades para la investigación histórica de la danza, al tiempo que plantea la posibilidad de aproximar las disciplinas de investigación, creación y reconstrucción coreográfica.

Palabras clave

Danza, imagen en movimiento, investigación histórica, creación, reconstrucción

Abstract

Originally recorded on 35 mm black and white nitrate, *Danse mexicaine* is a cinematic output made by Gabriel Veyre in Mexico in late 1896. It constitutes the first video recording of Mexican popular dances. In a composition which reminds us of 19th-Century costumbrist painting Veyre records a pair of dancers inside a hacienda close to Guadalajara. *Danse mexicaine* thus becomes the starting point to study the insertion of the archival image into the historical research of dance. This approach not only seeks to bring research and creation disciplines closer, but also to deepen the understanding of cinematic representations which belong to a broader visual culture. Cinema is a source with important possibilities for the historical research of dance in the absence of other documentary records, and at the same time it raises the possibility for bringing together the disciplines of research, creation, and choreographic reconstruction.

Keywords

Dance, moving image, historical research, creation, reconstruction

Introducción

En su surgimiento el cine fue con frecuencia considerado un desarrollo técnico vinculado a formas de entretenimiento superficiales y transitorias. Sin embargo, desde entonces diversas iniciativas intuyeron sus potencialidades para trascender su estatus comercial y adquirir un valor documental e histórico, lo que derivó, en la década de los años treinta del siglo pasado, en la formación de archivos fílmicos que contribuyeron a legitimar el valor cultural de los medios audiovisuales.¹

La investigación con imágenes en movimiento se vincula a una conciencia creciente del valor documental e histórico del cine, la cual partía de un interés positivista por comprender, catalogar y controlar la realidad, vigente a finales del siglo XIX y principios del XX, y que encontró en el cine la posibilidad de captar y reproducir la vida y el movimiento.² El propio Boleslaw Matuszewski, pionero en la percepción documental de la imagen en movimiento, hacía hincapié en la importancia de preservar registros filmográficos de la vida cotidiana y común, como “costumbres locales (...), cinematografía de familia (...), investigaciones policiales (...), la *danza* y el arte del comediante (...) o la música sinfónica y los directores de orquesta”.³

Llama la atención que desde 1898, cuando Matuszewski escribe sus reflexiones, la danza sea considerada una actividad cuya documentación puede verse enriquecida por la imagen en movimiento. Esto resulta relevante, pues la danza, al tratarse de un arte vivo, recurre a fuentes alternas para su investigación histórica basándose en los restos o soportes sustitutos que dan cuenta de sus procesos de cambio y transformación.⁴

¹ Ray Edmonson, “El archivo audiovisual”, 31

² David M. J. Wood, “La historicidad de la imagen en movimiento. La preservación del cine antes de los archivos fílmicos”, 383

³ Boleslaw Matuszewski, “La fotografía animada, lo que es, lo que debe ser”, texto citado en Rubén Domínguez Delgado y María Ángeles López Hernández, “El descubrimiento del valor documental del cine”, 539. Las cursivas son propias.

⁴ Margarita Tortajada Quiroz, “En busca de pruebas: la historia de la danza”, 44.

La investigación en archivo es un quehacer fundamental para la reflexión histórica de la danza, dado que programas de mano, registros coreográficos y codificaciones, crónicas, críticas, pinturas, fotografías e imágenes en movimiento son fuentes privilegiadas (y a veces las únicas) para comprender sus procesos históricos. En este sentido, el material fílmico puede adquirir un papel primordial, pues la imagen en movimiento resulta un mediador de inmejorables posibilidades para la investigación, reflexión y reconstrucción de las expresiones dancísticas del pasado.

El siglo XX se caracterizó por la predominancia de la imagen en movimiento como forma de consumo iconográfico, por lo que resulta pertinente considerar su valor en la investigación dancística complementando los procesos de notación y codificación del movimiento humano desarrollados desde el siglo XV, y que, con la incorporación de materiales fílmicos, ha abierto nuevas posibilidades hacia la interpretación, reconstrucción y entendimiento de los hechos dancísticos.

Concretamente, el presente estudio reflexiona en torno a un documento fílmico conservado en los *Archives du Film* en París, capturado el 20 de octubre de 1896 por Gabriel Veyre, director técnico del cinematógrafo Lumière y responsable de la primera función de cine en México, durante su estancia en la hacienda de Atequiza en Guadalajara, México.⁵ Alrededor de dicho filme se reflexiona sobre los posibles derroteros para el uso de la imagen en movimiento con relación a la investigación de las actividades dancísticas en México.

