



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



INBAL

Repositorio de investigación y educación artísticas del
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de
la Danza José Limón

**La representación dancística en la gráfica de Ernesto García Cabral:
Los bailes populares en Revista de Revistas” (1920-1926)**

Maestra en Investigación de la Danza

P R E S E N T A

Ariadna Xochitl Yáñez Díez

Asesores:

Mtra. Elizabeth Cámara García Mtra.

Cristina Mendoza Bernal Mtra.

Gabriela González Rubalcava

Ciudad de México, mayo de 2015



www.inbadigital.bellasartes.gob.mx

Cómo citar este documento: Yáñez Díez, Ariadna Xochitl. *La representación dancística en la gráfica de Ernesto García Cabral: Los bailes populares en Revista de Revistas” (1920-1926)*. CDMX.: INBAL / Cenidi Danza, 2015.

Descriptor temático: Danza, iconografía, imagen danza, movimiento bidimensional, Ernesto García Cabral, unidades coreúicas, Erwin Panofsky y Ernst Gombrich.

CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN,
DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN DE LA DANZA
“JOSÉ LIMÓN”

Tesis para obtener el título de:

Maestra en Investigación de la Danza

**“La representación dancística en la gráfica de Ernesto
García Cabral:
Los bailes populares en Revista de Revistas”
(1920-1926)”**

Presenta:

Ariadna Xochitl Yáñez Díez

Tutora:

Mtra. Elizabeth Cámara García

Comité tutor:

Mtra. Cristina Mendoza

Mtra. Gabriela González

México, D.F., mayo 2015

Agradecimientos:

A Elizabeth Cámara, por impulsarme en todo este camino, creer en mi, ser mi guía y compartir tu conocimiento. Gracias por tu lectura, paciencia y recomendaciones. Gracias por invitarme a participar en un proyecto maravilloso como es la iconografía el cual seguirá dando frutos como hasta ahora.

A Cristina Mendoza y Gabriela González por su tiempo, su puntual lectura y sus comentarios que han enriquecido esta investigación.

A Lintzy, Lore, Yvette y Diego por su complicidad y amistad, ¡gracias!

A mis abuelas, sabias de la vida que me aconsejan a cada paso.

A mis padres, que llenan cada momento de mi vida con su cariño y su apoyo, esto es para ustedes.

A mis hermanos, socios de mi felicidad.

A Patricio, fuente de mi ser.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
1. La representación plástica del movimiento	15
Notas sobre la imagen.....	16
De la danza a la plástica: herramientas para el estudio del movimiento en el plano bidimensional.....	26
Tiempo y espacio.....	35
Cuerpo y su influencia social.....	43
2. La danza de la línea	51
Ejemplos de obra.....	52
Ernesto García Cabral en la escena posrevolucionaria: contexto político y cultural.....	55
Los bailes populares y de salón: propuesta de una mirada iconográfica.....	65
El <i>art déco</i> de García Cabral.....	77
Las unidades coréuticas y sus maneras de materialización.....	80
Cabral y sus temas de danza.....	124
Conclusión	127
Fuentes	134
Índice de imágenes	139

INTRODUCCIÓN

La iconografía es una rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las imágenes.¹ Las imágenes funcionan como portadoras de ideas, de un tiempo y un espacio histórico quedando así como un registro polisémico que al ser develado ayuda a entender el acontecer.

Dentro de los estudios iconográficos, el tema de la danza es poco explorado, podemos encontrar principalmente estudios de iconografía dancística que abordan imágenes como fuentes para realizar la reconstrucción, reposición y reejecución de danzas. En el caso del análisis de la imagen hay algunas aproximaciones, sin embargo, aún no está establecida una metodología concreta para mirar las representaciones de danza. Ejemplo de estas aproximaciones es el trabajo de Tilman Seebas, musicólogo que se introdujo en el tema de la danza. Seebas plantea que la iconografía dancística es una investigación documental de su representación de la danza, donde las imágenes de ésta son estudiadas a través de su información sobre el acto físico de bailar, plasmadas a partir de la mirada de un pintor. Para el

la imagen de danza es útil por diversas razones: puede representar una posición de danza, puede representar un sumario sincrónico de una sucesión de movimientos; puede representar expresiones físicas o emocionales; representa concretamente un concepto de danza como es el caso de la Danza de la muerte; representa simbólicamente o abstractamente, la idea de danza; retrata al bailarín en acción o modelando; incluye elementos relacionados con la danza como costumbres, tradiciones, vestimenta; y representa locaciones físicas (escenarios, salones de baile, etc.) donde la danza toma lugar.²

Sobre la reconstrucción y reejecución se puede mencionar el trabajo de la maestra Hilda Islas, investigadora del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza *José Limón* (CENIDID), quien desarrolló un taller de la

¹ Véase Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, Madrid: Alianza, 1987, p.45.

² Tilman Seebas, "Iconography and Dance Research" en *Yearbook for Traditional Music*, International Council for Traditional Music, 1991, v. 23, pp. 33-51, p. 34.

reejecución de las danzas macabras,³ tomando como punto de partida fuentes bibliográficas e iconográficas. Un ejemplo más al respecto es ICONODANZA, *Grupo de Investigación sobre la iconografía de la danza en la Edad Media*, encabezado por Francesc Massip, catedrático de Historia del Teatro del Departamento de Filología Catalana de la *Universitat Rovira i Virgili* de Tarragona, España, quien generó una base de datos para la investigación de las danzas de los siglos X al XV dentro de los territorios de la Corona de Aragón, España.

Para hablar de la iconografía dancística mexicana, encontramos algunos ejemplos concretados en exposiciones: *Jarabes y fandanguitos. Imagen y música del baile popular* (Museo Nacional de Arte (MUNAL), 1990), *De los códices prehispánicos al posmodernismo* (CENIDID - Centro Nacional de las Artes, 2000), *Y al son que me toquen bailo. Raíces de la danza folclórica* (CENIDID - Museo Nacional de Historia, 2005), *Entre acordes y pinceladas. La música mexicana en imágenes pictóricas* (Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP) - Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kalho, 2006), *Paisajes de Música y Danza*, (CENIDID - XXXVIII Festival Internacional Cervantino, Museo del Pueblo de Guanajuato, 2010) e *Imagen, ritmo y movimiento. Escenarios plásticos de música y danza* (CENIDID - MUNAL, 2011).

Cabe destacar la creación del Seminario de Iconografía de la danza de México, en el CENIDID, como un primer acercamiento a este tema desde un enfoque teórico-metodológico. Este seminario es el punto de partida de una nueva línea de investigación para la danza. Algunos de los resultados del trabajo del seminario fueron las exposiciones realizadas para el Festival Cervantino y el MUNAL en el 2011.

Bajo estos antecedentes es que esta investigación cobra sentido, cuestionando cómo mirar una imagen que representa danza, cómo leerla, cómo interpretarla, cuál es el fin de ello. Para lo anterior se buscó hacer dialogar por un

³ Para mayor información consultar: *Taller de reejecución de danzas macabras. Itinerario de un proceso en* <http://macabras.wordpress.com/fundamentacion-y-marco-teorico/>

lado, a la iconografía como una herramienta de la historia del arte, y por otro a la coreología como instrumento propio de la danza. El objetivo es una propuesta de estudio de la representación de movimiento en imagen fija, a partir del estudio de nueve imágenes sobre bailes de salón realizadas por el artista mexicano Ernesto García Cabral en el semanario *Revista de Revistas*, circunscritas en los años 20's de la ciudad de México. Esta propuesta de estudio parte de aplicar elementos del análisis formal de las obras plásticas retomando a Erwin Panofsky y Ernst Gombrich; junto con la propuesta de Valerie Preston-Dunlop y la noción de unidades coréuticas, las cuales se definirán más adelante.

La propuesta de estudio de imágenes que representan danza tiene un gran valor para la historia de la danza ya que, la imagen se convierte en un documento, en una fuente que debe ser interpretada y abordarse desde las disciplinas que le competen. Por tanto, esta investigación aboga por el trabajo interdisciplinario para ampliar los horizontes y la mirada hacia nuestra disciplina: la danza. Así como, aportar elementos que puedan servir para alimentar esta nueva línea de investigación sobre la iconografía dancística, que apenas se está gestando y que tiene un largo camino de indagaciones, reflexiones y conceptualizaciones por delante.

El artista que se trabaja en esta investigación, Ernesto García Cabral, es uno de varios ejemplos de artistas que dedicaron, parte su trabajo, a representar a la danza. En el caso de Cabral, si bien realizó dibujos en diversas fuentes periodísticas, podemos encontrar un amplio universo de ilustraciones con temas dancísticos en las portadas del semanario *Revista de Revistas*. Los géneros dancísticos y ritmos que plasmó fueron sobre, danza española, *ballets* rusos, *shimmie*, *fox-trot*, *rag-time*, *free-happy*, *charleston* y ritmos cubanos. Esto lo convierte en uno de los artistas que realizaron un amplio recorrido histórico por las danzas y bailes populares de las primeras dos décadas del siglo XX en la ciudad de México. La importancia de estas portadas radica en que, en ellas, podemos observar indicios, huellas, rasgos de estilos dancísticos a través de los gestos

corporales que Cabral representó; su perfecto trazo de la anatomía coadyuva a dar cuenta de ello. Estos vestigios son elementos importantes para los estudios de la danza y para la construcción de su historia. Aunado a estas cuestiones, a través de las imágenes podemos acercarnos a conocer ciertos cambios en el tiempo tanto de la danza como de la cultura.

Para dar cuenta de todos estos aspectos que interactúan dentro de los impresos, se tomó como base teórica los estudios iconográficos desde la historia del arte que, a su vez, forman parte de la historia cultural. El término cultura solía referirse a las artes y las ciencias, luego se usó para describir los equivalentes populares de las artes y las ciencias: música popular, medicina popular, entre otras. En el siglo XX la palabra ha pasado a referirse a un vasto repertorio de objetos (imágenes, herramientas, cosas, etc.) y prácticas (conversación, lectura y juego). Los historiadores culturales han hecho suya la noción de cultura como esa “compleja totalidad que incluye los conocimientos, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otras capacidades y hábitos adquiridos por el hombre como miembro de una sociedad”.⁴

Para Peter Burke la historia cultural es una reacción contra enfoques previos sobre el pasado, como el positivismo, que omitía hechos o sucesos sociales cotidianos. Así, el historiador cultural accede a partes del pasado inaccesibles para otros historiadores, es decir, al buscar conocer otras esferas de la realidad que no fueran aquellas que figuraron en la historia de los acontecimientos o hechos meramente políticos o de grandes personajes. El historiador cultural amplía su panorama de entendimiento del pasado, acercándose de una manera más abarcadora pues, la historia cultural, según el historiador Robert Darnton, trata de mostrar no sólo lo que la gente pensaba, sino cómo pensaba, cómo construyó su mundo, cómo le dio significado y le infundió emociones.

