
ACCIONAR CUERPOS EN DANZA: VISIONES EMOCIONALES DEL ARTE DE NYOTA INYOKA

Irene López Arnaiz

Universidad Complutense de Madrid. Dpto. Historia del Arte

Resumen: Este artículo analiza al arte de Nyota Inyoka atendiendo a la necesidad de incorporar una narrativa emocional a los estudios de historia del arte y de la danza. Para ello, la investigación parte del análisis de la carga material, corporal y emocional del fondo Nyota Inyoka conservado en la Biblioteca Nacional de France. Estos vestigios facilitan una aproximación al proceso creativo de la bailarina por contacto, tomando en consideración tanto la carga afectiva del archivo, como el proceso de construcción identitaria performed por Inyoka. El análisis de la actividad manual e íntima asociada a la recopilación de documentación emprendida por la propia artista desde los inicios de su carrera facilita una lectura de su vida-obra desde dimensiones afectivas que conectan la práctica dancística, el cuerpo y las emociones con un conocimiento espiritual de orden esotérico perceptible tanto en su trabajo teórico y coreográfico como en su concepción de la existencia.

Palabras clave: DANZA; ARTE; ESOTERISMO; GIRO EMOCIONAL; CUERPO; INYOKA, NYOTA (1896-1971)

ENACTING DANCING BODIES: EMOTIONAL VISIONS OF NYOTA INYOKA'S ART

Abstract: This article examines the art of Nyota Inyoka by highlighting the importance of incorporating an emotional narrative into Art History and Dance Studies. The research analyzes the material, corporeal, and emotional dimensions of the Nyota Inyoka collection preserved at the French National Library. These elements enable an exploration of the dancer's creative process through direct engagement, considering both the emotional weight of the archive and the identity construction performed by Inyoka. The study of manual and private activities associated with the documentation collected by the artist herself since the start of her career offers an interpretation of her life-work from affective perspectives that link dance practice, body, and emotions with a spiritual understanding of an esoteric nature, evident in both her theoretic and choreographic work and her worldview.

Keywords: DANCE; ART; ESOTERICISM; AFFECTIVE TURN; BODY; INYOKA, NYOTA (1896-1971)

DANTZAN DAUDEN GORPUTZEI ERAGITEA: NYOTA INYOKAREN ARTEAREN IKUSPEGI EMOZIONALAK

Laburpena: artikulu honek Nyota Inyokaren artea aztertzen du, kontuan izanik artearen eta dantzaren historiari buruzko ikerketek behar duten narratiba emozionala. Horretarako, Frantziako Liburutegi Nazionalean gordetzen den Nyota Inyoka funtsaren zama materialaren, gorputzezkoaren eta emozionalaren azterketa du abiapuntu azterketak. Aztarnok aukera ematen dute dantzariaren prozesu sortzailerera hurbiltzeko, kontaktu bidez, aintzat hartuz hala artxiboaren karga afektiboa, nola identitatea eraikitzeko prozesua (Inyokak berak jokatua). Artistak berak bere karreraren hasieratik egindako dokumentazio-bilketarekin loturiko eskuzko jarduera intimoaren azterketari esker, errazago ulertzen dira bere bitzta eta obra dimentsio afektiboetatik, zeinek konektatzen baitituzte dantza, gorputza eta emozioak ezagutza espiritual esoteriko batekin, eta lotura hori hauteman daiteke bai artistaren lan teoriko eta koreografikoan, bai existentziaz duen kontzepzioan.

Gako-hitzak: DANTZA; ARTEA; ESOTERISMOA; GIRO EMOZIONALA; GORPUTZA; INYOKA, NYOTA (1896-1971)

Lopez Arnaiz, Irene. 2025. «Accionar cuerpos en danza: Visiones emocionales del arte de Nyota Inyoka». *AusArt* 14 (1): 178-201. <https://doi.org/10.1387/ausart.27805>

1. El giro emocional en la vida-obra de Nyota Inyoka

Nyota Inyoka (1896-1971), bailarina y coreógrafa afincada en París, desarrolló una dilatada carrera en el contexto escénico. Además de esta actividad, se dedicó a la escritura de poemas, artículos y notas filosóficas y a la práctica del dibujo como sistema de registro del movimiento¹. Atravesada por la danza, su figura resulta especialmente interesante, pues en ella se articulan numerosas tensiones vinculadas con la exposición pública de un cuerpo racializado en el contexto escénico parisino: centro de una de las principales potencias imperialistas y artífice fundamental del imaginario del orientalismo (Said 1978).

A sus creaciones de inspiración india y egipcia que se insertaban en las dinámicas de poder colonial se sumaron la distorsión activa y voluntaria de sus orígenes y de su formación, así como el uso de un seudónimo que evocara estos orígenes exóticos. Adoptando identidades extravagantes y disruptivas que el imaginario europeo asociaba con una moderna *femme-fatale* exotizada, Nyota Inyoka desdibujó los límites entre lo público y lo privado, conectando su obra creativa con una dimensión vital y emocional que tradicionalmente había quedado reservada al ámbito privado (López Arnaiz 2020). En consecuencia, siguiendo a Judith Butler (1990), este proceso de construcción autobiográfica se entiende como un acto performativo que anuncia formas subversivas de cuestionamiento identitario propias de la posmodernidad, conectando su propuesta creativa con narrativas emocionales.

Numerosos documentos trasladaban sus orígenes y formación a Egipto o India². Sin embargo, su acta de nacimiento demuestra que la bailarina nació en París y fue llamada Aïda Étienne Guignard, inscrita como hija de Mélanie Guignard –francesa– y de padre desconocido con orígenes, presumiblemente, indios o egipcios³. Su identidad mestiza fue especialmente determinante desde una dimensión pública y privada, pues ella misma se identificó con la personalidad auto-creada de Nyota Inyoka (López Arnaiz 2022). En sus archivos no ha quedado rastro de su nombre de nacimiento, firmaba su correspondencia, proyectos, solicitudes de financiación y otros documentos como Nyota Inyoka y, según afirman sus descendientes, todo el mundo se refería a ella con este nombre. Asimismo, sus familiares destacan la personalidad extravagante de la bailarina⁴. Efectivamente, era vegetariana, practicaba y enseñaba yoga, y las fotografías que se conservan de ella fuera del escenario la retratan como una mujer moderna atraída por indumentarias y accesorios de carácter exótico (Bragaglia 1928, 70-71) (fig. 1). Estas cuestiones resultan especialmente pertinentes atendiendo a la trama emocional tanto de su archivo como de su obra, haciéndose necesario proponer una aproximación a esta identidad auto-creada desde los *affect studies*.



Figura 1. Retrato fotográfico de Nyota Inyoka. Bibliothèque nationale de France (BnF), Fondo Nyota Inyoka, FOL.COL119 caja 2.

2. Cuerpo-archivo: En con-tacto con el fondo Nyota Inyoka

El fondo Nyota Inyoka, conservado en la Biblioteca Nacional de Francia, alberga veintiocho cajas de documentos, además de trajes y otros objetos utilizados en sus espectáculos, que permanecen todavía sin inventariar⁵. El conjunto del archivo fue recopilado por la propia Nyota Inyoka a lo largo de su vida. Esta cuestión resulta esencial para comprender el valor de estos materiales en tanto que el acto de compilar, seleccionar y conservar contribuye a la autoconstrucción de la identidad pública de la bailarina. Doce años después de su muerte, en 1983, el conjunto de documentos fue donado a la biblioteca por su sobrina Georgette Bouthier-Guignard. Esto ha facilitado que dichos materiales se hayan conservado unitariamente en la misma institución, conformando un fondo personal de gran valor.