Danza e imagen en movimiento: a propósito de Gabriel Veyre y su *Danse mexicaine*

El jueves 6 de agosto de 1896, en los salones del Castillo de Chapultepec, se realizó la primera proyección del cinematógrafo Lumière en México,

⁵ Aurelio de los Reyes, "Gabriel Veyre y Fernand Bon Bernard, representantes de los hermanos Lumière, en México", 119.

a casi ocho meses de su triunfal aparición en París. Se encontraban presentes Porfirio Díaz y otros ilustres integrantes del gabinete. La función corrió a cargo de Fernand Bon Bernard y Gabriel Veyre, proyccionistas concesionarios enviados por Louis y Auguste Lumière para explotar el aparato en México, Venezuela, las Guayanas y las Antillas.⁶

Veyre y Bernard, además de popularizar el cinematógrafo, capturaron diversos momentos de la vida pública mexicana, que hoy constituyen los primeros

testimonios fílmicos nacionales y que incluyen vistas —como entonces se les llamaba— de desfiles, fiestas patrióticas, ejercicios militares y distracciones populares. La influencia del romanticismo y las inquietudes nacionalistas decimonónicas que buscaban la identidad mexicana en el paisaje, las costumbres y los tipos nacionales, también se dejó sentir con la llegada del cinematógrafo y en la obra mexicana de Veyre y Bernard es posible notarlo.

Entre septiembre y noviembre de 1896 Veyre y Bernard viajaron a Jalisco, donde imprimieron imágenes de la vida en los poblados y haciendas, particularmente en la de Atequiza (fig. 1). En ellas es posible ver peleas de gallos o lazadas de ganado, pero destaca la filmación de una vista titulada *Danse mexicaine*⁷ (fig. 2), que con una breve duración muestra a una pareja interpretando un baile

⁶ Metzger Morales Sanjuan, “La fotografía en la época de oro del cine mexicano desde la visión de Gabriel Figueroa”, 18

⁷ De los Reyes, “Gabriel Veyre y Fernand Bon Bernard...”, 130-131.



Figura 1. Autor desconocido, Gabriel Veyre vestido de charro en México, c1896. Fototeca Nacional de México, INAH.



Figura 2. Gabriel Veyre, *Danse Mexicaine*, 1896. Film núm 353 - *Danse mexicaine* (c) Institut Lumière.

rodeada de espectadores y ante el acompañamiento musical tradicional de violín y arpa.

Veyre no fue el primer extranjero interesado en capturar las particularidades dancísticas del pueblo mexicano, pues cuando filmó sus vistas en Guadalajara ya existía en la producción artística decimonónica una importante tradición vinculada con la representación de fiestas y danzas populares; destaca por ejemplo la obra de pintores viajeros como el francés Edouard Pingret (*El Jarabe*, 1852), el alemán Johann Möritz Rugendas (*Baile en el canal de La Viga*, 1832, fig. 3), o de artistas mexicanos como Casimiro Castro (*Trajes Mexicanos*, 1855) y Manuel Serrano con *El jarabe* (1858, fig. 4) cuyas imágenes realizadas en años previos a la llegada del cinematógrafo muestran una interesante similitud con la captura de Veyre: la pareja de bailarines protagoniza la escena, rodeados por la concurrencia y acompañados por instrumentos musicales de cuerda como violines, vihuelas y arpas, con frecuencia en medio de la exuberancia del campo mexicano.



Figura 3. Johann Möriz Rugendas, *Baile en el canal de La Viga (detalle)*, c1832. Museo Nacional de Historia, INAH.



Figura 4. Manuel Serrano, *El jarabe*, 1858. Museo Nacional de Historia, INAH.

Sin embargo, con la *Danse mexicaine* por primera vez estas convenciones se representan en la imagen en movimiento. Con ello se pretendía, en la forma más inocente, alcanzar la aspiración moderna de asir la realidad con objetividad y realismo, captando además el movimiento, la dimensión fundamental de la danza. Al mismo tiempo se vinculó con el deseo del régimen político —que pretendió mostrarse como moderno, civilizado y cosmopolita— por consolidar una orgullosa identidad nacional.⁸

De esta forma, vistas cinematográficas como la *Danse mexicaine* y algunas otras como *Desayuno de indios al pie del árbol de la noche triste* o *Mercado de indios en el Canal de la Viga*, resultaron emblemáticas para el pueblo mexicano, que encontró en el trabajo de los camarógrafos franceses la realización de sus deseos de modernidad vinculados a la idea de identidad nacional.