⁴ Peter Burke, *Qué es la historia cultural*, Barcelona: Paidós, 2006, p. 45.

El fundamento filosófico de la historia de la cultura para Burke es, la idea de que la realidad esta social o culturalmente constituida. Esta historia se interesa por casi cualquier actividad humana, todo tiene una historia, todo tiene un pasado que, en principio, puede reconstruirse y relacionarse. Burke plantea la imagen como documento para la historia, pues para él la imagen tiene por objeto comunicar, nos dicen algo, son valiosas para reconstrucción de la cultura cotidiana. Dentro de este enfoque se sitúa a la historia de la danza, “la historia del baile, antaño jurisdicción de especialistas, se la toman hoy en serio los historiadores culturales, quienes la examinan en relación con la política y la sociedad”⁵ apunta Gilliam McIntosh, cuestión que también es visible en los impresos de Cabral.

Una herramienta tradicional ineludible para el análisis histórico cultural de imágenes, proviene de historiadores del arte como Erwin Panofsky y Ernst Gombrich. Ellos parten del análisis iconográfico, es decir, el análisis formal de la obra plástica basado en tres niveles: preicográfico, iconográfico e iconológico. El primero de estos niveles se refiere a la descripción, *observación* de la forma, color, tono o luminosidad, cualidades materiales de la obra plástica. En el segundo nivel se realiza una *identificación* de las formas así como la composición de la obra. Por último, el tercer nivel es el nivel de los “significados ocultos”, plasmados por el artista de manera consciente o inconsciente. Este tercer nivel correspondería a la *interpretación* iconológica, que se distingue de la iconográfica en que a la iconología le interesa el “significado intrínseco”, es decir, los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, una época, una clase social, una creencia religiosa o filosófica, una tradición. En este nivel es en el que las imágenes proporcionan a los historiadores de la cultura un testimonio útil, y de hecho indispensable.

Hablar de la representación de la danza en las imágenes implica retomar el cuerpo y la expresión gestual. Estos elementos involucran tanto a la iconografía como a la danza. Gombrich trabajó de manera particular las maneras en las

⁵ *Ibid.*, p. 116.

cuales se pueden representar la expresión, los gestos, actitudes y movimientos corporales en el arte, de forma que sea posible interpretarlos como un medio de comunicar acciones, situaciones y emociones. Para Gombrich los signos visuales obedecen a códigos de representación definidos cultural e históricamente, pueden ser descifrados de manera cabal si se conocen los códigos culturales de representación a partir de los cuales se realizó la imagen (contexto histórico-cultural).⁶

El apoyo desde la danza para análisis iconográfico, en esta investigación, proviene del trabajo de Valerie Preston-Dunlop, quien hace una propuesta para el análisis de la obra dancística. Aquí anota que en las obras de danza normalmente están presentes cuatro elementos: el sonido, el espacio, el intérprete y el movimiento. Éstos a su vez se subdividen y se interrelacionan entre sí, pudiendo estar, todos o algunos, interactuando al mismo tiempo. Dentro del elemento de movimiento Valerie sitúa las *unidades coréuticas (ChU, Choreuthical Units)* que son líneas o curvas virtuales o reales en el espacio físico-corporal. El modo en que las unidades coréuticas son ejecutadas por el intérprete y los métodos que utiliza éste para concretarlas se denominan *Manera de materialización (Mm)*. Así, *ChU/Mm* se define como un *método a través del cual las unidades coréuticas se hacen visibles al observador*. Estas *Mm* son cuatro: *progresión espacial, el diseño corporal, proyección espacial y tensión espacial*. Estas herramientas propuestas por Valerie para la danza, se retoman para aplicarlas al análisis de las imágenes fijas que representan movimiento.

Aplicando las herramientas teórico-metodológicas de las disciplinas en cuestión, bajo el telón de fondo de la historia cultural, es que se desarrolla esta investigación estructurada de la siguiente forma.

⁶ Ernst Gombrich, "Acción y expresión en el arte occidental", *Gombrich esencial*, Barcelona: Debate, 1997, p. 113.

Capítulo 1. La representación plástica del movimiento.

En este capítulo se muestran los enfoques y herramientas metodológicas para mirar las representaciones de movimiento en imagen fija. Como se explicó anteriormente, los puntos de partida de esta investigación se hacen desde la óptica de la historia del arte y la iconografía.

En el apartado *Notas sobre la imagen* se desarrollan los elementos que se observan dentro del análisis formal de una obra de arte, es decir, los elementos constitutivos de la obra plástica, partiendo de la composición que es la organización de los elementos representados. Para analizar la composición es fundamental observar las partes básicas de la obra. Por un lado el soporte donde se realiza y por otro los elementos formales que son los que se distribuyen dentro del espacio de la obra y que componen el contenido visual de la imagen. Por ejemplo: la forma como la disposición de las partes o como la apariencia de los objetos y, el color, relacionado con posibilidades expresivas así como un elemento que da apoyo a la forma. Dentro del análisis compositivo se retoman los tres niveles de análisis iconográfico de Panofsky, anotados anteriormente, para poder abordar el plano de la expresión que es el que permite hablar de la representación corporal y por ende del movimiento y la danza.

El siguiente apartado es *De la danza a la plástica: herramientas para el estudio del movimiento en el plano bidimensional*. Aquí se hace referencia al trabajo de Valerie Preston-Dunlop y a su propuesta de análisis de obras dancísticas, la cual parte de observar una serie de elementos que están interconectados formando una serie de ramas o filamentos. Los elementos que ella considera que están en mayor o menor grado en las obras de danza son: el sonido, el espacio, el intérprete y el movimiento. En este último es donde encontramos las *unidades coréuticas*, de las que se habló antes, que se hacen visibles a través de las *Maneras de materialización*. En esta investigación éste

enfoque será la herramienta, desde la danza, para estudiar los impresos de Cabral.

En el apartado *Tiempo-Espacio*, se desarrollan las principales acepciones de estos dos conceptos polisémicos que, desde distintas disciplinas, se han definido y cobran particular importancia al hablar de representación de movimiento en la imagen fija. Aquí parto de cuestionar si, ¿existe una dimensión temporal en la imagen fija que representa movimiento?, ¿cómo está representado? y, ¿cómo es el espacio representado?, ¿qué relación tiene con el tiempo?, con el fin de proponer el planteamiento de mirar una dimensión temporal en la imagen fija que representa movimiento.

Cuerpo y su influencia social. En el último apartado de éste capítulo se ponen sobre la mesa otros elementos que se aplicarán en el análisis de los impresos de Cabral. La noción de cuerpo, como se comentó arriba, es fundamental para observar la representación de cuerpos en movimiento, de ahí la importancia de buscar un enfoque sobre éste para adentrarnos en los distintos ámbitos del mismo. En este caso, será la sociología desde donde se aborde el concepto de cuerpo, ya que desde este enfoque se define como un fenómeno social y cultural. Se retoman los trabajos de André Le Breton, David Efron, George Simmel y Gerald Imbert, quienes revisan: cómo el cuerpo interactúa dentro de la sociedad y cómo se convierte en un objeto polisémico, cómo es la individualidad, qué lo hace individual, qué elementos de pertenencia lo hacen de un grupo; cómo son las relaciones proxémicas; cómo se da la mecanización del cuerpo. Estos cuestionamientos, son la base para entender la creación del imaginario social, el cual permea dentro de cada individuo, dentro del artista y dentro de su obra.

Capítulo 2. La danza de la línea

Aquí se busca establecer los puentes entre la danza y la historia del arte como una propuesta interdisciplinaria, a partir de hacer dialogar las herramientas abordadas en el capítulo uno.

En el primer apartado *Ejemplos de obra*, se hacen cuestionamientos que son punto de partida para el análisis, tal es el caso de por qué Cabral dedicará varias portadas a la danza. También se anota cuáles son las imágenes seleccionadas. Por ende, cobra importancia la vida y obra del artista en cuestión, así como el horizonte cultural al que pertenecen. Estos últimos elementos se abordan en el siguiente apartado.

En el apartado *Ernesto García Cabral en la escena posrevolucionaria: contexto político y cultural*, hace referencia algunos aspectos políticos y culturales que se desarrollaron en la ciudad de México durante las primeras décadas del siglo XX, siendo este el periodo formativo del artista García Cabral. La situación política del país en 1912 llevó a Cabral a estudiar a París donde hizo suyo el *art nouveau* y el estilo que marcaría su quehacer posterior, el *art déco*.

De manera paralela a su estancia en el extranjero, en México sigue la inestabilidad política y social. En el ámbito de la pintura el director de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Gerardo Murillo (Dr. Atl), se enfocó en que los artistas buscaran lenguajes artísticos de carácter nacional que respondían a la crisis posrevolucionaria, cuestión que perduró dentro del ámbito de la escuela durante varios años. En 1917 surgen nuevos artistas como Siqueiros y Fernando Leal quienes desarrollaron su arte dentro de esta temática nacionalista. De manera paralela, surgen exposiciones donde se concreta el trabajo de artistas que durante los años anteriores se encontraron sin espacios y sin dinero para exhibir. Cabral regresó en este año y comenzó a trabajar para *Revista de Revistas*, semanario

que fue testigo de su labor como cronista del acontecer social de México por varias décadas.

Después de años de lucha entre facciones, México parecía entrar a un periodo de cierta estabilidad política a partir de la presidencia de Álvaro Obregón (1920), quien mostró interés en dar una imagen al extranjero de un México moderno, cosmopolita y nacionalista. La pintura fue uno de los medios que transmitieron estos elementos a la sociedad la cual, si bien se mantuvo dividida en clases, buscó mostrarse acorde con la idea de lo moderno. Estos aspectos son los antecedentes que cobijan la formación como artista de Cabral que repercutirán en su quehacer, en su forma de ver y dibujar el mundo y la danza.

En el apartado *Los bailes populares y de salón: propuesta de una mirada iconográfica*, es donde se desarrolla propiamente el análisis. ¿En qué consiste este análisis? El trabajo de Cabral dentro de *Revista de Revista*, fue el de elaborar gran parte de los impresos que sirvieron de portadas en el semanario, además de hacer un vasto número de ilustraciones para los interiores de la misma. Dentro de las portadas, realizó 37 que representan temas dancísticos, de los cuales, en esta investigación, se seleccionaron nueve que hacen referencia a los bailes populares que se ejecutaron en salones, cantinas y fiestas populares. Los ritmos a trabajar son, el *shimmie*, el *fox-trot*, *free-happy* y se hace mención de dos ritmos más que estuvieron de moda durante los 20's el tango y el *charleston*. Para ir adentrándose en el análisis, se parte del cuestionamiento de: cómo develar y estudiar los elementos compositivos de los impresos, a fin de conocer su estructura desde un análisis formal e ir dilucidando cómo y porqué están representados de cierta forma los cuerpos en movimiento de Cabral, además de observar si existen similitudes y diferencias y a qué responden. Estas preguntas van develando y entretejiendo el análisis, combinando los tres niveles de la iconografía de Panofsky con las unidades coréuticas de Valerie que se explicaron anteriormente.