Un análisis atento de este archivo pone de manifiesto el cuidadoso proceso de compilación al que debió ser sometido, compuesto principalmente por fotografías, programas de mano, recortes de prensa, partituras, escritos inéditos, diarios de sueños, varios borradores de libros, poemas, dibujos, algunas cartas y programaciones de las clases que impartió (Cramer 2021; López Arnaiz 2022; Chatterjee et al. 2022). Asimismo, la familia todavía

conserva algunos documentos adicionales o duplicados, así como varios libros que pertenecieron a la bailarina. La exhaustiva recopilación de materiales se conjuga con la multiplicidad de documentos. El archivo alberga, por ejemplo, diferentes versiones y duplicados de un mismo escrito, anotaciones desordenadas de sus clases y creaciones coreográficas, borradores corregidos de diversas propuestas de programas para sus recitales y varios proyectos que nunca llegaron a materializarse (López Arnaiz 2022). La magnitud de estos materiales, las numerosas versiones de un mismo escrito y las múltiples copias que conservó con distintas anotaciones manuscritas evidencian el cuidado y la constancia con la que Nyota Inyoka emprendió cualquier labor creativa, así como una dedicación prolongada a sus distintos proyectos. Duplicados, tachones, correcciones, dibujos y gestos propician sutiles conexiones con un cuerpo que en un tiempo pasado estuvo vivo, activo y en movimiento. En este sentido, si siguiendo a María Rosón (2016, 8) atendemos al reverso, a los silencios del archivo, resulta plausible percibir la dimensión corporal y emocional asociada a estos materiales.

Se pretende, por tanto, explorar a través de esta investigación una dimensión alternativa del archivo. Si Diana Taylor interpretaba lo archivístico como algo que «sostiene el poder», a continuación, atendía al potencial de la «memoria archival» y a la transformación que opera sobre el valor, relevancia y significado de estos materiales en función de los tiempos, metodologías y perspectivas desde las que son analizados (Taylor 2003, 19). Ampliando esta corriente de pensamiento, esta investigación no solo busca atender a los pliegues, silencios, tachones, versiones y correcciones de los materiales conservados por Nyota Inyoka en su propio archivo –que pueden aportar relecturas de las narrativas canónicas de los inicios de la danza moderna en Europa y de los procesos de apropiación de culturas extraeuropeas en este contexto–, sino también reflexionar sobre la carga emocional de los propios documentos, proponiendo un acercamiento afectivo, empático y corporal a nuestros temas y fuentes de investigación (fig. 2). Poniendo el foco tanto en el archivo de Nyota Inyoka como en el impulso archivístico de la bailarina-coreógrafa, la investigación se apoya en estudios previos que atienden a la relación entre danza y archivo, ampliando como hizo Rebecca Schneider (2001) la lógica del archivo que interpretaba lo performativo como aquello que no permanece y cuestionando con ello la retórica de lo efímero asociada a la danza en esa relación simbiótica entre «archivo y experiencia» (Franco & Nordera 2010, 5-13).

En el teatro, la cuestión de los restos como documento material se vuelve complicada –necesariamente imbricada, de forma quiasmática, con el cuerpo vivo. Pues el teatro, en la medida en que es performativo, parece resistirse a los restos. Y, sin embargo, si el teatro se niega a permanecer, es precisamente en el teatro reiteradamente vivo del espacio de instalación donde una serie de artistas contemporáneos exploran la historia: la recomposición de los restos (Schneider 2001, 100).

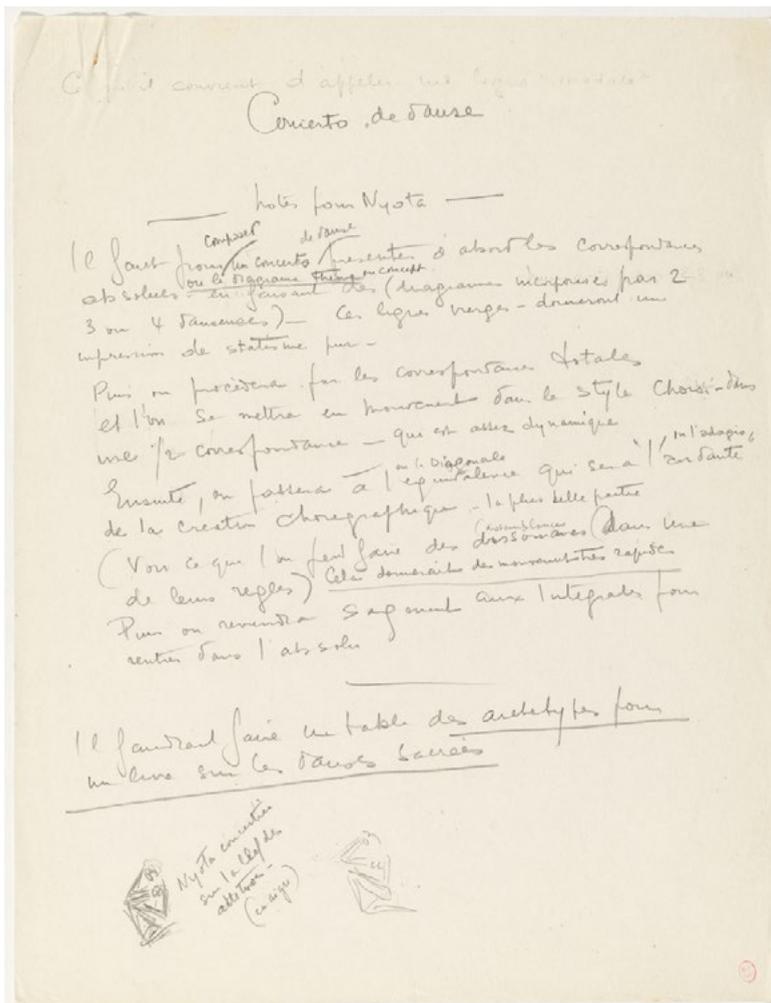


Figura 2. Nyota Inyoka: «Notes pour Nyota», documento inédito, 1955. BnF, Fondo Nyota Inyoka 4°COL119, caja 8, carpeta 12 Règles nouvelles. 12.5. Le 'Smirti-mandala' (Vasana mémoire antérieure) ou le 'Reconstitutif'.

Por otra parte, el vínculo que se establece entre la práctica coreográfica de Nyota Inyoka y lo que André Lepecki llama el «deseo de archivo» resulta especialmente interesante, pues la bailarina se preocupó de crear, ordenar y conservar su archivo material que dialoga de manera directa con su quehacer coreográfico. Esto nos lleva, fusionando las nociones de cuerpo y archivo, a la noción de archivo viviente de Lepecki (2011, 32-35) en relación con el *reenactment* contemporáneo, sobre el que ya había teorizado previamente Schneider (2001) entendiéndolo como una 'contramemoria' o 're-documentación'. Estas cuestiones han sido analizadas en investigaciones previas en las que se ha explorado la actividad coreográfica de Nyota Inyoka

como una suerte de *reenactment avant la lettre* en tanto que, en los programas de mano, ella misma definió sus coreografías como ‘restituciones’ o ‘reconstrucciones’ de antiguas danzas. En su archivo se conservan las huellas de estos procesos de investigación, documentación y re-creación de danzas de antiguas civilizaciones en base a imágenes de obras de arte, otras fuentes y escritos de la propia bailarina (López Arnaiz 2022, 345-348).