El cinematógrafo heredaba inconscientemente la preocupación de artistas y literatos por captar el mundo exterior. En ese sentido, su llegada a México complació a los círculos literarios y científicos que lo consideraron incapaz de mentir.⁹ Sin embargo, como da cuenta la vista cinematográfica de Veyre, el cinematógrafo no escapó de la visión colonialista que subrayaba lo exótico y pintoresco de la vida del pueblo mexicano, y en su representación de la danza es posible notar estas dos tendencias. Por un lado, el reconocimiento de la documentación de la actividad dancística como primer registro en movimiento de un baile mexicano; frente a la elección del encuadre social que Veyre capturó, que no está libre de tensiones sociales.

En este sentido valdría recordar que, cuando estas imágenes fueron capturadas, el cinematógrafo era entendido como un desarrollo tecnológico, un artificio científico que permitía la captación del mundo y que llevó incluso a pensar en que, además de sus iniciales posibilidades recreativas, conduciría

⁸ Carlo Américo Caballero Cárdenas, “El valor de las primeras vistas cinematográficas de Gabriel Veyre en México”.

⁹ De los Reyes, *Los orígenes del cine en México, 1896-1900*, 104.

a la desaparición del libro como forma de socialización del saber.¹⁰ La falta de desarrollo industrial, así como la experimentación en las cualidades técnicas y de aplicación discursiva que caracterizan este periodo, no impidieron el desarrollo de magníficas imágenes a las que en su momento se atribuyeron estatutos filosóficos y epistemológicos que ofrecían la posibilidad no sólo “de contar la historia, sino de mostrarla”,¹¹ un resquicio del empirismo positivista.

Impresa originalmente en un soporte de nitrato de 35 mm en blanco y negro, la *Danse mexicaine* tiene una duración de 50 segundos, se trata de un plano entero en el que la cámara ocupa un punto de vista frontal, la iluminación es natural, en lo que parece ser un mediodía en exterior. Como sucedía en ese entonces, la cámara no realiza movimientos y se ocupa en registrar lo que está frente a ella en una toma continua. Siguiendo el prototipo de las vistas de la época, se busca el retrato de una escena cotidiana en la que lo importante es el comportamiento de los que aparecen en ella, en su espacio natural, con su indumentaria y sus prácticas habituales.¹² La toma abierta, continua y fija refuerza la retórica de veracidad que pretende la escena costumbrista.

La composición recuerda las obras de Pingret y Serrano: en primer plano y hacia el lado izquierdo puede verse a la pareja danzar, él con traje de manta y sombrero, ella con falda larga, rebozo cruzado sobre el pecho y el cabello recogido sostenido por un prendedor sobre la nuca. Al zapatear realizan diversas evoluciones y permiten ver detrás de ellos a un hombre que toca en cuclillas el violín, mientras que en el lado opuesto alguien hace sonar un arpa. En el segundo 43 el público rompe en aplausos e ingresa a cuadro por el lado derecho quien parece ser Gabriel Veyre, vestido con levita y bombín.

Igual que los pintores viajeros pretendían retratar para la mirada extranjera las particularidades del pueblo mexicano, Veyre se muestra curioso e inte-

¹⁰ Wood, “La historicidad de la imagen en movimiento...”, 384.

¹¹ Carolina Cappa, “Supervivencias (apuntes sobre preservación fílmica)”, 157.

¹² Caballero, “El valor de las primeras vistas...”.

resado por capturar con naturalidad lo que llama su atención en México.¹³ Pero también el creciente público nacional, ávido por encontrar su entorno inmediato en las vistas cinematográficas, recibió con agrado las filmaciones del francés, que sin un afán de registro o documentación fueron asumidas implícitamente como el trazo desnudo de la realidad.¹⁴

Los camarógrafos enviados por los Lumière tenían interés por captar escenas netamente nacionales con la intención, tal vez, de identificar aquello que señalaba la diferencia entre México y las otras naciones; retrataban así aspectos de su vida pública y privada. Las vistas cinematográficas tomadas en los contextos mexicanos se volvieron populares y ampliamente aceptadas entre el público nacional, en parte por la falta de un suministro constante y rápido de películas extranjeras, pero también ante el deseo natural de contemplar lo propio,¹⁵ por ello no resulta desatinado pensar que la *Danse Mexicaine* de Veyre despertó el interés del público ante una escena propia de la vida cultural de la nación que, como se ha dicho, estaba ya en el imaginario visual de los mexicanos como un rasgo de identidad, cruzado por valoraciones raciales y de clase.