Por último, el apartado de *Cabral y sus temas de danza*, es una reflexión del trabajo en general de Cabral con *Revista de Revistas* y sus portadas con temática dancística. Este trabajo no aborda todas las imágenes y es de gran importancia dejar cuenta del registro que elaboró Cabral, a fin de dar pie a nuevos y más profundos estudios, ya sea sobre el artista o sobre la iconografía de la danza.

Para finalizar, el trabajo, en las conclusiones se hace una síntesis de lo expuesto, así como la crítica al mismo.

1. La representación plástica del movimiento

Esta investigación busca hacer una propuesta de cómo mirar y abordar las imágenes fijas que representan movimiento, para lo cual se retoma el análisis iconográfico como una herramienta de la historia del arte encargada de develar los significados de las imágenes. Para adentrar al lector en este proceso, detallaré algunos elementos teóricos básicos sobre la imagen y posteriormente retomaré los elementos desde la danza para desarrollar una propuesta y hacer el análisis de imagen. Para hablar de la representación de la danza en las imágenes será necesario hablar de cuerpo, el cual implica la expresión-gesto y el movimiento. Estos elementos involucran tanto a la danza como a la iconografía pues, la expresión puede relacionarse con la interpretación e intención corporal del bailarín y con el gesto se revelan actitudes personales. Este es un recurso de comunicación corporal que a menudo indica mensajes específicos que amplían e ilustran el discurso dancístico, es la manifestación propia del sentimiento, el revelador del pensamiento, lo que nos ayuda a develar significados.

Dentro de la Historia del Arte la representación corporal toma un papel fundamental, los cuerpos de las obras plásticas son “simulados” pues no son reales, son sólo cuerpos planos, cuerpos representados, cuerpos hechos de grafito, óleo y tinta, empero, permeados de una esencia que parece darles vida, contenida a través del pincel del artista, pues éste se encarga de darles personalidad e identidad que los vivifica a través de su trazo y les da movimiento dentro del lienzo, ¿paradójico?. Ya Ernst Gombrich trabajó particularmente las maneras en las cuales se pueden representar el cuerpo, su expresión, sus gestos, actitudes y movimientos, de forma que sea posible interpretarlos como un medio de comunicar acciones, situaciones y emociones. Para Gombrich los signos visuales obedecen a códigos de representación definidos cultural e históricamente, pueden ser descifrados de manera cabal si se conocen los códigos culturales de representación a partir de los cuales se realizó la imagen (contexto histórico-

cultural).⁷ Anteriormente, Erwin Panofsky partió del hecho de que la expresión se halla presente en los gestos faciales y corporales de las figuras humanas representadas en las imágenes. Es importante considerar al cuerpo como un todo y a la multiplicidad de gestos y actitudes contenidos en el cuerpo, como conjunto de códigos y signos explícitos e implícitos.

Ambos enfoques, tanto el dancístico como el plástico se nutren y confluyen a través de la representación bidimensional del movimiento, en la cual se congela un instante del movimiento. El *momento* de un *movimiento* es lo que artista plasma; lo selecciona y lo imprime en su mente para dejarlo fluir o bailar a través de su pincel. Más allá de la selección de un movimiento, permea la esencia de éste y de quien lo ejecuta, es decir, a través de sus obras podemos comprender las impresiones sensoriales del individuo (el pintor) sobre cada danza.

A continuación señalaré algunos conceptos fundamentales de la teoría del arte que nos acerquen a la imagen y la representación de los objetos; así como ciertas herramientas que la danza ha desarrollado para hacer análisis de movimiento. La interacción de ambos enfoques ayudará en la construcción de una óptica sobre las representaciones dancísticas de Cabral.

Notas sobre la imagen

Toda obra es un vehículo de significaciones contenidas en la forma y el fondo. La forma es la manifestación y expresión de la idea. El fondo o contenido se vuelve presente en la figura que le da forma y, la imagen es la unidad sustantiva de forma y contenido. Los componentes de toda imagen son la forma, el color, el tono o luminosidad, cualidades materiales, el peso y su composición; la expresión es un elemento más, que en este caso encontramos en las imágenes dancísticas de Cabral.

⁷ Ernst Gombrich, "Acción y expresión en el arte occidental" en *Gombrich esencial*, Barcelona: Debate, 1997, p. 113.

La forma se refiere a la disposición de las partes y de las relaciones de éstas entre sí. Para Kandinsky⁸ los elementos más abstractos de ésta son el punto: “el punto geométrico es invisible, de modo que debe ser definido como un ente abstracto”;⁹ y la línea:

cuando una fuerza procedente del exterior desplaza el punto en cualquier dirección, se genera el primer tipo de línea; la dirección permanece invariable y la línea tiende a prolongarse indefinidamente. Tal es la recta (...) que constituye la forma más simple de la infinita posibilidad de movimiento; la línea geométrica es un traza que deja el punto al moverse y es por lo tanto su producto. Surge del movimiento al destruirse el reposo total del punto.¹⁰

Del punto a la línea se da el paso de lo estático a lo dinámico. Para Kandinsky, el plano se entiende como “la superficie material llamada a recibir el contenido de la obra, es esquemático y está limitado por dos líneas horizontales y dos verticales – cuando es rectangular o cuadrado (...)”.¹¹ Así, la distribución de la forma es una organización espacial. La forma ocupa el espacio porque, a su vez, la forma es el espacio.

Una de las aplicaciones más definidas de la noción de forma es la que podemos observar en los distintos estilos figurativos que tiene el cuerpo humano. Hay, en todos esos casos, una antropometría bien definida, que da lugar a sistemas de proporciones del cuerpo humano. Éstos suponen el concepto de forma como disposición de las partes. Panofsky estudió la importancia de estos sistemas al interior de los estilos artísticos dentro de su ensayo sobre *La historia de la teoría de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos*, en donde anota que para una teoría sobre las proporciones, primero debe definirse como “sistema que establece relaciones matemáticas entre los distintos miembros de un viviente”.¹²

⁸ Wassily Kandinsky, *Punto y línea sobre el plano*, Barcelona: Barral Editores, 1975, pp. 29-33 y 98-102.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales*, Madrid: Alianza, 1987, pp. 78-130.

La forma también será la apariencia externa de las cosas, la configuración visual exterior de su estructura física. Tatarkiewicz la define como aquello que se da directamente a los sentidos. En la forma, en tanto se refiere a ser apariencia externa, está contenido el *movimiento*, que en la imagen fija aparece de manera latente o potencial, dada la abstracción del elemento *tiempo* que aparece detenido en un momento del proceso dentro de la imagen fija. El movimiento se presenta como si estuviese suspendido momentáneamente, de manera potencial, a punto de desbordarse. Según Kandinsky el movimiento está indicado en el interior de la forma por la dirección y la tensión.¹³ Sobre la expresión del movimiento Henri Matisse anota lo siguiente:

Hay dos maneras de expresar las cosas: la primera, mostrarlas brutalmente, la otra evocarlas con arte. Si nos alejamos de la representación literal del movimiento, llegamos a una gran belleza y grandiosidad. Miremos una estatua egipcia; nos parecería rígida. Y sin embargo, sentimos ante ella la imagen de un cuerpo dotado de movimiento, y que, a pesar de su rigidez, está animada. Los antiguos griegos son calmos también: un hombre que lanza un disco será tomado en el momento en que él se inclina sobre sí mismo, o al menos si está en la posición más forzada y precaria que implique su gesto, el escultor lo resumiría en una síntesis que habría reestablecido el equilibrio y revivificado la idea de duración. El movimiento es, en sí, inestable; y no conviene a algo durable como una estatua, a menos que el artista haya tenido consciencia de la acción toda de la que él representa sólo un momento.¹⁴

Un ejemplo muy claro en el arte sobre la noción de la forma como apariencia, la encontramos con el impresionismo que podría definirse como una tendencia a percibir las impresiones figurativas, la movilidad de los fenómenos, antes que el aspecto conceptual de los objetos. El impresionismo se basó por completo en la impresión física de la luz y del color, estos artistas salían a pintar al aire libre con una técnica más suelta y directa, de tal modo que pudiesen captar rápidamente las facetas cambiantes de la naturaleza y el movimiento de la vida cotidiana.

La forma también se entiende como el límite o el contorno de un objeto, de

¹³ Kandinsky, *Op. cit.*, p. 58.

¹⁴ Henri Matisse, *Reflexiones sobre el arte*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1977, pp. 55-56.

esta manera la “forma” se refiere exclusivamente al perímetro o contorno de los objetos, pues separa una cosa de otra. Los contornos delimitan la forma y encierran una cosa o un ser dentro de sus bordes; el contorno está para mostrar las dimensiones relativas de las cosas y para denotar lo cercano y lo lejano puesto que la dirección y el tamaño crean la ilusión de profundidad.

Heinrich Wölfflin desarrolló de manera profunda el concepto de forma para el análisis estilístico. Su trabajo consistió en hacer una comparación del estilo renacentista y el barroco en la pintura, caracterizando al primero como “lineal”, y al segundo como “pictórico”. En el caso del lineal se distingue principalmente por el uso de la línea como uno de los medios primordiales para la construcción de una imagen; los contornos aparecen bien definidos y pueden distinguirse unos de otros. Por otro lado, el pictórico, es lo contrario pues es difuso y continuo; el contorno se pierde y lo que se percibe principalmente de las cosas es un aspecto indefinido. Wölfflin atribuye a lo lineal el nombre de forma cerrada y a lo pictórico forma abierta.

Por forma cerrada entendemos la representación que, con medios más o menos tectónicos, hace de la imagen un producto limitado en sí mismo, que en todas sus partes a sí mismo se refiere; entendemos por estilo de forma abierta, al contrario, el que constantemente alude externo a él mismo, y tiende a la apariencia desprovista de límites, aunque, claro está, siempre lleve en sí una táctica limitación que hace posible precisamente el carácter de lo concluso en sentido estético.¹⁵

Es importante acentuar que estos dos conceptos, forma abierta y cerrada, continúan teniendo validez para la pintura abstracta moderna y contemporánea.