Por su parte, siguiendo a Lepecki, en su ‘zona de investigación’ textual y performativa, *Envoltura, historia y síncope* (2021), Isabel de Naverán transita las sombras del archivo, la imagen, el cuerpo y la memoria en relación con la vida y la obra de Antonia Mercé, La Argentina. En este trabajo, la autora atendía a la carga material de los cuerpos, así como a la dimensión emocional de los documentos de un modo próximo al que sugieren las imágenes, gestos, documentos y recuerdos archivados por Nyota Inyoka.

Bailar es siempre bailar otros cuerpos, repetir y hacerse presente en la diferencia. En la danza el cuerpo se muestra como el lugar de emergencia de otros, aquellos que bailaron esos mismos pasos previamente o transmitieron sus técnicas. Pero también es el lugar de emergencia de las ideologías y de los saberes aprehendidos y archivados en forma de herencia cultural, memoria corporal y hábito de relación. En ese sentido es en el que el archivo actúa. Y, entre tanto, los cuerpos se mueven, se desplazan, y despliegan su performatividad. Los cuerpos (como el archivo) actúan, pero, a la vez, son actuados. Los cuerpos se mueven, pero ¿qué mueve los cuerpos? (Naverán 2021, 21)

Naverán percibió en La Argentina un archivo vivo al tiempo que recopiló las huellas, retazos, e imágenes de la bailarina que de alguna manera vuelven a cobrar voz y cuerpo en su propia propuesta performativa. Dicho trabajo está atravesado por una suerte de fuerza empática a través de la cual surge una conexión emocional entre la bailarina, la artista-investigadora y el potencial público. La dimensión corporal del documento y la memoria archivística de los cuerpos se engarzan en esta investigación performativa como lo hacen también en el archivo, la vida y la obra de Inyoka.

Las largas y numerosas jornadas de trabajo en contacto con el amplio volumen de documentación conservada en el fondo Nyota Inyoka me han permitido conectar desde una dimensión corporal, empática y afectiva con mi objeto de estudio. Así pues, el archivo revela la dimensión emocional, corporal y material asociada a sus fuentes, activando de alguna manera tanto la corporalidad de la bailarina como la empatía de las potenciales investigadoras. Estos materiales están atravesados, no solo por la obra en sí misma, sino también por los cuerpos, experiencias, emociones y vivencias de la propia Nyota Inyoka y de las bailarinas de su compañía.

Tomando estas cuestiones en consideración y asumiendo la carga corporal y emocional del archivo, así como la dimensión archivística de la actividad coreográfica de Inyoka, la presente investigación pone el foco en

el valor creativo del propio archivo, atendiendo a su materialidad que –aunque intrínsecamente ligada a la fisicidad corporal– sugiere igualmente un trabajo más íntimo realizado desde la activación de las manos, el cont-tacto con la materia, la proyección mental y la percepción emocional. Con ello busco tomar en consideración la documentación conservada en los archivos no solo como fuentes inestimables para el estudio y reactivación de la danza del pasado, sino también como documentos con un potencial artístico desde su dimensión material y visual. El archivo, en tanto que memoria corporal a partir de los vestigios materiales, adquiere una profundidad que atañe tanto a la presencia y la ausencia como a la materialidad de la imagen y el documento.

De este modo, la noción de archivo que ha ocupado un lugar central en la historiografía reciente tanto del arte contemporáneo y como de los estudios de danza y de la *performance* adquiere en este caso un valor plural corporal y material que evoca al mismo tiempo la memoria y la ausencia. Los *ephemera* archivados –que son esencialmente materiales, aunque remiten e la memoria/ausencia de los cuerpos– se convierten en una suerte de espectros documentales (López Fernández 2021, 35-40). Imágenes, programas de mano, recortes de prensa, fotografías, descripciones de danzas han mantenido la memoria de aquellos cuerpos que en otro tiempo se encontraron en acción. Así, estas «huellas» que se amplían al «conjunto de fenómenos, medios, gestos y objetos capaces de invocar [la] presencia» de esos cuerpos (López Fernández 2024, 107) desactivan el binomio entre la permanencia del archivo y lo efímero del acto dancístico, evidenciando con ello la memoria que queda registrada en el cuerpo y el documento. Si, además, estos documentos proceden del legado personal de las bailarinas-coreógrafas, algunos escritos de su puño y letra, corregidos, revisados y recopilados por ellas mismas, el archivo adquiere una corporalidad gestual y carga emocional en la que es preciso detenerse.

El trabajo con el fondo Nyota Inyoka ha permitido, por consiguiente, establecer un acercamiento a la vida-obra de la bailarina, cuerpo a cuerpo, en con-tacto con estos materiales. Luisa Elena Delgado, Pura Fernández y Jo Labanyi (2016, 15), reflexionan sobre el concepto de «práctica emocional», definido por Monique Scheer como un fenómeno corporal y mental. En esta línea, el giro afectivo insiste en que las emociones constituyen una vía de conocimiento corporeizado (Hardt 2007, ix-x). Tomando estas cuestiones en consideración este texto ofrece una reflexión sobre la dimensión corporal y emocional de la obra de Nyota Inyoka, la cual está profundamente conectada con un conocimiento espiritual de orden esotérico. En este sentido, a partir de las fuentes, la investigación demuestra cómo la personalidad y la propuesta creativa de Nyota Inyoka activan este «conocimiento corporeizado» cuya carga emocional y afectiva está encaminada a alcanzar un nivel de conocimiento transcendental que conecta, a partir de la actividad física, corporal y performativa, con una dimensión espiritual y simbólica.

2.1. Crear con las manos: Huellas del proceso creativo y retazos críticos.....

El fondo Nyota Inyoka conserva numerosos materiales en los que permanece la labor íntima y dilatada en el tiempo de recopilación de documentos relativos a su actividad escénica. En ellos se vislumbra la huella tanto de los procesos de trabajo manual con documentos de diversa naturaleza como de su acción corporal sobre el escenario. Entre estas compilaciones destaca el *scrapbook* o álbum de recortes que, si bien ha quedado profundamente vinculado con el contexto artístico y escénico del siglo XX, surgía como almacén de recuerdos personales (Roth & Kitnick 2013). Estos materiales conservan la impronta de un proceso íntimo en el que los creadores activaban tanto la materialidad de los documentos como la corporalidad de sus manos en ese acto repetitivo de seleccionar, recortar, pegar y anotar. Especialmente asociado con el ámbito escénico por el carácter efímero de la danza, los álbumes de recortes imprimían una huella múltiple en la que convergen el propio proceso creativo, la recopilación de recuerdos a través de una suerte de memoria material del acto escénico, el análisis de su recepción crítica y la (auto)construcción de la imagen de las bailarinas-coreógrafas como celebridades.



Figuras 3 y 4. Dos páginas del *scrapbook* de Nyota Inyoka. BnF, Fondo Nyota Inyoka FOL.COL 119, caja 2.