En este sentido resulta interesante identificar una continuidad iconográfica en la representación de la danza popular entre el costumbrismo y el cine. Con un claro sentido de distinción, en la pintura costumbrista se representaron los grupos sociales subalternos desde la moral burguesa; con ello se presentó una vida social sin contradicciones ni cambios, legitimando la vida

¹³ En la imagen de Veyre fotografiado en su estancia en Atequiza decide aparecer vistiendo traje de charro, emblema de la identidad nacional mexicana. Es posible intuir el interés que despertó en él la peculiar vida en la hacienda mexicana al final del porfiriato. La vistas que capturó, con peleas de gallos, faenas del campo y reuniones de indígenas, arrojan luz sobre aquello que le interesaba filmar. Al mismo tiempo, su aparición en la *Danse mexicaine* da cuenta de su acercamiento a la vida de la comunidad, su participación en las actividades que pudieron resultarle pintorescas, exóticas o peculiares, como lo revela parte de la correspondencia que durante este periodo intercambió con su madre, en Francia (Véase Gabriel Veyre, *Gabriel Veyre representante de Lumière: cartas a su madre*).

¹⁴ Ángel Miquel, *Acercamientos al cine silente mexicano*, 11.

¹⁵ De los Reyes, *Los orígenes del cine en México...*, 100.

familiar y los valores de las clases dominantes.¹⁶ En la vista filmica de Veyre, la danza también responde a los prejuicios y el deseo colonial de sus creadores, estableciendo una retórica visual en la que el baile de jarabes y fandangos corresponde a determinados tipos sociales y transcurre en medio de prácticas que dan cuenta de la vida rural, idealizada y exótica.

En este sentido es posible pensar que estas continuidades iconográficas crearon convenciones sobre qué es y cómo se representa la danza nacional en el cine. Para ello podríamos remitirnos a filmes como *Allá en el Rancho Grande* (Fernando de Fuentes, 1936), *La Perla* (Emilio Fernández, 1947) o *Pueblerina* (Emilio Fernández, 1948), en las que, en el contexto del arte nacionalista posrevolucionario, la incorporación de la danza popular retoma formas de representación que remiten al encuadre social que capturó Veyre (fig. 5).



Figura 5. Emilio Fernández (director) / Gabriel Figueroa (cinefotógrafo), “La paloma” en *Pueblerina*. ©Televisa. *Pueblerina*, 1948.

¹⁶ Angélica Velázquez Guadarrama, “La pintura costumbrista mexicana: notas de modernidad y nacionalismo”, 2.

Más allá de determinar si el cine trivializa, falsea o presenta la verdad histórica, las imágenes en movimiento contribuyen a pensar en cómo se construyen e implementan modos particulares de ver y representar. En este sentido, la puesta en escena social en la que Veyre colocó al centro la representación dancística refleja también un proceso de selección y clasificación de objetos, lugares, personas y acontecimientos que al circular entre el público dan cuenta de los “sistemas ideológicos que subyacen a los modelos culturales y estéticos”.¹⁷ Contribuye también a entender la investigación histórica de la danza como un proceso que busca la reconstrucción de los hechos dancísticos del pasado entendidos en su contexto y vinculados a una serie de tensiones y flujos en lo ideológico, lo político, lo cultural y lo estético, que median nuestra relación con el pasado.

En el caso concreto de la danza ocurre una particularidad, pues “la aprehensión del movimiento dancístico en la imagen cinematográfica genera además otro tipo de percepción [...] y a partir de ello se establece una relación y un acercamiento distinto con el espectador”.¹⁸ Tanto cine como danza comparten su interés en el movimiento como aspecto distintivo en la producción artística; para la danza se trata de un movimiento efímero e irrepetible, en tanto que en el cine se pretende capturarlo. Al encontrarse ambos discursos, la danza adquiere nuevas posibilidades de representación y percepción, y el cine realiza su aspiración de capturar el movimiento del mundo, por ello no es casual que desde la invención del cinematógrafo la danza se haya concebido como una actividad cinética con grandes posibilidades para ser plasmada en el cine.

¹⁷ Edward Goyenche-Gómez, “Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual”, 393.

¹⁸ Sureya Alejandra Hernández del Villar, “La danza en el cine, movimiento contenido y representado”.