El color es otro elemento primordial que, en la representación de cualquier objeto o cuerpo es importante, pues uno de los aspectos de este elemento es el que tiene que ver directamente con sus *posibilidades expresivas*. El color es un medio fundamental para que la estructura visual adquiera mayor sentido; de ahí que cada color tenga un significado y por ende que las variaciones de color se

¹⁵ Heinrich Wölfflin, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid: Espasa-Calpe, 1985, p. 200.

traduzcan en variaciones de significado. Recordemos que al observar una imagen llevamos a cabo el proceso de percepción visual, el cual implica una organización, jerarquización y selección de elementos. De manera automática, otorgamos al observar, un lugar y un valor a las formas; el acto de la visión es un juicio visual. En este caso el color de manera inmediata atrae la mirada, llamando más la atención unos colores sobre otros, colocados en ciertos objetos con ciertas combinaciones que se llenan de significado. Para Kandinsky, el color tiene el efecto físico que tiene que ver con el gusto por la belleza y las cualidades del color; este aspecto lo considera superficial y lo relaciona con el placer sensorial.¹⁶

Sobre el valor compositivo del color, este constituye el principal apoyo a la forma, en cuanto a la distribución de las tensiones en las representaciones, es decir, el color da la posibilidad de acentuar, contrastar, matizar e integrar una composición. De hecho, algunos autores consideran al color erróneamente con la cualidad exclusiva decorativa y expresiva; sin embargo, las posibilidades del color son tan extensas que éste es capaz de crear atmósferas a través de matices y tonalidades. Los matices de un color resultan de una mezcla cromática con otro color; el tono se refiere a la luz que contiene un mismo color, por ejemplo un azul marino puede tener varias tonalidades, ya sea más claro o más oscuro, con mayor luminosidad o no. El tono se refiere entonces también, al grado de la intensidad de la luz dentro de la imagen. El claroscuro existe como elemento fundamental que permite que formas y colores se vean y se maticen. Rudolph Arnheim define el tono a partir de lo que él designa como claridad, según él dos factores son los que la definen, la capacidad de reflejar la luz y la cantidad de luz que incide sobre esta.¹⁷ Lo que destaca de su enfoque es cómo en el interior de cada imagen se encuentra un sistema complejo de tonalidades en las que los grados de contraste lumínico dependen de las relaciones de todas las partes de la composición entre sí. El tono, tiene la función de crear la idea del espacio tridimensional debido a la sensación de volumen y profundidad que, junto con la perspectiva, se da gracias a la gradación tonal y el efecto de luces y sombras.

¹⁶ Wassily Kandinsky, *De lo espiritual en el arte*, México: Premiá, 1989, pp. 41-42.

¹⁷ Rudolph Arnheim, *Arte y percepción visual*, España: Alianza y forma, 1997, pp. 335-362.

Ahora bien, la composición, la cual desde el análisis formal es la organización de los elementos representados para formar un todo unitario, tiene como función mostrar equilibrio y armonía entre las partes y en conjunto, dar cohesión a la forma y al contenido. Para Henri Matisse la composición

(...) es el arte de arreglar de manera decorativa los distintos elementos de que el pintor dispone para expresar sus sentimientos. En un cuadro cada parte será visible y tendrá el papel que le corresponda, principal o secundario.

Todo lo que no es útil a un cuadro está de más. Es perjudicial. Una obra implica una armonía de conjunto: todo detalle superfluo adquirirá a los ojos y al espíritu del espectador el carácter de detalle esencial.¹⁸

El realizar un análisis de la composición implica distinguir, desde un punto de vista estructural, dos partes básicas en la obra. Por un lado el soporte o plano básico, pues toda imagen tiene un soporte material con una forma y tamaño determinado, lo que permite definir sus límites de manera específica. Por otro lado, están los elementos formales que son los que se distribuyen dentro del espacio del soporte y que conforman el contenido visual de la imagen. El equilibrio es un elemento formal que desempeña un papel importante y se compone de los siguientes aspectos: el peso, definido por la forma, el color y la ubicación o distribución y el tamaño de las formas y su relación entre ellas; la dirección, que será la orientación de las formas dentro de la imagen; el tamaño, que es la relación espacial de los elementos entre sí y por último la distribución, que como se mencionó, se refiere al arreglo de los elementos dentro de la imagen, de acuerdo con un orden interior, lógica espacial y un fin estético.

Ahora bien, adentrándonos en análisis de la imagen, ya teniendo como referencia cuáles son los elementos compositivos básicos de toda representación, retomaremos a los teóricos clásicos del arte: Erwin Panofsky y Ernst Gombrich. Ellos proponen el análisis formal de la obra plástica basado en tres niveles: pre-icográfico, iconográfico e iconológico. Para Panofsky, el primero de estos niveles

¹⁸ Matisse, *Op. cit.*, pp. 52-53.

se refiere a la *observación* de la forma, color, cualidades materiales de la obra plástica. En el segundo nivel se realiza una *identificación* de las formas así como la composición de la obra. Por último, el tercer nivel es el nivel de los “significados ocultos”, plasmados por el artista de manera consciente o inconsciente. Este tercer nivel correspondería a la *interpretación* iconológica, que se distingue de la iconográfica en que, a la iconología le interesa el “significado intrínseco”, es decir, los principios subyacentes que revelan el carácter básico de una nación, una época, una clase social, una creencia religiosa o filosófica, una tradición. En este nivel es en el que las imágenes proporcionan a los historiadores culturales un testimonio útil, y de hecho indispensable.

Puntualizaré algunos aspectos del primer nivel que servirán de guía para acercarnos a las representaciones de Cabral, porque es en la estructura donde se interioriza el intérprete en la obra. Este nivel se constituye por dos aspectos según Panofsky: “significación fáctica” donde se identifican las formas más “puras”, las representaciones de los objetos naturales, plantas, seres, etc. El segundo aspecto es el que se refiere a la “significación expresiva”,¹⁹ de la que se hablará más adelante. En el primer nivel es fundamental la acción asociativa que tiene que ver con nuestra capacidad de relacionar formas visibles con cosas y objetos a partir de nuestras experiencias de la vida diaria. Dicho de otra forma se trata meramente de relacionar objetos y seres con su representación gráfica. Es importante tomar en cuenta que, en este proceso, encontramos un universo de significaciones que están presentes en una cultura específica dentro de la cual, existen códigos culturales que permiten que identifiquemos rasgos y gestos en las imágenes a los cuales hemos sido condicionados. Estos rasgos que identificamos se relacionan directamente con el intérprete y un “proyectar”, es decir la proyección de un sentido preexistente sobre aquello que se está interpretando, lo cual está determinado por su horizonte cultural. Hans-George Gadamer reconoce una tensión básica entre la tradición y presente histórico, cuestión desde donde parte la hermenéutica. Al respecto Gadamer anota:

¹⁹ Panofsky, *Op. cit.*, pp. 45-46.

Nos encontramos siempre en tradiciones, y éste nuestro estar dentro de ellas no es un comportamiento objetivador que pensara como extraño o ajeno lo que dice la tradición; esta es siempre más bien algo propio, ejemplar o aborrecible, es un reconocerse en el que para nuestro juicio histórico posterior no se aprecia apenas conocimiento, sino un imperceptible ir transformándose al paso de la tradición.²⁰

Este horizonte es determinante para el entendimiento de las obras; sin embargo, hay códigos culturales que se comparten entre culturas y que permiten también identificarse. A estos códigos culturales compartidos Panofsky los llama “universo ultrapráctico”, pues pertenecen a una cultura particular y designan las relaciones de los seres humanos entre sí y con su entorno dentro del contexto de una tradición cultural; “comprende las costumbres y tradiciones culturales que son características de una determinada sociedad”,²¹ pero que pueden encontrarse en otras.

Es importante constatar que cuando miramos una obra, en este primer nivel en el que aparentemente sólo realizamos un reconocimiento de formas, en realidad éstas están impregnadas de connotaciones culturales, tanto por parte del artista o creador, como por parte de quien la observa e interpreta, proyectando sobre la obra sus códigos culturales; de ahí que para Gadamer toda obra debe ser entendida desde sí misma. Las especificidades de la obra se ven reflejadas en todos sus aspectos: en la forma, en el color, en el orden y distribución compositiva, así como en las ideas estéticas que recrean las formas para representar la realidad, sin olvidar que “las obras de arte no son espejos, pero comparten con los espejos esa inaprehensible magia de transformación, tan difícil de expresar en palabras”.²²

La representación figurativa de la realidad obliga al uso de diversas técnicas para su reelaboración dentro de una lógica espacial diferente, ya que la imagen es

²⁰ Hans-George Gadamer, *Verdad y Método*, España: Ediciones Sígueme, 1999, p. 344.

²¹ Panofsky, *Op. cit.*, p.46.

²² Ernst Gombrich, “La psicología y el enigma del estilo” en *Arte e ilusión*, Madrid: Debate, 1997, p. 98.

bidimensional y los objetos o cuerpos son tridimensionales. Razón por la que Rudolph Arnheim sostenga que la única forma de representar un concepto visual de cualquier objeto que posea volumen, es a través de un medio tridimensional.²³

Así la idea de representación supone la transformación imaginaria de la realidad, una traducción lógica espacial distinta (al plano bidimensional) y, así, supone una reducción o bien una abstracción de la mayor parte de sus características materiales (tridimensionales), al ser transformadas éstas características en convenciones gráficas.

En cuanto a la *significación expresiva* de la cual Panofsky habla, se refiere a los matices psicológicos del acontecimiento que se observa

Estos matices psicológicos transmitirán (...) una nueva significación que calificaremos de expresiva, (...) no es aprendida por simple identificación, sino por empatía. Para comprenderla me hace falta una cierta sensibilidad, pero esta también es parte de mi experiencia práctica, o sea, de mi estrecha relación diaria con los objetos y los acontecimientos. Por eso pueden clasificarse juntas la significación fáctica y la expresiva: ambas constituyen la clase de las significaciones primarias o naturales.²⁴

Esta significación expresiva no se reducirá a la comunicación gestual de las figuras de una imagen; muy por el contrario, está presente en todos sus elementos: en la forma, en el color, en la organización interna, está visible en la composición. Matisse al respecto anotó a principios del siglo XX:

La expresión para mí, no reside en la pasión que estallará sobre un rostro o que se afirmará mediante un movimiento violento. Está en toda la disposición de mi cuadro: el lugar que ocupan los cuerpos, los vacíos que hay alrededor de ellos, las proporciones: todo esto tiene que tener su participación y presencia en el cuadro.²⁵

²³ Arnheim, *Op. cit.* p. 72.

²⁴ Panofsky, *Op. cit.*, pp. 45-46.

²⁵ Matisse, *Op. cit.*, p. 52.

Para el estudio y análisis de la *significación expresiva* en la pintura figurativa,²⁶ como elemento compositivo en el análisis de la representación corporal, podemos observar ciertos elementos dentro de la obra que la configuran, lo que nos lleva al segundo nivel de análisis iconográfico. Por una parte, los aspectos que crean la atmósfera o entorno dentro del cual se sitúan esas figuras humanas, es decir, el paisaje y los interiores; por otro lado, la apariencia física del cuerpo humano y sus gestos. Esto servirá para internarnos en el segundo nivel de análisis iconográfico.