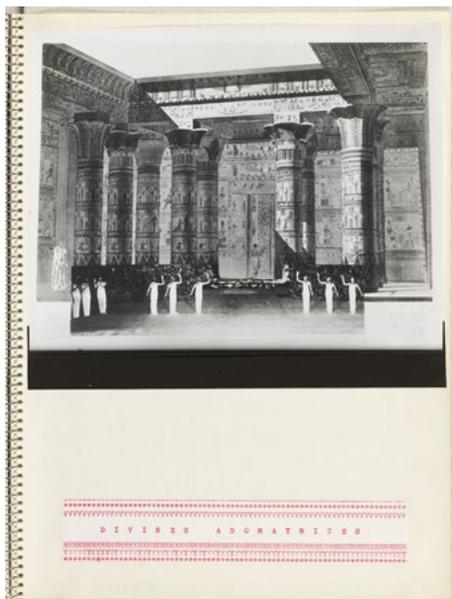


Figura 5. Bailarinas de Nyota Inyoka como *Divines adoratrices*. BnF, Fondo Nyota Inyoka. 4°COL119 caja 3. Cuaderno con cubierta verde.

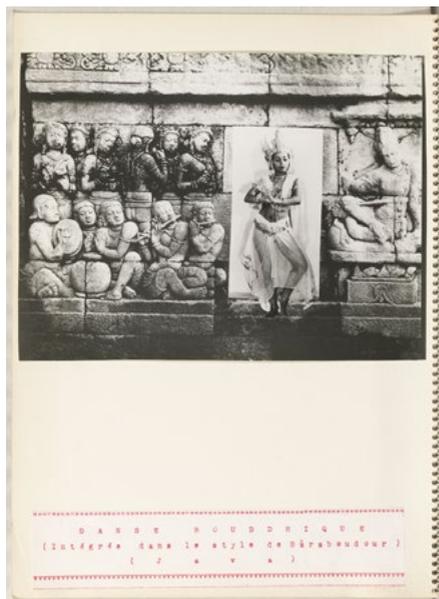


Figura 6. Nyota Inyoka en *Danse Bouddhique* sobre un relieve del *stūpa* de Borobudur (Java). BnF, Fondo Nyota Inyoka. 4°COL119 caja 3. Cuaderno con cubierta rosa.

Nyota Inyoka elaboró un único *scrapbook* que, a excepción de algunos materiales más tardíos, cuenta principalmente con recortes de prensa, fotografías, programas de mano y algunos bocetos de imágenes que le sirvieron de inspiración para sus primeras coreografías fechadas entre 1921 y 1924 (figs. 3-4). Pero la práctica de la compilación, recorte y montaje se extiende al conjunto de su archivo. En él destacan tres tipos de materiales que remiten a lo háptico, a través de los cuales se adivina la relación creativa, corporal y emocional que la bailarina estableció con su propia obra y con su fondo documental.

Por una parte, Inyoka configuró varios álbumes de fotografías. Especialmente interesantes resultan dos en los que recogió instantáneas de sus danzas y de bocetos de las puestas en escena de algunos sus ballets, firmados por Suzanne Raphaëlle Lagneau (fig. 5). Acompañó cada una de las imágenes de un pie de foto mecanografiado en tinta roja con una Olivetti con la que incorporó signos especiales que se constituyeron como una seña de identidad visual del conjunto de sus escritos. Pero el acto de recortar y pegar alcanzaba su máxima expresión en varios fotomontajes en los que incluía imágenes de ella en algunas de sus danzas sobrepuestas a bailarinas y otros personajes de relieves y pinturas antiguas que le sirvieron como fuente visual para sus coreografías de inspiración india y egipcia (figs. 5 y 6). Los materiales evidencian, por un lado, el papel que adquiere

la imagen en el trabajo creativo de Nyota Inyoka y, por otro, la vinculación entre la labor manual y sus procesos de investigación-creación. Sin duda, este tipo de trabajos íntimos, que en ningún caso fueron realizados para ser expuestos públicamente, aportan mucha información sobre las formas de trabajo de Nyota Inyoka en las que el cuerpo y la materialidad ocupan un lugar preponderante.

Por otra parte, la labor de selección, recorte y montaje alcanza una dimensión textual en varios borradores en los que reunió fragmentos de críticas que posteriormente seleccionó para incluirlas en algunos de sus folletos (fig. 7-8). En estos documentos Nyota Inyoka ensamblaba algunos fragmentos de su recepción crítica que ayudaban a configurar la imagen de celebridad que la artista pretendía proyectar. Claude Aveline afirmaba:

Es un ídolo animado maravilloso. Ya encarne a Tara compasiva, o a Parvati, la esposa de Shiva, o a la diosa Neftis, serena como las muertas, o ese cielo entero que gira en la 'danza cósmica', ella inspira la angustia de los espectáculos sobrenaturales⁶.

Atendiendo a lo que Sara Ahmed llama la emocionalidad de los textos ([2004] 2017, 39), una atenta lectura de estos fragmentos seleccionados, transcritos y traducidos por la bailarina nos informa tanto de las sensaciones y emociones que sus creaciones despertaban en el público, como de la dimensión sensible y transcendental que la artista buscaba proyectar. Además de destacar desde visiones indiscutiblemente machistas la belleza del físico de la bailarina, muchos de estos comentarios inciden en la profunda emoción que suscitaban sus danzas calificándolas como extraordinarias, de «alegría poética», y «atracción magnética».

Tiene el aire de una divinidad encarnada... ¡Qué armonías tan flexibles y justas en sus movimientos ondulantes, en la vibración de los brazos, del torso, de las piernas! Proyectando a su alrededor los gestos que deben seducir, vencer o ahuyentar a los espíritus benéficos o maléficos... Fue un centelleo perpetuo, una profusión deslumbrante de todas las gamas del arcoíris, todo ello de un gusto irreprochable, cuyo recuerdo deslumbrado conservaremos durante mucho tiempo⁷.

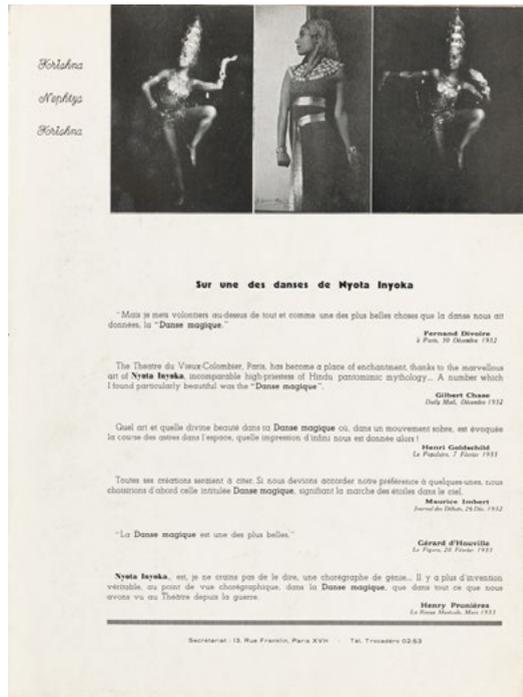
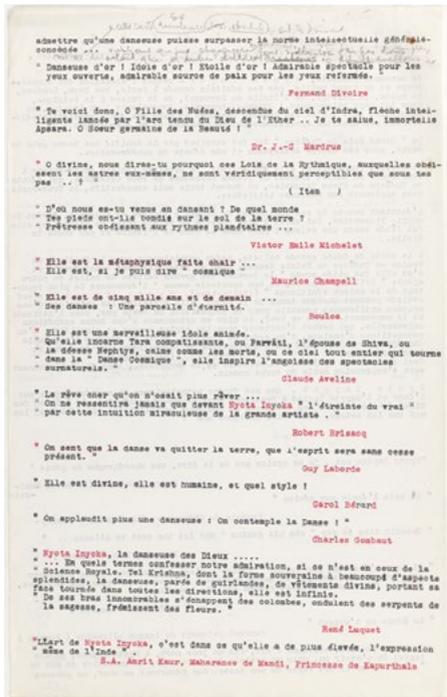


Fig. 7. Recopilación de fragmentos de prensa realizada por Nyota Inyoka. BnF. Fondo Nyota Inyoka 4°COL119 caja 5, carpeta Nyota Inyoka. Critiques. Paris.