La imagen en movimiento y sus posibilidades como documento histórico de la danza

Es mediante la labor de investigación y creación que se interpela a las representaciones dancísticas presentes en los materiales filmicos, con ello se logra enmarcarlas en un nuevo contexto, que al mismo tiempo resignifica los materiales filmicos que otrora hablaron sobre su entorno y momento histórico.¹⁹ Por ello es que éstos son elocuentes y susceptibles de ser abordados desde otras miradas —por ejemplo, desde la óptica de la investigación dancística—, para poder construir nuevas líneas de pensamiento.

La investigación histórica de la danza a partir de materiales filmicos debe tener en cuenta una doble articulación entre imagen en movimiento y danza; por un lado los registros dan cuenta del discurso y ejecución del hecho dancístico, es decir quién y cómo baila, las calidades y cualidades de movimiento, los códigos corporales y las convenciones coreográficas; por otro, la interpretación o lectura que hace la cámara de este hecho, su discurso visual, la reconfiguración que hace del espacio y su relación con otras colecciones y filmes. En este punto vale la pena mencionar el material no filmico, como programas de mano, registros coreográficos, hemerografía, crónicas, críticas, reseñas, etcétera, pues puede arrojar luz sobre la naturaleza del registro filmico que, como se ha mencionado, no puede concebirse como un ente neutro.

En ese sentido, la investigación dancística basada en los registros filmicos abre la posibilidad de revertir una problemática frecuente en los estudios históricos de la danza, que como consecuencia de la falta de fuentes se limita al examen de las condiciones sociales y culturales alrededor de ella. En rigor, “la investigación y enseñanza de la historia de la danza tiene que ver con el conocimiento de los modelos formativos dancísticos, es decir, con los modos de moverse, de utilizar el cuerpo, el tiempo y el espacio que han estado vigentes a lo largo de la historia, de modo que conocer la historia de

¹⁹ Aleida Assman, “Cannon and Archive”, 103.

la danza, idealmente, tendría relación con la capacidad de entender e incluso reproducir kinéticamente los patrones formativos de las diversas formas de danza”.²⁰

Sin embargo, al tratarse de un campo teórico-práctico que no puede reducirse al examen intelectual de las condiciones históricas que rodean una manifestación dancística, debe considerar el movimiento como aspecto sustancial de aquello que se investiga. Entonces, la imagen en movimiento presenta inmejorables posibilidades para constituirse como un espacio para la investigación dancística, dada su condición como fuente para el análisis y reconstrucción cinética del hecho dancístico, al tiempo que permite problematizar los mecanismos bajo los cuales la danza se ha representado visualmente y su estatus dentro de las nociones de patrimonio, identidad y herencia cultural.

Además, esta particularidad abre la posibilidad no sólo de investigar, sino también de crear mediante los materiales fílmicos, tanto en términos audiovisuales como dancísticos. Resulta interesante pensar en propuestas de creación basadas, por ejemplo, en la compilación de materiales que den nueva elocuencia a las representaciones silentes de la danza y que al mismo tiempo permitan entender con mayor complejidad la imagen en movimiento “como lenguaje de gestos, sensaciones, emociones y experiencias”²¹ y, por supuesto, la creación coreográfica partiendo de los registros en archivo.

Aquí es significativo considerar las complejidades y posibilidades que implica la investigación histórica de la danza con un registro fílmico silente. Dado que el interés de los estudios académicos e historiográficos del cine no ha considerado en su complejidad el aspecto sonoro, existe una ausencia en investigaciones que tengan como tema central la música y el sonido en el cine mexicano.²² En este sentido es importante señalar que si bien el

²⁰ Hilda Islas, “Presentación”, 9-10.

²¹ Catherine Russell, *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*, 16.

²² José María Serralde, “Música, músicos y cine en México. Miradas hacia una historia posible”, 217.

cine de los primeros tiempos carecía de grabación sonora, considerarlo un espectáculo “mudo” debe hacerse con cierto matiz. Las proyecciones de cine pocas veces fueron realmente silenciosas, pues con frecuencia estaban acompañadas por pequeños ensambles musicales, solistas e incluso por bandas militares, cuyas interpretaciones las hacían más atractivas, lo que permitió que el cine confluyera con otras formas artísticas del siglo XIX, como los espectáculos de variedades en los que también aparecían piezas bailadas o pausas en la proyección que permitían bailar a la concurrencia.²³ De hecho, ya para la década de los veinte, los grandes vestíbulos de los cines fungían también como salones de baile e incluso convocaban a concursos que eran reseñados en la prensa de la época.²⁴

Sin embargo, poco se sabe sobre las composiciones musicales que se tocaban en los cines, pero es posible intuir que se trataba de la música de moda, como valeses, polkas, números de zarzuela, entre otros.²⁵ Lo anterior constituye un importante reto para la investigación, que en términos generales debería incluir una perspectiva especializada en composición, análisis e interpretación musical.