En cuanto a la atmósfera, el cuerpo humano está situado siempre en contextos específicos, mismos que influirán en el significado del conjunto de la imagen, proporcionando el contexto. Así podemos clasificar los entornos en: naturales (paisaje) y arquitectónicos que pueden ser un interior o exterior, y por último la combinación de ambos. Los factores que condicionan el significado de estos escenarios son la forma y la estructura, colores, luz, y elementos naturales u objetos que aparecen en la imagen.

En el caso de la apariencia física, podemos encontrar ciertos elementos que producen significado como: la apariencia física del cuerpo en sí misma, es decir, el cuerpo humano y su valor estético, la belleza corporal que se ha ido definiendo de una época a otra. Esos cánones han dado paso a métodos de representación del cuerpo o la figura humana que suponen un ideal de proporciones. También, la configuración física asociada a la constitución corporal que da origen a ciertas tipologías o clasificaciones de los cuerpos por ejemplo: cuerpo débil, fuerte, alto, etc. Un elemento más dentro de la apariencia es la vestimenta y los diversos artefactos que están asociados con ella, tales como: joyas, máscaras, bastones, etc., pues intervienen en la producción de significado del cuerpo representado. Muchas de estas vestimentas y accesorios pueden denotar características jerárquicas, revelar actitudes o preferencias de gusto y moda. La importancia de la vestimenta es que es gracias a la representación de esta, es que podemos apreciar el movimiento en la imagen. Otro aspecto a resaltar son los movimientos,

²⁶ Entendiendo ésta como el arte representacional, aquel en el cual podemos definir e identificar formas y objetos a diferencia del arte abstracto.

posturas y gestos corporales que dan lugar a un espectro muy amplio de significados que permiten distinciones y clasificaciones precisas.

Ahora bien, en este segundo nivel analítico, el de identificación de formas, se llevará a cabo también el reconocimiento de los elementos compositivos de la obra: qué objetos o quiénes aparecen en la obra, cómo estos se distribuyen en el espacio, cómo es este espacio; los colores que componen objetos, la iluminación; el peso de los objetos; si existe un texto que los acompaña, un título; si hay alguna temática de la obra, cuál es; cómo se está representando el tema, es decir, cuál es la relación entre los elementos compositivos, cuál es la situación de cada uno de los elementos dentro de un conjunto determinado y en un todo.

El tercer nivel es, como antes se mencionó, el nivel de los significados; aquí, los símbolos y elementos de la representación se observan cargados de significados. En este nivel es en donde se debe examinar al autor de la obra. El horizonte cultural de su vida, el de su obra; aspectos ideológicos, psicológicos y personales que influyeron en la obra y cuál ha sido el contexto en el que se realizó, sus fines; en dónde se presentó, dónde se exhibió, cuál ha sido su uso a lo largo de su creación, en dónde se encuentra actualmente; cómo fue, ha sido y es vista; los contextos de la obra. Estos aspectos que rodean a la obra forman parte importante para internarnos en el interior de la obra, en sus significados. Este tercer nivel se desarrollará de manera profunda en el siguiente capítulo.

De la danza a la plástica: herramientas para el estudio del movimiento en el plano bidimensional

Estudiosos de la danza se han encargado de desarrollar herramientas teórico-metodológicas que puedan registrar y analizar el movimiento, así como elementos de las obras dancísticas. Aún están en desarrollo y se han aplicado en su mayoría a la danza contemporánea; sin embargo, algunos aspectos pueden servir de puente para mirar la imagen fija que plasma un movimiento dancístico. Para eso

retomaré el trabajo de Valerie Preston-Dunlop y su noción sobre los elementos que conforman la obra dancística, las ramificaciones que confluyen en ésta y que deben tomarse en cuenta al realizar un análisis de obra. También se acotan algunos aspectos de su propuesta sobre las *unidades coréuticas*.

Preston-Dunlop y el hecho dancístico

Valerie Preston Dunlop en su texto *Expression, Communication and Embodiment*,²⁷ parte del supuesto de que el *intérprete*, el *sonido*, el *espacio* y el *movimiento*, que son elementos que se observan en las obras dancísticas, no pueden ser analizados como meras generalidades o simples partes de un todo; sino que se necesita observar ciertas particularidades de cada uno de estos elementos, ya que son las cuatro ramas o filamentos de todo el medio dancístico, es decir, son elementos compositivos que vamos a encontrar en las obras dancísticas.

Las distintas maneras en las cuales las ramas o filamentos, se entrelazan y significan en la práctica dancística, dan paso al concepto de *nexos*. Estos tienen una posición metodológica central de la perspectiva coreológica, y se conciben como una red de interrelaciones entre los elementos de cada filamento o rama que se encuentra en la obra dancística.

Los cuatro filamentos o ramas que encontramos en una obra dancística a su vez, se subdividen y también se mantienen yuxtapuestos, integrados, reiterados, etc.; son elementos, por ende, visuales, auditivos y kinéticos. La práctica sugiere seis conexiones fundamentales de nexos que se usan: la conexión de *intérprete-movimiento*, *intérprete-sonido*, *intérprete-espacio*, *movimiento-sonido*, *movimiento-espacio* y *sonido-espacio*. Ahora bien, se describirán cada uno de estos elementos de la obra dancística. Éstos serán la

²⁷ Valerie Preston-Dunlop, "Expression, Communication and Embodiment" en *A Hand book for dance in Education*, s.l.i.: Longman, 1987, pp. 168-188.

base desde la danza para observar a las imágenes fijas que representan movimiento.

Sonido

Para el fin del estudio de la imagen, pareciera no importar este elemento; sin embargo, se mencionará pues acompaña generalmente a la danza y en el caso de las representaciones dancísticas de Cabral, aparecerá de manera implícita. Daremos por hecho que existió la música que acompañó a los bailarines, pues será ésta la que nos ayude a observar el tipo de movimiento que se realizaba para ese determinado ritmo.

Valerie anota que, la música es el término que se usa para referirse al elemento auditivo, el sonido por lo tanto, es un término general, adoptado por la discusión coreológica para hablar de la manifestación de una parte auditiva del trabajo de la obra. Aquí podemos hablar de distintas sub-ramas o filamentos que Valerie encuentra en la práctica dancística como la *dominación musical*, *visualización musical* y las diversas *conexiones* que hay con los otros medios.

En cuanto a la *dominación musical*, se refiere a que la música fue usada para educar a jóvenes y enseñarles la experiencia de la música a través de la expresión rítmica del cuerpo. Esta música era tocada en vivo, por ejemplo: con piano, instrumentos de percusión, música con métrica que dominaba el movimiento, etc. Sobre la *visualización musical*, Ruth St. Denis,²⁸ artista que coincide con la época en que Cabral realiza sus obras en *Revista de Revistas*, inició su trabajo con música, piano y orquesta. Su método de *visualización musical* codificado y pensado, requería que el bailarín escuchara el ritmo, la línea melódica, el timbre, los acentos, el tiempo, la frase; a partir de escuchar todo esto, debían crear movimientos que hicieran visibles al espectador los contenidos

²⁸ A partir del trabajo de St. Denise en Norteamérica muchas personas continuaron trabajando con este método de visualización. Al igual, Alemania e Inglaterra teniendo su propia tradición dancística moderna, ocuparon este principio.

musicales. Su agudo oído para el contenido musical y la estructura, le permitió crear improvisaciones de movimiento para sí misma y su compañía, las cuales fueron aclamadas. Si bien Valerie no habla del concepto de tiempo, cabe destacar que la métrica de la música y el sonido, implican un factor temporal, que más adelante se abordará.

Es importante retomar la noción de que los elementos de la danza, éstos nexos, se entrelazan, están yuxtapuestas, interconectadas, etc., por lo que vamos a encontrar en el elemento sonido, categorías de movimiento, del intérprete y del espacio entrelazadas. Una conexión *sonido-movimiento*, propia del arte moderno, podemos encontrarla por ejemplo cuando Mary Wigman comienza a trabajar con Rudolf von Laban y sus experimentos que incluían el modificar el dominio de la música y de la métrica temporal. Se habló entonces de la “Danza absoluta”, donde la danza era todo, sin narrativa; el bailarín y la danza empoderados para presentarse como mensaje; el movimiento del cuerpo creaba el sonido a través de la respiración y las pisadas. Lo que Laban y Wigman introdujeron fueron las bases del fraseo rítmico y dinámico contenido en su movimiento. Las posibilidades del tiempo, la fuerza y el espacio fueron múltiples. Otro ejemplo es Doris Humphrey, quien fuera parte de la compañía de St. Denis, quien articula las fuentes del ritmo corporal como motor de ritmo, es decir, el ritmo de la respiración, el ritmo emocional y el movimiento como suspensión: caída y recuperación, ceder y recuperarse ante la gravedad.²⁹ Con Humphrey se hace visible la conexión de los nexos o elementos: sonido-movimiento y también movimiento-intérprete, las cuáles desarrollaremos en el siguiente capítulo.

Un referente más, son las obras de George Balanchine. Con Stravinsky. Balanchine creó una forma magistral de integración entre música y bailarines. La obra “Apollo” (1919) es muestra de ello. Balanchine tuvo formación en música y estuvo consciente del trabajo en las artes plásticas, ésto le permitió crear

²⁹ Véase Valerie Preston-Dunlop, *A Hand book...* Op. cit., pp. 168-188.

estructuras armónicas entre tonos y colores, los cuales reconoció también en la danza. Aquí el nexo *música-movimiento* fue muy innovador.

El espacio

Todo aquello que está subsumido al espacio, está dentro de esta categoría: objetos, iluminación, escenografía, pantallas, piso, ambientación, entre otros. Algunos objetos que pueden interactuar con los diseños coreográficos, son de gran utilidad ya que, permiten explorar emocionalmente el movimiento. En ocasiones el espacio tradicional del escenario, es suplantado por un espacio diferente en el que la audiencia rodea por completo a los bailarines, está muy cerca, puede percibir cada movimiento, cada tendón y músculo que mueve, puede sentir el calor del bailarín.

Otro aspecto del espacio es la iluminación, ésta es importante en medida que ambienta, da textura al movimiento, va sustituyendo a la escenografía y da la sensación de espacialidad. Un ejemplo de conexión de nexos con el espacio es el que se observa en la coreografía de R. Butcher, "The Site" (1983),³⁰ aquí se presenta claramente la unión espacio-movimiento. La coreografía se desarrolla en un espacio delimitado por papel maché comprimido en forma de "U", con tubos iluminados con luz blanca intermitente, que siguen la forma de la "U". En este espacio los bailarines se mueven lentamente, bajo la idea de una excavación arqueológica, premisa que desarrollaba la improvisación de sus movimientos.