Figura 8. Folleto *Nyota Inyoka et ses ballets*, s. f. BnF. Fondo Nyota Inyoka FOL. COL119 caja 3, carpeta 1933-1937.

Las críticas enfatizaban además la capacidad de Nyota Inyoka de encarnar a las divinidades que evocaba destacando que «el sentimiento religioso manifiesto que conduce la danza incita al espectador a imaginar el alma de un pueblo hasta el fondo de una civilización tan perfecta que sugiere en nosotros el ensueño»⁸.

2.2. Bailar en sueños: Cuerpo transcendental y visiones emocionales

La retórica transcendental que conecta la dimensión emocional y espiritual, llevó a Nyota Inyoka a incidir en la percepción de sus danzas como una suerte de revelación. La coreógrafa lo explicaba incidiendo en que su proceso de investigación no se limitaba al estudio de danzas del pasado y de imágenes fijadas en las artes visuales, sino que en ocasiones sus coreografías le eran reveladas a través de visiones que ella misma describía como fulgurantes. En varios documentos recogió la revelación visionaria de la que fue su primera coreografía, la *Danse de Vishnu* (López Arnaiz 2021, 282-284) (fig. 9).

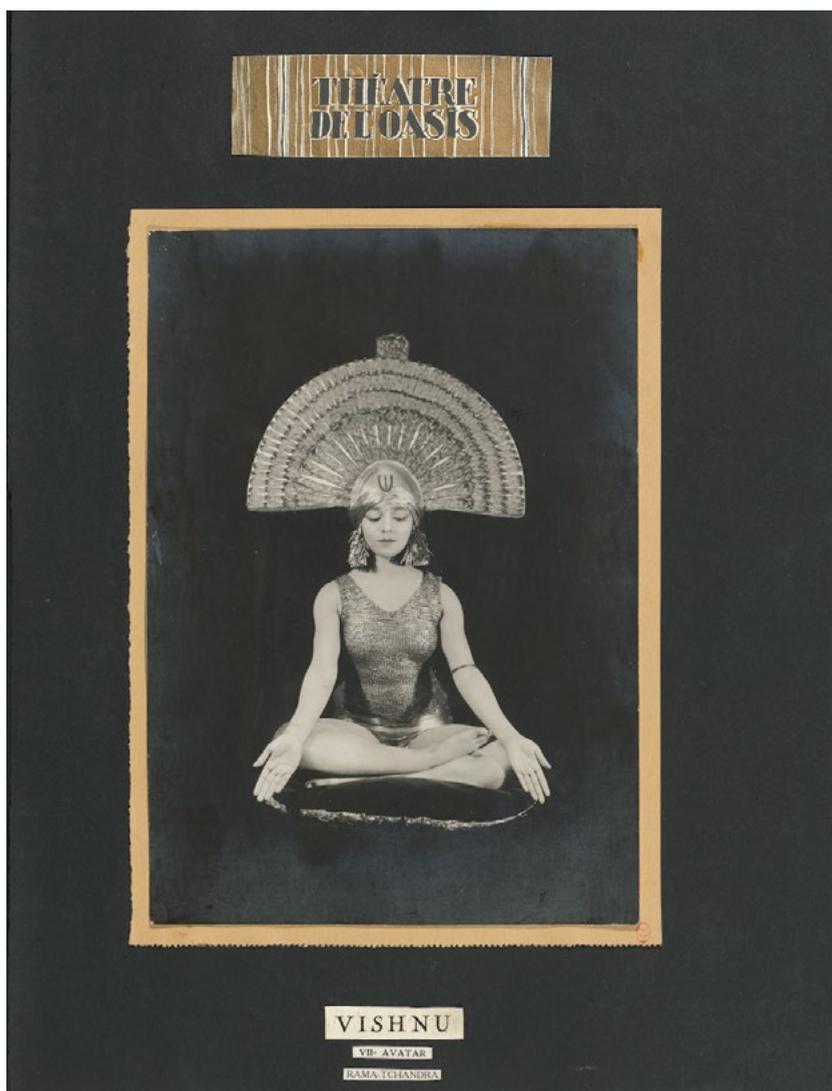


Figura 9. Nyota Inyoka en *Vishnu VIIe Avatar*, 1921. BnF Fondo Nyota Inyoka. FOL.COLI19, caja 2.

Habiendo buscado así sumergirme de nuevo en el corazón de algunos ideales, y luego intentado hacer revivir la danza pura, ocurrió que una verdadera inspiración me visitó. Un día, una danza luminosa, entrevista en el instante de un relámpago, se impuso irresistiblemente a mi espíritu.

Esa visión fulgurante iba a revelarse como un múltiple presente: en ella descubría una expresión de carácter divino, un tema sagrado, un estilo milenario bajo el aspecto de una innovación; un papel elevado y exigente, una técnica brillante hecha de flexibilidad y de gracia, de serenidad, de fuerza y de violencia, de rapidez y finalmente de impasibilidad [...]

Las danzas de carácter sagrado que antaño exigían un largo desarrollo ante multitudes emotivas debían –sin perder nada de su importancia– ser presentadas de manera más sobrecogedora, más decisiva, más impactante, es decir, bajo el ángulo condensado de la síntesis, en consideración de nuestra época de dispersión espiritual.

Así nació la Danza de Vishnu.

Desde mi aparición, esa danza fue acogida como una especie de shock estético, una verdadera conmoción nueva para el Tout-Paris invitado en casa del gran maestro de la alta costura Paul Poiret, con ocasión de la inauguración de su teatro de la Oasis⁹.

Para Nyota Inyoka, la conexión entre cuerpo y espíritu desbordaba los límites de su trabajo creativo pues entendió la práctica de la danza y la actividad corporal como una vía de conocimiento espiritual. En este sentido, y siguiendo las enseñanzas budistas e hindúes por las que tanto se interesó, la carga emocional asociada a sus composiciones coreográficas adquiere una dimensión espiritual que asume la simbiosis y procesos de interacción entre cuerpo y mente, y entre los diversos elementos del mundo sensible y el cosmos. Para Nyota Inyoka el acto de bailar que pone en acción el cuerpo se constituye como una vía de conocimiento espiritual que trasciende los sentidos, trasladando así las emociones a una dimensión extracorpórea, abstracta y espiritual.

La bailarina evidenció esta noción espiritual de la danza, que se vincula con prácticas y formas de pensamiento de orden esotérico, en muchas de sus coreografías y en la mayoría de sus escritos. De este modo, cuestionando la división cristiana entre cuerpo y alma, la danza adquiriría una dimensión espiritual que ella misma asociaba a una visión trascendental del mundo de lo sensible y de las emociones. En el proyecto de libro *Clef des attitudes* la bailarina escribía:

El cuerpo humano es un lenguaje figurado. Antes que la palabra puede expresarlo todo. Puede ser un lenguaje intelectual, abstracto, sensorial, una expresión simplemente decorativa o un lenguaje sagrado, que habla del alma al alma, tal como lo concebían la India y el Egipto antiguos. De ahí esta arquitectura en movimiento de las danzas hieráticas, verdaderas ordenaciones exactas y medidas, que transmiten el mensaje de lo espiritual por medio de cuerpos disciplinados, convertidos en mensajes vivos¹⁰.