En el mismo sentido, la aproximación a un registro fílmico silente implica para los hacedores y hacedoras de danza la puesta en marcha de un riguroso trabajo de análisis e interpretación tomando en cuenta los códigos corporales y las tradiciones musicales y dancísticas de la época y la región, pero también la posibilidad de experimentar y crear con diversas formas musicales a partir de la imagen en movimiento. Es decir, la ausencia sonora abre la posibilidad de generar propuestas diversas desde la creación y la investigación para la reconstrucción de los hechos dancísticos, para lo cual nuevamente se hace necesaria la presencia de conocimientos especializados sobre la interpretación y el lenguaje dancístico en diálogo con disciplinas como la Historia del arte y la Música.

²³ Serralde, “Música y músicos en los cines de la Ciudad de México (1910-1916)”.

²⁴ De los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930, volumen II: Bajo el cielo de México (1920-1924)*.

²⁵ De los Reyes, “La música en el cine mudo”.

En el caso de la *Danse Mexicaine*, las calidades cinéticas en diálogo con diversas crónicas y registros visuales de la época llevan a pensar que el género dancístico-musical que interpretan los bailarines de Veyre es un jarabe, que entonces era popular entre indígenas y mestizos como elemento afirmativo de las identidades criollas.²⁶ El jarabe se caracteriza por ser un baile de pareja suelta independiente, de carácter picaresco, tiempo vivo y movimientos airoso y ágiles; tiene dos rasgos imprescindibles en la ejecución dancística: el zapateado y la idea de representar una escena de cortejo.²⁷

Lo anterior constituye un ejemplo de la forma en la que el material fílmico presenta amplias posibilidades para la investigación y la creación desde la danza. Si bien es cierto que se han hecho filmaciones de grandes obras coreográficas o de compañías de danza y bailarines estelares, con frecuencia las expresiones dancísticas cotidianas han pasado desapercibidas; con regularidad éstas han sido abordadas desde una perspectiva antropológica que subraya las danzas indígenas como parte de la cosmovisión de los pueblos, pero aquellas manifestaciones dancísticas populares con frecuencia son mimetizadas bajo ideas como fiestas o conmemoraciones. Al tratarse de manifestaciones que forman parte de la cotidianidad, su estatus como acontecimientos que merecen ser preservados en sí mismos es periférico.

Al asignarles un lugar como fuentes para la investigación y creación no sólo se reconoce su contribución para la conformación de la memoria colectiva, sino que también permite reflexionar sobre la forma en la que la imagen en movimiento deposita en los actos de bailar tensiones ideológicas, culturales y sociales. La investigación histórica de la danza permite plantear preguntas que abran la posibilidad de un nuevo diálogo con los materiales fílmicos y abre nuevas posibilidades para la investigación y creación dancística.

²⁶ Ricardo Pérez Montfort, "Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos", 20.

²⁷ Juan José Escorza, "Apuntamientos sobre el jarabe mexicano".

Conclusiones

Luego de su estancia en México, Gabriel Veyre viajó por Venezuela, Panamá y Colombia, llegó a Canadá, de donde partió, en 1898, a oriente, y filmó y proyectó en China y Japón. A su regreso a París decepcionó a los Lumière por haber capturado vistas demasiado cotidianas y realistas de un Japón que se antojaba exótico y desafiante. Esto marcó su abandono del cine y su partida a Marruecos, donde murió en 1936, a los 65 años de edad.

Sin duda, los registros de Veyre son significativos para comprender la producción cinematográfica de los primeros tiempos, y su preservación en instituciones archivísticas como los *Archives du Film* en París o la sección de cine de la Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, da cuenta de ello.

Estas imágenes en movimiento, que han sobrevivido a una importante desaparición del material fílmico producido a finales del siglo XIX y principios del XX, y que tienen origen antes del proceso de institucionalización sociocultural del dispositivo cinematográfico, dan cuenta del surgimiento de nuevas formas de visualización que hoy son constitutivas de la experiencia histórica y no únicamente ilustraciones de ella; por lo que su incorporación como herramientas para la investigación histórica de la danza constituye una aproximación novedosa y rica que propone nuevos andamios para la creación y reconstrucción de la danza, al tiempo que abre la posibilidad de cuestionar los valores estéticos, culturales y sociales presentes en los actos de bailar y sus representaciones visuales.