Interprete

Las categorías generales que podríamos encontrar en los sub-filamentos del intérprete son: físicas, psicológicas, técnica, estilo personal, vestimenta, maquillaje, etc. Estas categorías sirven de apoyo en la obra y en la interpretación del artista, el coreógrafo juega con cada una de ellas para obtener su idea. Por

³⁰ Véase: <http://rosemarybutcher.com>

ejemplo el uso de cierto tipo de zapatos o cierto color, puede implicar una metáfora, más allá de un uso estético. También el uso de pies desnudos, elemento representativo de la danza moderna, podría tener una connotación de conexión con la tierra, como es el caso del trabajo de Martha Graham, en donde estos son elementos que refuerzan la interpretación, son parte de ella. Así, podemos tener un nexo de *zapato-música*, a partir del sonido de los zapatos, o bien, el uso de zapatillas de ballet por un hombre, esto también se relacionaría con cuestiones de género, pues confronta los códigos tradicionales del ballet.

El movimiento

Sus elementos estructurales son la dinámica, espacio, relaciones, acciones y estructura corporal, según Valerie. Se relaciona directamente con el intérprete. El uso del cuerpo en el espacio implica el movimiento, éste se relaciona con la composición física del bailarín, así con las ideas del coreógrafo y las formas de entrenamiento. Es con el movimiento con lo que la idea del coreógrafo se hace tangible, es el medio primordial de la danza, el medio de expresión.

Junto con la noción de movimiento, podemos hablar de las *unidades coréuticas* que Valerie anota para los movimientos de los intérpretes. Una *unidad coréutica (ChU)*³¹ es una línea o curva específica (puede ser real o virtual) que está colocada en un lugar determinado del espacio físico o corporal y que además tiene un tamaño. El modo en que las unidades coréuticas son ejecutadas por el intérprete y los métodos que utiliza éste para concretarlas se denominan *Manera de materialización (Mm)*. Las *maneras de materialización (Mm)* nunca son automáticas, son creadas por el bailarín. Así, *ChU/Mm* se define como un *método a través del cual las unidades coréuticas se hacen visibles al observador*. Valerie ha determinado que son cuatro las *Maneras de materialización* o *Mm*: la

³¹ Siglas en inglés de *Choreutic Units*. Véase: Valerie Preston-Dunlop, *Looking at Dances: A Choreological Perspective on Choreography*, Londres: Verve, 1998, pp.133-137.

proyección espacial, la *progresión espacial*, la *tensión espacial* y el *diseño corporal*.

Progresión espacial. Son líneas y curvas virtuales que aparecen durante la ejecución de un movimiento. Pensemos en el siguiente ejemplo: podemos trazar una línea en el espacio con un brazo, una pierna o por un patrón del piso; la línea o la curva nunca está ahí permanente, siempre está en ruta realizándose a tiempo. Cuando el movimiento se finaliza el trazo desaparece, sin embargo apreciamos su existencia pues existió. No es una forma real sino una virtual: sentimos que hemos hecho un círculo y el espectador nos creó; es la intención del bailarín la que hace que la forma aparezca, en vez de hacer que el movimiento ocurra. Para hablar de *progresión espacial*, es necesario pensar en movimiento, en desplazamiento, en secuencialidad.

Diseño corporal. Son formas que toma el cuerpo para mostrar, a base de líneas y curvas, diseños del cuerpo proyectados en el espacio. Por ejemplo, trazar una curva con un brazo, terminando con el propio brazo curvado, eso es una progresión espacial convertida en un diseño corporal curvo o curvilíneo. Trazar una curva y terminar con el mismo brazo estirado, recto, es una progresión espacial convertida en un diseño de cuerpo recto o derecho. El brazo se verá como un brazo, o el aspecto de una curva o recta, de acuerdo a la dinámica con la que se lleva a cabo la intención del movimiento.

Los diseños corporales aparecen cuando la forma está en la carne, en la piel y el hueso del cuerpo. Por ejemplo podemos trazar una larga curva con el brazo y terminar con un diseño corporal curvado hecho por todo el cuerpo, desde la punta de los dedos atravesando el brazo, el hombro, el torso, la pierna hasta los dedos de los pies. Es casi real, como si pudieran curvarse los huesos, ellos están hechos para aparentar ser curvados por el bailarín.

Proyección espacial. Es una línea virtual que se hace aparecer a través de la interpretación del bailarín. Se observa, por ejemplo, al trazar una línea recta con el brazo, desde el centro del cuerpo hacia afuera, en el espacio. No se detiene la

energía en la punta de los dedos de las manos, sino que se manda la energía fuera, en una línea más allá de los dedos, proyectando la energía en el espacio. La proyección es casi real, pero nada está ahí; sin embargo, el espectador puede seguir la línea de la energía más allá del cuerpo.

Algunas partes del cuerpo proyectan fácilmente, como el caso de la punta de los dedos, las palmas, la cara, el pecho, los codos doblados y rodillas, plantas del pie y puntas de los dedos de los pies. Por ejemplo: tratar de proyectar las palmas hacia arriba o hacia delante, mientras se mantienen los brazos en una línea horizontal. También, si se mira y agacha la cara hacia abajo, la energía irá directamente en el espacio desde los ojos y la cara, ahí el espectador se sintonizará en esa proyección. El *diseño corporal* puede proyectarse o no de acuerdo con la energía con la cuál este hecho el movimiento.

Ahora bien las proyecciones espaciales curvas o curvadas están en dos caminos. La primera es mediante la ampliación o extensión de la curva trazada, dando la impresión de continuidad en su dirección o en su viaje. El segundo camino es por una proyección a través de una línea de la curva trazada, creando la impresión de ocupar más espacio del que realmente ocupa. Por ejemplo, un abaniquo del brazo, es un abaniquo del brazo o es hecho para producir una curva.

Tensión espacial. Es una línea imaginaria, entre dos partes del cuerpo o dos bailarines, o entre el piso y una parte del cuerpo. Por ejemplo: Me puedo levantar o elevar a través de un movimiento de contra-tensión (*counter-tensioned*). También puede observarse en una línea inclinada, horizontal o vertical, y el piso, pues aparece virtualmente entre las dos partes, o bien, al poner la palma de la mano a un poco de distancia frente al pecho; una relación virtual emerge entre los dos como una tensión espacial, con un valor direccional, tal vez horizontal o vertical, dependiendo de dónde este el torso.

Otro elemento de las *ChU/Mm* será, *Clusters*. Son los grupos de las unidades coréuticas, ocurren simultáneamente y consecutivamente, siendo

evidentes a través de la mezcla de las cuatro materializaciones: *progresión espacial, diseño corporal, proyección espacial y tensión espacial*. Pina Bausch en “Vollmond”³² deja ver estos *clusters* usando el agua como un elemento que los materializa, pues es el agua la que muestra diseños corporales y la progresión espacial.

Discernir los grupos de las *Manera de materialización (Mm)* del material que se va a bailar, hace evidente las intenciones y sutilezas del material. El intérprete debe pasar el tiempo en movimiento con el material, concentrado en las formas que está haciendo, concientizando. Las *Mm* son valiosas para los bailarines, ayudan a elegir la forma de baile dependiendo del material, jugando con el contenido; es una habilidad artística que vale la pena adquirir. Las *Mm* son valiosas para los coreógrafos pues, ayudan a ir construyendo diseños conscientes de los dos espacios, virtuales y reales, contenidos en el material de danza. El de tipo virtual es normalmente ignorado y olvidado, pero hace un poderoso material pues subrayan la médula de la coreografía.

Un elemento más de Valerie es la *Ilusión*, que se refiere a crear un espacio o tiempo dentro de la obra que puede ser irreal, ficticio. Esta *ilusión* permite cambiar de lo mundano, al sueño; de lo real, a la ilusión; de la realidad de los cuerpos, a las formas abstractas. Ejemplo de ello es el trabajo de Gillian Lynne³³ *Un hombre simple*,³⁴ sobre el pintor Lowry pues se mueve en este sentido. De una aparente multitud desordenada de personas (mundano), en un espacio organizado, el ritmo y el tiempo surgen (ilusión). Los caminos (sus movimientos o desplazamientos) de los bailarines, su relación espacial entre uno y otro, es la forma en que sus diseños corporales hacen la transición de la realidad a la ilusión.

Hasta aquí se ha revisado lo relativo a las herramientas conceptuales desde la plástica y desde la danza. Ambos enfoques son la base para el análisis de imagen fija que representa movimiento. A continuación retomaré dos conceptos

³² Véase <http://www.youtube.com/watch?v=m4d-mHjtCG8> y <http://www.pinabausch.org/en/home>

³³ Para más información, véase <http://www.gillianlynne.com/lifestyl.htm>

³⁴ Véase <http://www.youtube.com/watch?v=fsOKcqSamw0>

que son indispensables para desarrollar el análisis de imagen: el tiempo-espacio y el cuerpo. Ya se ha hecho mención brevemente sobre el espacio, el tiempo (sonido) y el cuerpo (intérprete) desde la danza; sin embargo, en el siguiente apartado, se definirán desde diferentes acepciones. El tiempo-espacio desde la filosofía y la matemática, y el cuerpo desde la sociología.

Tiempo-Espacio

Todo acto de pintar, es decir de atrapar una imagen, instauro un mundo posible con unas coordenadas espacio-temporales y una red de relaciones sociales que le son propias y que definen el nivel de realidad de la imagen; independientemente de que los espacios, tiempos, formas u objetos representados, tengan o no un referente en el mundo real. El universo de la pintura, de la representación, permite mirar espacios que en la realidad serían impensables, ya fuesen míticos, geográficos, reales o ficticios. Por ejemplo, en una misma pintura podríamos observar la Torre Eiffel, a un lado del Empire State y el Templo I de Tikal; estos tres referentes de la realidad que geográficamente están a miles de kilómetros de distancia y que es físicamente imposible observarlos al mismo tiempo, por medio de la imagen podemos tener la cualidad de simultaneidad espacio-temporal. De hecho podríamos agregarle a nuestra imagen los Jardines Colgantes de Babilonia, los cuales ya no existen y, bajo la noción de simultaneidad *espacio-temporal*, la pintura puede romper la barrera *espacio-temporal* y traer un objeto extinto al presente, o bien recurrir a espacios y tiempos ficticios en el futuro. El límite espacial de la pintura lo da su soporte y el marco; en el caso del tiempo, éste siempre está presente en el artista, en el contenido de la obra y en lo precedido de ésta.

Dentro del contenido de la obra existe un *espacio-tiempo* que define al mundo pictórico. En él se desarrolla la acción, el movimiento y ocurren los acontecimientos que se quedan plasmados y suspendidos en el tiempo, son un momento o un instante fijados en la bidimensionalidad del lienzo. De ahí que

exista una *dimensión temporal* en la pintura, pues la pintura misma, es una de las múltiples formas de la temporalización del espacio. En otras palabras, al registrar un instante en la pintura, se fija éste temporalmente, suspendiéndolo de manera perecedera. Algunas definiciones con respecto al tiempo y al espacio ayudaran a esclarecer su importancia para hablar del movimiento en la imagen fija.