Figura 10. Tabla de movimiento *Maha Janayitra* (16) recto. BnF. Fondo Nyota Inyoka. FOL.COL119 caja 7.

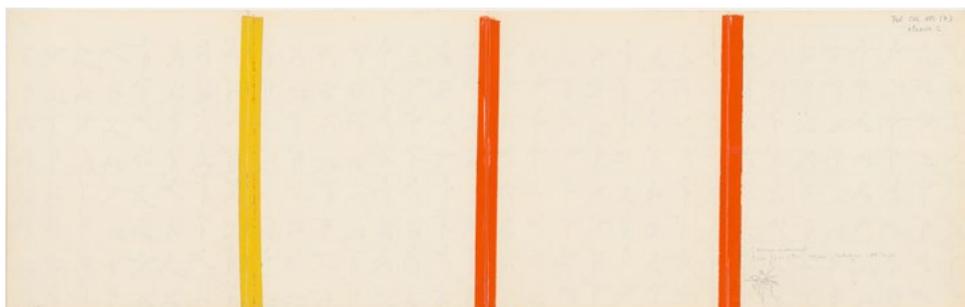


Figura 11. Tabla de movimiento *Maha Janayitra* (16) verso. BnF. Fondo Nyota Inyoka. FOL.COL119 caja 7.

Además de los borradores del libro, se conservan numerosos dibujos, diagramas y tablas de movimiento asociados a este proyecto inédito que evidencian las conexiones de su concepción abstracta de la danza con la visualidad y la materialidad (figs. 10-11). Esta ciencia del gesto y del movimiento adquiere una compleja lectura en clave simbólica que atraviesa, por un lado, la labor manual asociada al trabajo de la bailarina y, por otro, su visión personal del mundo y de la existencia. Así pues, su concepción de la danza está atravesada por un simbolismo esotérico influido por sus propias creencias e inquietudes.

Finalmente, generando un diálogo entre práctica y pensamiento, entre dibujo y texto, Nyota Inyoka encarnó su teoría dancística en sus coreografías conocidas como 'danzas rituales' (fig. 12). Con ellas trasladaba a la contemporaneidad una danza espiritualizada que hundía sus raíces en prácticas rituales de diversas civilizaciones antiguas (López Arnaiz 2023, 294-298). Para ella, el acto dancístico se encontraba estrechamente vinculado con los ritmos de la tierra y del universo, concibiendo el cuerpo como un microcosmos en el que gestos, movimientos y emociones forman parte del funcionamiento acompasado del universo. En este sentido, tanto las composiciones que articulaban el conjunto de su repertorio como sus contemporáneas

danzas rituales parecían sintetizar su complejo proceso coreográfico, basado en fuerzas cosmológicas que atestiguan una aproximación hacia la danza desde dimensiones abstractas, transcendentales y esotéricas que conectan cuerpo, emoción y espiritualidad.

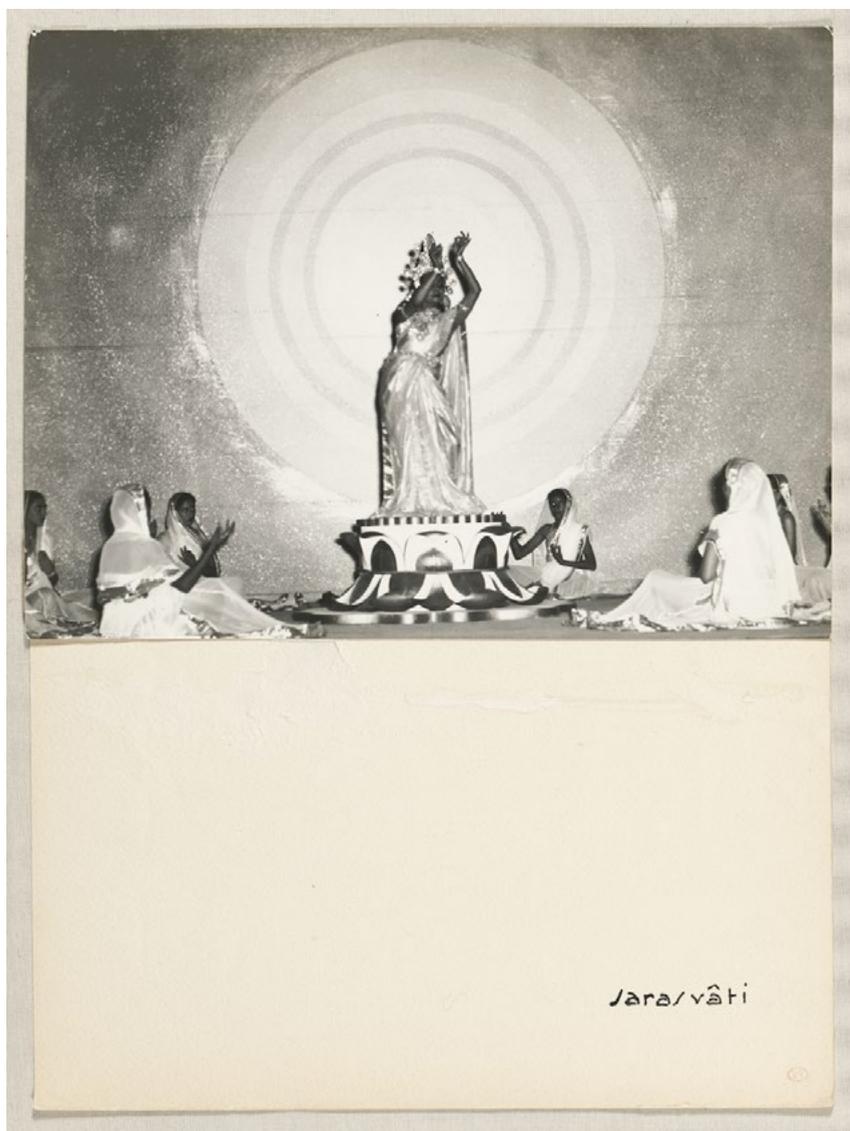


Figura 12. La compañía Ballets Nyota Inyoka en *Sarasvati*. BnF, Fondo Nyota Inyoka 4°COL119 caja 4.

3. Conclusiones

El análisis del archivo, vida y obra de Nyota Inyoka ha permitido identificar cuatro puntos de acción a través de los cuales se articula un proceso de relaciones que conectan la materialidad, la visualidad, la corporalidad y la espiritualidad vinculadas con esta figura. A través del estudio de documentos presentes en el archivo de la bailarina que conectan no tanto con las coreografías que mostró sobre los escenarios sino con el quehacer de una actividad creativa íntima y solitaria que está atravesada por el cuerpo danzante, la labor manual y la carga emocional, ha sido posible articular una aproximación a la vida-obra de una de las bailarinas fundamentales del siglo XX desde el giro emocional. Proponemos, en consecuencia, una lectura alternativa de los inicios de la danza moderna defendiendo la recuperación de una figura que ha sido profundamente desatendida por las narrativas historiográficas canónicas como consecuencia de su identificación con la espiritualidad y el exotismo, nociones que desestabilizan el paradigma de la danza moderna y posmoderna.