De esta manera, acercarse a los materiales fílmicos constituye una aproximación novedosa a un ámbito —el de la investigación histórica de la danza— que se ha desarrollado en la ambigüedad de dos derroteros: por un lado, la investigación que con una clara orientación hacia la creación, la docencia y la representación, genera productos como registros, notaciones, descripciones y biografías, y que se ha desarrollado desde la danza o las instituciones vinculadas a ella; por otro, las investigaciones que

desde las ciencias sociales se han centrado en tópicos vinculados con el género, el poder y la identidad, entre otros.²⁸

La investigación con materiales filmicos puede insertarse en esta área gris suscitada entre los campos académico y artístico de indagación de la danza, promoviendo un diálogo más cercano entre investigación y creación, mientras contribuye a enriquecer las fuentes documentales.

¿En qué medida la danza grabada por Veyre puede considerarse como un registro “fiel” de la danza tal como se bailaba entonces y en qué medida fue una representación hecha para complacer al visitante francés? Esta pregunta concatenada a la *Danse Mexicaine* es un ejemplo de las complejas relaciones que el material filmico puede adquirir en el contexto de la investigación histórica de la danza y de las amplias posibilidades para dialogar desde los ámbitos de la de investigación, la creación y la reconstrucción coreográfica. Sin duda este proceso no está libre de tensiones y plantea preguntas relativas al papel del documento filmico, interpelando también los límites y flujos entre cine etnográfico, videodanza y cine de metraje, encontrado que contribuyen a pensar las múltiples y dinámicas relaciones entre danza e imagen en movimiento.

En este sentido suelen distinguirse tres intenciones principales en la filmación de los hechos dancísticos: primero, la mera grabación de la coreografía que capta todo el espacio en el que transcurre, en plano general fijo; segundo, el montaje de restitución en el que la coreografía se filma respetando la continuidad de tiempo y espacio, pero recurriendo a diferentes planos y generalmente con varias cámaras; y tercero, el uso de los recursos del lenguaje audiovisual para filmar la danza rompiendo con su continuidad de tiempo y espacio y con la integridad visual de los cuerpos.²⁹

²⁸ Adriana Guzmán, “Investigar la danza”, 16-17.

²⁹ Blas Payri, “La videodanza como arte de edición del cuerpo”, 58.

Al ver la *Danse Mexicaine* de Veyre queda claro que la intención no es la fusión del lenguaje audiovisual —que aún estaba en ciernes— con la coreografía, sino una búsqueda que pretendía fidelidad a la cotidianidad de un hecho dancístico; sin embargo, la obra recalca la forma en la que, desde las primeras vistas cinematográficas (como los estudios de Edison y los Lumière sobre la *danza serpentina*), el cine se interesó por capturar los cuerpos en movimiento no sólo como registro etnográfico o social, sino como una forma de realizar en plenitud el interés por captar el movimiento,³⁰ lo que recalca la reciprocidad de los vínculos e influencias entre las dos grandes artes dinámicas.

El estudio de la imagen en movimiento, como el de la danza, es un campo multifacético, por lo que un relato lineal impide considerar las discontinuidades y rupturas en su desarrollo histórico. Por ello, el aproximarse al cine de los primeros tiempos desde la óptica de la danza contribuye a reconocerlo como una expresión con principios, lógica y sensibilidad propios, interpellando al material fílmico con el fin de repensar las historias del cine en México y de enriquecer la labor de investigación, creación, coreografía y ejecución dancística.

Bibliografía

- Assman, Aleida. "Cannon and Archive". En *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*, editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning, 97-108. Berlín: De Gruyter, 2008.
- Cappa, Carolina. "Supervivencias (apuntes sobre preservación fílmica)". En *Nitrato argentino, una historia del cine de los primeros tiempos*, editado por Carolina Cappa, 157-168. Buenos Aires: Museo del Cine "Pablo Ducrós Hicken", 2019.
- De los Reyes, Aurelio. *Cine y sociedad en México, 1896-1930, volumen II: Bajo el cielo de México (1920-1924)*. Ciudad de México: UNAM-IIE, 1993.

³⁰ Sophie Walon, "Ciné-danse: histoire et singularités esthétiques d'un genre hybride. Musique, musicologie et arts de la scène", 40.