Existen innumerables acepciones del tiempo y del espacio. En el caso del tiempo este puede ser: sagrado, mítico, de cosecha, de labor, biológico, histórico, etc. Para la filósofa Ana María Martínez

(...) el tiempo es una duración de los seres y las cosas sujetos a mutación substancial y mutaciones sucesivas de su naturaleza. Pero ¿acaso una definición que contiene lo que debe definirse no revela una pobre economía discursiva? ¿Lo sucesivo no es también lo temporal? (...) La palabra tiempo no sólo es polisémica sino que el contraste entre sus diversos usos hace imposible pensar en una sola historia de la expresión. En su genealogía (jamás lineal) se descubren las líneas de fuga (...) ³⁵

Cabe destacar que las distintas acepciones del tiempo que se han dado y se dan en la filosofía, son principalmente de dos clases: aquellas que tendieron a sustentarse en la física y pretendieron dar una visión objetivista del tiempo; y otras que se fundamentaron en la introspección y en el análisis psicológico y, por ello, ofrecieron una versión del tiempo como principio de subjetividad.

Los conceptos de tiempo y espacio fueron tratados en la *Física* de Aristóteles. Es a partir de estas definiciones que se han desarrollado varios de los supuestos desde la mayoría de las disciplinas como: las matemáticas, la física, la psicología, la filosofía. En el libro IV de *Física* se anota sobre el espacio o lugar que: “Concebimos, pues, el lugar como aquello que inmediatamente envuelve y contiene aquel ser de quien él se dice ligar”.³⁶ Es decir, el lugar es el cuerpo localizante de lo que está localizado. En cuanto al tiempo dice: “Queda, pues, en

³⁵ Ana María Martínez de la Escalera, “Del Tiempo”, *Diccionario Tiempo Espacio*, dir. Boris Berenzon y Georgina Calderón, México: UNAM, 2008, v. 2, p. 90.

³⁶ Aristóteles, *Física*, Trad. de Guillermo R. de Echandía, España: Gredos, 1995, p. 124, (Librería los libros, ed. Digital).

claro que el tiempo es número de movimiento en la relación anterior-posterior, y que es continuo por corresponder a un continuo”,³⁷ en otras palabras, el tiempo es la medida del movimiento. A partir de esta definición cabría cuestionar si ¿el tiempo existe sólo cuando hay movimiento? Una respuesta a esto proviene de los físicos y matemáticos que a lo largo de la historia se han encargado de anotar que el tiempo no necesita movimiento, excepto para ser medido, como lo veremos más adelante. Conforme la filosofía se cuestiona sobre el tiempo y el espacio, se deja de lado una concepción desde la física y se entra en la idea del espacio y tiempo humanos. Ejemplo de ello es Gaston Bachelard en *La poética del espacio*, donde da importancia a la poética del espacio, una poética entendida en doble sentido: el que se refiere a la poesía misma y la que se refiere al tiempo humano.³⁸

Dentro de la filosofía contemporánea podemos retomar a Martínez de la Escalera en cuanto a que para ella

(...) el tiempo puede ser pensado haciendo omisión de lo propio de su esencia que es el objetivo de la interrogante ontológica. ¿Qué es el tiempo, la duración temporal de las cosas?, puede desplazarse hacia la cuestión acerca de qué hace el tiempo a las cosas que toca, que intercepta, que interrumpe —el gato proverbial acariciando el contorno de las cosas junto a las que pasa, ocupando el espacio vacío entre las formas, etc.—. Acción del tiempo que no debe ser confundida con la interrogante psicológica vinculada a la cuestión ontológica anterior. ¿Cómo percibimos y medimos esta duración; cómo se percibe la instantaneidad del momento o del instante?, se pregunta la psicología interesada no sólo en conocer sino por controlar la *fugaz temporalidad*.³⁹

Al respecto de la cita, es justamente la percepción del momento lo que nos atañe para hablar de las imágenes de danza de Cabral, pues, como se ha mencionado hasta el momento, es ineludible pensar y explicar las acepciones del tiempo para plantear conceptos y categorías que ayuden a determinar una “dimensión temporal” para la obra plástica sobre la danza.

³⁷ *Ibid.* p. 152.

³⁸ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 7-32, (Breviarios, 183).

³⁹ Martínez de la Escalera, *Op. cit.*, p. 91.

Martínez Escalera anota un aspecto muy importante del tiempo la noción de permanencia y el orden de anterioridad y posterioridad de las partes del tiempo:

*Esa cualidad esencialmente fugitiva del tiempo cuyas partes se suceden según un orden de anterioridad y de posterioridad que fue postulada por Aristóteles ha sobrevivido en el sentido común contemporáneo o en el imaginario social. (...) Una cuestión interesante resulta del porqué y cómo de esa sobrevida que en esencia no es sino una de las maneras excesivas de la temporalidad. Nótese que no se dice “modos del tiempo” lo que nos permitiría asumir que la unidad homogénea y abstracta “tiempo” se manifiesta en sus distintos modos; por el contrario las *maneras del tiempo* nos hablan de un cierto estilo del espaciamiento y la duración que ya han dejado de ser tiempo para transformarse, por la fuerza de la institucionalización disciplinar, en cuantificables, variables ordenadas, históricos (...)*⁴⁰

La noción de *maneras del tiempo*, nos conduce a la física y la cuantificación del tiempo, un tiempo medible; ya fuese de manera física o histórica, es aquel que transcurre para el ser cotidiano y que denota sus minutos, horas, días, etc. Esta noción implicaría un movimiento pero, ¿cómo es este movimiento, a qué se refiere?. El matemático De la Peña, retoma las “Lecciones geometrilcae” (1669) de Isaac Brown quien “se da cuenta que debía desarrollarse más determinadamente la noción de tiempo en los sistemas dinámicos: ‘El tiempo no implica movimiento, en cuanto a su naturaleza intrínseca y absoluta’, sin embargo, argumenta, es sólo a través del movimiento que el tiempo se puede medir”.⁴¹ Para 1905 con Albert Einstein, quien encontró una falla en esta teoría de la medición del tiempo, se planteó que

la medida del tiempo depende de la simultaneidad de los sucesos, cosa perfectamente clara si los sucesos ocurren en el mismo lugar en el espacio, pero cuando una distancia apreciable los separa, la simultaneidad depende en la forma en que la información sobre los eventos se transmiten al observador (...) la medida del tiempo depende del observador.⁴²

⁴⁰ *Ibid.*, p. 91.

⁴¹ José Antonio De la Peña, “Conceptos matemáticos para una realidad física o una ilusión mental” en Boris Berenzon y Georgina Calderón, *Op. cit.*, p. 122.

⁴² *Ibid.*

De alguna manera podemos decir que el tiempo, como se mencionó en un principio, siempre está presente; independientemente de la inmovilidad de un cuerpo en el espacio, hay un tiempo humano e histórico que mantiene un flujo, que mide el tiempo.

Con respecto al tiempo histórico, la teoría de la historia se ha encargado de investigar la concepción y métrica del devenir histórico. Se ha estudiado el tiempo de manera lineal, cíclica, teológica; con un pasado, presente y futuro, siendo la historiografía “la retórica del *TiempoEspacio* [sic], es decir, el discurso de la construcción histórica de las coordenadas sociales espacio/temporales, la historia”.⁴³ Desde este enfoque, Alberto Constante apunta que

(...) el tiempo se nos ofrece como una arquitectura de relaciones de orden como podría ser de la continuidad y la discontinuidad simultaneidad y sucesión, o el antes y el después; que en el tiempo se dan las relaciones métricas como son los momentos, los instantes, los intervalos, las duraciones y, de manera asintótica, las relaciones topológicas de orientación, dimensión, linealidad, circularidad, finitud o infinitud (...) el tiempo aparece como un régimen de relaciones, pero, al mismo tiempo, se nos muestra en su aparecer subjetivo. En la medida en que es un sistema de relaciones, se entiende desde las ciencias físicas (vinculando el tiempo al movimiento, en especial, al movimiento astronómico), pero además se descubren ritmos temporales biológicos, y umbrales mínimos de captación psicológica del tiempo. La música, la poesía [y la danza] (ritmo y métrica) aparecen como artes temporales, opuestas a la arquitectura, la escultura y de alguna manera la pintura, como artes espaciales.⁴⁴

Si bien la pintura es un arte espacial, es importante retomar la idea de cómo representa el arte temporal, que en este caso sería la danza, la cual tiene ritmo y métrica que conjunta también, la poesía y la música. La pintura representa el tiempo y el espacio, ya José Luis Cuevas había escrito unas breves líneas sobre el tiempo y el espacio en la pintura anotando que “después del cubismo los instantes estéticos, se dieron en muchos artistas, que sin tener mentes científicas,

⁴³ Boris Berenzon Gorn, “Historiografía, una retórica del TiempoEspacio” en Boris Berenzon y Georgina Calderón, *Op. cit.*, p. 267.

⁴⁴ Alberto Constante, “El tiempo y el espacio en Heidegger” en Boris Berenzon y Georgina Calderón, *Op. cit.*, p. 25-259.

adquirieron un sentido del tiempo”.⁴⁵ El manejo del tiempo lo podemos observar



Gino Severini, *Bailarina en azul*, 1912, óleo/lienzo, 61 x 46 cm, Col. Mattioli, Milán.

diestramente en las obras de Pablo Picasso quien jugando a través de los diferentes planos dimensionales y temporales, mostraba una cuarta dimensión a través de una serie de, a nuestro ojo, deformaciones de objetos y de la realidad.