Si como afirma Sara Ahmed ([2004] 2017, 23), uno de los propósitos fundamentales de los *affect studies* consiste en desplazar la jerarquía entre emoción y pensamiento/razón, la obra de Nyota Inyoka se fundamenta precisamente en la superación de este pensamiento dicotómico hundiendo sus raíces en «espiritualidades alternativas» que vinculan la recepción de religiones asiáticas con corrientes esotéricas. Se articula una concepción alternativa de la espiritualidad en la que el cuerpo, las emociones y el mundo sensible se establecen como una vía de conocimiento transcendental que subvierte las convenciones sociales y religiosas, así como las narrativas científicas, racionales y políticas asociadas a la modernidad (Aschmann 2014). Si a ello sumamos la identificación de Nyota Inyoka con una mujer moderna, excéntrica, independiente y que en tanto que bailarina encarnó, cuestionó y resignificó el prototipo de la *femme-fatale*, su vida y su obra contribuyeron también a rearticular las tensiones entre lo público y lo privado en un periodo en el que el espacio de las mujeres estaba cuestionando los límites de lo doméstico. Así pues, el estudio de la figura de Inyoka desde el giro emocional contribuye a desestabilizar los discursos canónicos de la modernidad permitiendo releer fenómenos como la celebridad, vinculada en el imaginario cultural con el mito de la mujer fatal. Este tópico fue rearticulado desde posicionamientos activos a partir de la reapropiación que hicieron de él las mujeres de la escena. En consecuencia, la aproximación emocional a su vida-obra permite entender el acto creativo de construcción identitaria como una propuesta performativa que entronca, desde la acción artística, con formas de subversión identitaria propias de la contemporaneidad.

Referencias bibliográficas

- Ahmed, Sara. (2004) 2017. *La política cultural de las emociones*. Traducción de Cecilia Olivares Mansuy. Ciudad de México: UNAM
- Aschmann, Birgit. 2014. «La razón del sentimiento: Modernidad, emociones e historia contemporánea». «Historia de las emociones», dossier *Cuadernos de Historia Contemporánea* 36: 57-71. https://doi.org/10.5209/rev_CHCO.2014.v36.46722
- Bragaglia, Anton Giulio. 1928. *Scultura vivente*. Milano: L'Eroica
- Butler, Judit. (1990) 2017. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Traducción de M^a Antonia Muñoz. Buenos Aires: Paidós
- Chatterjee, Sandra, Franz Anton Cramer & Nicole Haitzinger. 2022. «Remembering Nyota Inyoka: Queering narratives of dance, archive, and biography». *Dance Research Journal* 54(2): 11-32. <https://doi.org/10.1017/S0149767722000183>
- Cramer, Franz Anton 2021. «Nyota Inyoka, Biographie, Archiv: Zum Forschungsprojekt 'Border-Dancing across time'». *MAP* 11 (feb.). <https://n9.cl/1c0mg>
- Delgado, Luisa-Elena, Pura Fernández Rodríguez & Jo Labanyi, eds. 2016. *La cultura de las emociones y las emociones en la cultura española contemporánea (siglos XVIII-XXI)*. Madrid: Cátedra
- Franco, Susanne & Marina Nordera, eds. 2010. *Ricordanze: Memoria in movimento e coreografie della storia*. Torino: UTET Università
- Hardt, Michael. 2007. «Foreword: What affects are good for». En *The affective turn: Theorizing the social*, ed. by Patricia Ticineto Clough & Jean Halley. Durham NC: Duke University
- Lepecki, André. 2010. «The body as archive: Will to re-enact and the after-lives of dances». *Dance Research Journal* 42(2): 28-48. <https://doi.org/10.1017/S0149767700001029>
- López Arnaiz, Irene. 2020. «De la creación escénica a la ficción autobiográfica: Las 'bailarinas hindúes' encarnan su propio mito (1905-1939)». En *Géneros y subjetividades en las prácticas artísticas contemporáneas*, Eva María Ramos Frendo, dir., 56-69. Sevilla: Arcibel
- López Arnaiz, Irene. 2021. «Movimientos imaginados, gestos rastreados: Nyota Inyoka, una (re)creación mestiza de las danzas indias». En *Las mujeres que inventaron el arte indio*, Eva Fernández del Campo & Sergio Román Aliste, eds., 268-297. Madrid: Ediciones Asimétricas
- López Arnaiz, Irene. 2022. «Living archive. Nyota Inyoka's archive: Traces of the ephemeral and ancient dances reenactment». *Anales de Historia del Arte* 32: 327-350. https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2014.v24.48702
- López Arnaiz, Irene. 2023. «Bajo el esplendor del esoterismo: Prácticas educativas y comunitarias en la Denishawn y los ballets de Nyota Inyoka». En *Arte en colectivo: Autoría y agrupación, promoción y relato de la*

- creación contemporánea*, Miguel Cabañas Bravo & Wifredo Rincón García, eds., 280-301. Madrid: CSIC
- López Fernández, Raquel. 2021. «El poder de la escena: Pintura para danza durante el franquismo». Tesis Univ. Complutense de Madrid
- López Fernández, Raquel. 2024. «Traces of Antonia Mercé in the postwar period: From hauntology to mythology”. *Enclaves: Revista de Literatura, Música y Artes Escénicas* 4: 103-128. <https://dx.doi.org/10.12795/enclaves.2024.i04.07>
- Naverán Urrutia, Isabel de. 2021. *Envoltura, historia y síncope*. Bilbao: Caniche
- Rosón Villena, María. 2016. *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (Materiales cotidianos más allá del arte)*. Madrid: Cátedra
- Roth, Andrew & Alex Kitnick, eds. 2013. *Paperwork: A brief history of artists' scrapbooks*. Exhibition at the ICA. New York: PPP
- Said, Edward Wadie. (1978) 2009. *Orientalismo*. Traducido por María Luisa Fuentes. Barcelona: Debolsillo
- Schneider, Rebecca. 2001. «Performance remains». *Performance Research* 6(2): 100-108. <https://doi.org/10.1080/13528165.2001.10871792>
- Taylor, Diana. 2003. *Archive and the repertoire: Performing Cultural memory in the Americas*. Durham NC: Duke University

Documentos de archivo consultados

Bibliothèque nationale de France Fonds Nyota Inyoka (1896-1971)

- Nyota Inyoka. «Clef des attitudes». S.l., s.d. (manuscrito mecanografiado inédito). (4° COL119 caja 8, carpeta 6)
- «Conseils aux danseuses. (Pour l'an 2039). À Nyota reincarnée». S.l., s.d. (FOL.COL.119 caja 4, carpeta Poèmes Rêves écrits)
- «Nyota Inyoka 1954-1955 (résumé biographique et activités de nyota inyoka)». S.l., s.d. (4°COL119 caja 6)
- «Nyota Inyoka. L'Œuvre». S.l., septiembere 1921 (FOL.COL119, caja 2)
- «Nyota Inyoka». S.l., s.d. (4°COL119 caja 6, carpeta Nyota Inyoka. Critiques. Paris)
- «Presse de Nyota Inyoka. Belgique». S.l., s.d. (4°COL119 caja 6, carpeta Nyota Inyoka. Critiques. Suisse. Belgique)
- «Presse de Nyota Inyoka. Italie». S.l., s.d. (4°COL119 caja 6, carpeta Nyota Inyoka. Critiques. Italie)
- «Voyage autour de la danse». Connaissance du Monde, 48-60 (BnF Fondo Nyota Inyoka, BnF FOL.COL119 caja 3)

Archivo de la familia de Nyota Inyoka

- Nyota Inyoka. «Clef des attitudes». (manuscrito mecanografiado inédito). (Carpeta 2.4. Aux Chorégraphes, aux danseurs)