- De los Reyes, Aurelio. "Gabriel Veyre y Fernand Bon Bernard, representantes de los hermanos Lumière, en México". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 67, (1995): 119-137.
- De los Reyes, Aurelio. "La música en el cine mudo". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* vol. XIII, núm. 51 (1983): 99-124.
- De los Reyes, Aurelio. *Los orígenes del cine en México, 1896-1900*. Ciudad de México: FCE, 1984.
- Domínguez Delgado, Rubén y María Ángeles López Hernández. "El descubrimiento del valor documental del cine". En *Qué es el cine: IX Congreso Internacional de Análisis Textual*, coordinado por Mercedes Miguel Borrás, 535-545. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2018.
- Edmonson, Ray. "El archivo audiovisual". En *Filosofía y principios de los archivos audiovisuales*, 29-50. París: UNESCO, 2004.
- Escorza, Juan José. "Apuntamientos sobre el jarabe mexicano". *Heterofonía* 107 (julio-diciembre de 1992): 11-23.
- Goyenche-Gómez, Edward. "Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual". *Palabra clave* 15, núm. 3 (diciembre de 2012): 387-414.
- Guzmán, Adriana. "Investigar la danza". En *México coreográfico: danzantes de letras y pies*, coordinado por Adriana Guzmán, 15-34. Ciudad de México: INBA, 2017.
- Islas, Hilda. "Presentación". En *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*, coordinado por Hilda Islas, 9-10. Ciudad de México: Conaculta, 2012.
- Miquel, Ángel. *Acercamientos al cine silente mexicano*. Cuernavaca: Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2005.
- Morales Sanjuan, Metzteri. "La fotografía en la época de oro del cine mexicano desde la visión de Gabriel Figueroa". Tesis de licenciatura, UNAM, 2006.
- Payri, Blas. "La videodanza como arte de edición del cuerpo". *Sobre* 6 (2020): 57-74.
- Pérez Montfort, Ricardo. *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*. Ciudad de México: CIESAS, 2007.

- Russell, Catherine. *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Londres: Durham University Press, 2018.
- Serralde, José María. “Música, músicos y cine en México. Miradas hacia una historia posible”. En *Miradas al cine mexicano volumen I*, coordinado por Aurelio de los Reyes García-Rojas, 216-239. Ciudad de México: IMCINE, 2016.
- Tortajada Quiroz, Margarita. “En busca de pruebas: la historia de la danza”. *Casa del tiempo* 81 (octubre de 2005): 44-47.
- Veyre, Gabriel. *Gabriel Veyre representante de Lumière: cartas a su madre*. Ciudad de México: IMCINE, 1996.
- Walon, Sophie. “Ciné-danse: histoire et singularités esthétiques d’un genre hybride. Musique, musicologie et arts de la scène”. Tesis de doctorado, L’Université PSL (Paris Sciences & Lettres), 2016.
- Wood, David M. J. “La historicidad de la imagen en movimiento. La preservación del cine antes de los archivos fílmicos”. En *XXXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte. Los estatutos de la imagen, creación-manifestación, percepción*, editado por Linda Báez Rubí y Emilie Carreón, 380-394. Ciudad de México: UNAM-IIE, 2014.

Recursos electrónicos

- Caballero Cárdenas, Carlo Américo. “El valor de las primeras vistas cinematográficas de Gabriel Veyre en México”. *Corre cámara*, 16 de diciembre de 2017. http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=6875 (consultado el 3 de enero de 2021).
- Hernández del Villar, Sureya Alejandra. “La danza en el cine, movimiento contenido y representado”. *Corre cámara*, 10 de julio de 2012. http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=3628 (consultado el 3 de enero de 2021).
- Serralde, José María. “Música y músicos en los cines de la Ciudad de México (1910-1916)”. Tesis de licenciatura, UNAM, 2004. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/163849> (consultado el 3 de enero de 2021).

Velázquez Guadarrama, Angélica. “La pintura costumbrista mexicana: notas de modernidad y nacionalismo”. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)* 3 (diciembre de 2013): 1-12 (PDF digital). http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_1.php&obj=113&vol=3 (consultado el 3 de enero de 2021).



Erick García Sánchez

Maestro en Historia del Arte por la FFyL de la UNAM. Licenciado en Psicología, por la UNAM FES Iztacala y Licenciado en Educación Dancística por la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello del INBAL. Docente, bailarín y coreógrafo; ha desarrollado su labor en enseñanza de la danza con grupos de adolescentes, adultos y adultos mayores, explorando la relación entre danza y desarrollo humano. Sus intereses de investigación giran en torno a las representaciones visuales de la danza, particularmente en el cine mexicano de la primera mitad del siglo XX.