Notas

- 1 «Nyota Inyoka 1954-1955 (résumé biographique et activités de Nyota Inyoka)». S.l., s.d. (4°COL119 caja 6).
- 2 A modo de ejemplo se referencian los siguientes documentos de archivo: «Nyota Inyoka. L'Œuvre». S.l., septiembre 1921 (FOL.COL119, caja 2); «Voyage autour de la danse», *Connaissance du Monde*, 48-60 (BnF Fondo Nyota Inyoka, BnF FOL.COL119 caja 3), y los programas de mano «Une unique gala: Les danses de Nyota Inyoka, danseuse de l'Inde, Paris: Théâtre Fémina. 27 November s. a. (Bibliothèque Musée de l'Opéra [BMO]: PRO.A.525) y Nyota Inyoka. s. f. (BnF: 4°ICO PER 13162).
- 3 Acta de nacimiento del distrito 13 de París. Archive Paris: V4E9521, n°2118.
- 4 Agradezco a la familia de Nyota Inyoka toda la ayuda y apoyo que me han prestado para el desarrollo de mis investigaciones.
- 5 Agradezco a la Biblioteca Nacional de Francia (BnF) y, especialmente, a Valérie Nonnenmacher, responsable de fondos de archivo en el Departamento de Artes del Espectáculo de la BnF, las facilidades que me ha proporcionado para la consulta de estos materiales, teniendo en cuenta la complejidad de su consulta debido a que todavía no hay un inventario detallado de ellos más allá de la somera descripción de cada caja realizada por la propia Nonnenmacher con la intención de facilitarnos la consulta. Coincidiendo con las últimas revisiones de esta investigación se me ha informado de que han comenzado a catalogar el fondo, por lo que, una vez se termine y publique el inventario, es posible que la localización de algunos documentos mencionados en esta investigación cambie. Teniendo en cuenta que dicho inventario no se ha terminado en la fecha de cierre del artículo, he optado por mantener la clasificación del fondo original, indicando la localización de los documentos tal y como estaban organizados cuando realicé esta investigación (2017-2022). Tan solo he modificado la localización de las imágenes que ilustran el artículo incluyendo su ubicación en el nuevo inventario, transmitida por la propia Valérie Nonnenmacher al solicitar las imágenes digitalizadas a la BnF en 2025.
- 6 Todas las traducciones son de la autora. Se incluyen los textos en lengua original junto a la referencia a su fuente primaria. «Elle est une merveilleuse idole animée. Qu'elle incarne Tara compatissante, ou Parvâti, l'épouse de Shiva, ou la déesse Nephtys, calme comme les mortes, ou ce ciel tout entier qui tourne dans la 'Danse cosmique', elle inspire l'angoisse des spectacles surnaturels». Nyota Inyoka ed. S.l., s.d. BnF Fonds Nyota Inyoka (1896-1971) (4°COL119 caja 6, carpeta Nyota Inyoka. Critiques. Paris).

- 7 «Elle a l'air d'une divinité incarnée... Que de souples et justes harmonies dans ses mouvements d'ondulation, de vibration des bras, du torse, des jambes. Projetant autour de soi les gestes qui doivent séduire, vaincre ou chasser les esprits bénéfiques ou maléfiques... Ce fut un perpétuel cha-toiement, une profusion éblouissante de toutes les gammes de l'arc-en-ciel, le tout d'un goût irréprochable, dont nous garderons longtemps le souvenir ébloui». «Presse de Nyota Inyoka. Belgique». S.l., s.d. BnF Fonds Nyota Inyoka (1896-1971) (4°COL119 caja 6, carpeta Nyota Inyoka. Critiques. Suisse. Belgique).
- 8 «Le sentiment religieux manifeste qui conduit la danse, incite le spectateur à imaginer l'âme d'un peuple jusqu'au fond d'une civilisation si parfaite qu'elle suggère en nous le songe» «Presse de Nyota Inyoka. Italie». S.l., s.d. BnF Fonds Nyota Inyoka (1896-1971) (4°COL119 caja 6, carpeta Nyota Inyoka. Critiques. Italie).
- 9 «Ayant ainsi cherché à me replonger au cœur de quelques idéaux, puis essayé de faire revivre la danse pure, il advient qu'une inspiration véritable me visita. Un jour, une danse lumineuse, entrevue l'instant d'un éclair, s'imposa irrésistiblement à mon esprit. Cette vision fulgurante allait se révéler comme un multiple présent: J'y découvrais une expression de caractère divin, un sujet sacré, un style millénaire sous l'aspect d'une innovation; un rôle élevé exigeant, une technique brillante faite de souplesse et de grâce, de sérénité, de force et de violence, de rapidité et finalement d'impassibilité. [...] Les danses de caractère sacré qui, jadis exigeaient un long développement devant des foules émotives, devaient, sans rien perdre de leur importance, être présentée de manière plus saisissante, plus décisive, plus frappante, c'est-à-dire, sous l'angle ramassé de la synthèse, eu égard à notre époque de dispersion spirituelle. C'est ainsi que naquit la '*Danse de Vishnou*'. Dès mon apparition, cette danse fut accueillie comme une espèce de choc esthétique, une véritable commotion nouvelle pour le Tout-Paris convié chez le grand-maître couturier Paul Poiret, à l'occasion de l'inauguration de son théâtre de l'Oasis». Nyota Inyoka «Clef des attitudes». Archivo de la familia de Nyota Inyoka (Carpeta 2.4. Aux Chorégraphes, aux danseurs).
- 10 «Le corps humain est un langage figuré. Avant la parole il peut tout exprimer. Il peut être un langage intellectuel, abstrait, sensoriel, une expression simplement décorative ou un langage sacré, parlant de l'âme à l'âme, ainsi que le concevaient l'Inde et l'Égypte antiques, d'où, cette architecture mouvant des danses hiératiques, véritables ordonnances exactes et mesurées, transmettant le message du spirituel par le moyen des corps disciplinés, devenus messages vivants». Nyota Inyoka «Clef des attitudes». S.l., s.d. BnF Fonds Nyota Inyoka (1896-1971) (4° COL119 caja 8, carpeta 6).

Agradecimientos

Agradezco a la familia de Nyota Inyoka toda la ayuda y apoyo que me han prestado para el desarrollo de mis investigaciones. Agradezco a la Biblioteca Nacional de Francia (BnF) y, especialmente, a Valérie Nonnenmacher, responsable de fondos de archivo en el Departamento de Artes del Espectáculo de la BnF, las facilidades para la consulta de los materiales.

Financiación

Esta investigación se integra en los proyectos de I+D+i «Danza revelada: Mujeres, ocultismo, cuerpos y performatividad en la cultura visual de la modernidad» (Revelanza PR17/24-31950 Línea A: Doctores emergentes), acción financiada por la Comunidad de Madrid a través del convenio plurianual para la regulación del marco de cooperación en el Sistema Regional de Investigación Científica e Innovación Tecnológica suscrito entre la Comunidad de Madrid y la UCM, en el marco del VI PRICIT [Plan Regional de Investigación Científica e Innovación Tecnológica para el periodo 2022-2025], y «Cuerpo danzante: Archivos, imaginarios y transculturalidades en la danza entre el Romanticismo y la Modernidad» (PID2021-122286NB-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, la Agencia Estatal de Investigación [AEI/10.13039/501100011033] y los fondos FEDER «Una manera de hacer Europa». Además, la investigación en archivo se ha realizado en el marco de una estancia de investigación en el Institut national d'histoire de l'art de Paris financiada por el programa «Chercheur invité» (2022).

(Artículo recibido: 03/09/2025; aceptado: 03/11/2025)