También, a través del futurismo se plasmó el tiempo y el movimiento muestra de ello es la “Bailarina en azul” (1912) de Gino Severini, en donde el dinamismo de la bailarina es un motivo típico del futurismo. Se trata a la bailarina con una técnica que recuerda al cubismo pero con una

ordenación rítmica que remite al espectador al tema del movimiento y no al objeto en sí. El ritmo, está implícito en las imágenes de movimiento y de danza, el ritmo, que quizá sea uno de los componentes básicos de la música, surge a partir de nuestra percepción por una alternancia de momentos diferentes, algunos de ellos destacan sobre otros. También hay que entender que el ritmo no lo puede producir exclusivamente el sonido, pues movimientos como el caminar y el palpitar del corazón tienen un ritmo, es una métrica del tiempo. El ritmo tiene la posibilidad de la distribución regular del tiempo, en donde unidades rítmicas forman series que se repiten como lo son los compases musicales o los pies métricos que miden los versos. En el caso de la danza, se puede crear ritmo sin la necesidad de ser acompañada por la música; el cuerpo marca el ritmo de aquello que interprete el bailarín, creando ritmos acompasados, sincopados o a contratiempo. Es el ritmo del cuerpo el ritmo de la danza; así el ritmo que emplea, ha adquirido una dimensión rítmica que tiene diversas características como lo es la búsqueda de equilibrios y pausas. En la danza escénica

el tiempo es una parte significativa del efecto logrado y contribuye al ritmo general de la ejecución. Los directores de escena con

⁴⁵ José Luis Cuevas, “El tiempo y el Espacio” en Boris Berenzon y Georgina Calderón, *Op. cit.*, p. 179.

frecuencia dan las instrucciones de tiempo en términos de golpes: 'Deje pasar dos golpes antes de responder' o 'tome seis golpes lentos para caminar' (...). La danza [en algunos casos] descansa de modo importante en la música, la coreografía usualmente está compuesta para una pieza musical establecida. Cuando no se usa música (...) los bailarines cuentan golpes estrictos para ir al mismo tiempo o utilizan 'cues' visuales para darse la entrada entre sí. Un bailarín solitario que se mueve en silencio puede usar libremente los intervalos de tiempo, pues cada uno de ellos es relativo a los otros.⁴⁶

Hasta ahora se han retomado conceptos de tiempo, espacio, así como elementos que se relacionan con ellos, como lo es el movimiento y el ritmo, y cómo estos sirven para poder desarrollar o conceptualizar una dimensión temporal en la pintura de Cabral. Para esto cabría preguntarse, *¿cómo se hace visible la temporalización del movimiento en una imagen estática?, ¿qué recursos usa para hacerlo visible?* y, *¿cómo Cabral capta el ritmo de los cuerpos en una imagen fija?* La importancia de estas preguntas radica en cómo se podría diferenciar una imagen que: al observarla, de la sensación de un cuerpo en movimiento; de una que representa el movimiento de un cuerpo, pero que pareciera que es una escultura, que es un cuerpo posando y no es un instante, un momento del movimiento. Quizá la respuesta a estos cuestionamientos se encuentre en el estudio de la línea y técnica de Cabral, y al reflexionar sobre su aprehensión intelectual del movimiento, pues, más allá de cómo lo percibe, está dicha aprehensión, en donde el proceso de percepción se codifica para generar una representación de las formas, es decir, la concreción de una idea, la cual se hace visible en los impresos de Cabral. El tiempo aparece implícito en las imágenes a través de la representación fija del movimiento; así, la pintura será uno de los medios para hacer visible el tiempo, un medio para capturar aquella *fugaz temporalidad, el instante, el momento del movimiento*.

⁴⁶ Ann Hutchinson, "Componentes del movimiento estilizado" en *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, comp. Hilda Islas, México: CONACULTA, 2001, pp. 362-363.

Otros aspectos dentro de la imagen de danza a considerar serían: el orden de anterioridad y posterioridad de las partes del tiempo, la secuencialidad, es



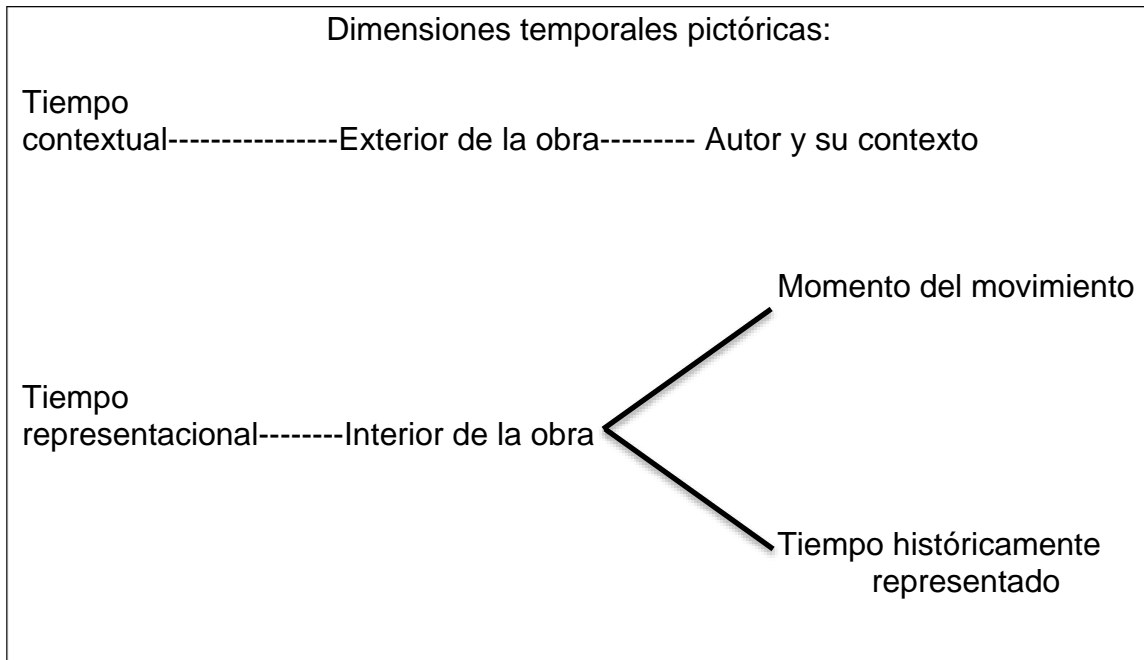
Ernesto G. Cabral, Sin título, impreso, 25 de noviembre de 1923, portada de *Revista de Revistas*.

decir, el antes y el después; situaciones que en las imágenes con movimiento podemos intuir o deducir a partir de lo que se sabe o se conoce, respecto al movimiento que observamos. Por ejemplo, si miramos la imagen de un clavado (imagen de la izquierda), sabemos cuál es el movimiento que le antecedió: el lanzarse desde alguna altura; el movimiento sucesivo será entrar en el agua. Otro ejemplo sería una imagen con individuos que caminan, en la cual suponemos que el movimiento que le antecedió es el mismo caminar y quizá el sucesivo sea el mismo, pues, por el ritmo de los cuerpos y de su andar, podríamos suponerlo. En el

caso de la danza tendremos también que imaginar qué paso le antecedió y cuál, podría sucederle. Conocer o saber qué paso le antecede o sucede a un movimiento, probablemente ayude meramente a una cuestión de percepción sobre el trazo de movimiento, es decir, para observar la diferencia entre las imágenes que dan la sensación de movimiento, de las que tienen una apariencia más rígida como una escultura o un movimiento posado.

A partir de lo anterior, una de las propuestas de esta investigación es que se pueden encontrar dos categorías para hablar de la dimensión temporal de la pintura. Aseverando, una vez más, que la imagen fija tiene el tiempo implícito, podemos encontrar diversos tiempos: *tiempo contextual* y el *tiempo representacional*. El *tiempo contextual* será aquel que *se relaciona con el momento en el que la imagen se creó, está ligado al horizonte cultural del artista*. El *tiempo representacional* será el *instante captado por el artista, el movimiento congelado en el tiempo*; dentro de este puede subdividirse en el *momento del movimiento que es lo alusivo a el movimiento o instante dancístico que esta perpetuado en la imagen*; y el *tiempo históricamente representado* que se vincula

con *el lugar, espacio o época representados en el la imagen*. Estas dimensiones se pondrán en práctica en el siguiente capítulo, en el análisis de las portadas.



Cuerpo y su influencia social

Existen diversos enfoques teóricos que han desarrollado el estudio del cuerpo. En esta investigación se retomaran algunos desde la sociología, donde el cuerpo es observado como un fenómeno social y cultural, estas ópticas competen de manera puntual al análisis de los impresos.

Dentro de la visión sociológica, el cuerpo es una materia simbólica, objeto de representaciones y de creación de imaginarios pues se tiene como premisa que toda acción de la vida cotidiana implica corporeidad. De esta forma, el contexto social y cultural modelan el cuerpo y constituyen los diversos imaginarios, así el cuerpo se convierte en un campo semántico que funge como evidencia de su relación con el mundo, y es en él, donde se originan y propagan las significaciones individuales y colectivas.

Existen tres enfoques sociológicos desde donde se ha abordado el cuerpo. El primero de ellos implicó una sociología implícita, según André Le Breton,⁴⁷ la cual reconoce la importancia de estudiar el cuerpo, sin embargo, no se detiene a estudiarlo. Esta sociología implícita es la que caracteriza el inicio de las ciencias sociales durante el siglo XIX en donde la corporeidad humana se observa desde dos ángulos: las incidencias sociales sobre el cuerpo, es decir, la condición física que no puede evitar el individuo; y el hombre producto de su cuerpo. Estos estudios son aquellos en donde se muestran las clases sociales y, se habla de condiciones físicas y morales.

Un segundo momento de la sociología del cuerpo sería para Le Breton, una sociología detallista en donde hay elementos sólidos sobre el análisis del cuerpo, sin embargo, no logran unirse de manera sistemática, es decir, aquí el hombre no es producto de su cuerpo, sino que es el hombre quien genera las cualidades de su ser a partir de la interacción con los otros; así se considera que la corporeidad se construye socialmente. Ejemplos de ello podrían ser: el trabajo de George Simmel, sociólogo neokantiano que desarrolló en sus obras *Introducción a la ciencia de la moral* (1892) y *Sociología* (1906), estudios sobre la sensorialidad, los intercambios de mirada, el rostro y la moda, sobre esto último se hablará más adelante. También Marcel Mauss desarrollo grandes estudios al respecto en sus obras: *La expresión obligatoria de los sentimientos* (1921) y *Las técnicas del cuerpo* (1936), sus investigaciones fueron el punto de partida para las investigaciones de los años 60's. En 1934 Mauss propone el término técnicas corporales; se consideran gestos codificados para obtener una eficacia práctica o simbólica, son modalidades de acción, de secuencia de gestos, de sincronías musculares que se suceden para obtener una finalidad precisa.⁴⁸ Se trata de todos aquellos movimientos, gestos y acciones del cuerpo que tenemos en la vida cotidiana y sirven para expresarnos y que todos los seres humanos las usan. Para él, el cuerpo es un instrumento del hombre, o bien “es el primer y más natural

⁴⁷ Véase André Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Nueva visión, 2002.

⁴⁸ Ugo Volli, “Técnicas del cuerpo” en *Anatomía del Actor*, México: SEP/INBA/GEGSA/Universidad Veracruzana, 1988, (Col. Escenología).

objeto técnico y, al mismo tiempo, medio técnico del hombre”.⁴⁹ Mauss propone una clasificación de las técnicas corporales: según *el sexo*, a partir de la diferencia entre hombres y mujeres y sus habilidades o fuerza, se refiere a una cuestión física; según *la edad*, refiriéndose a las variaciones que tiene el ser humano con la edad, por ejemplo qué gestos o movimientos hace un niño que un adulto no y viceversa; según *el rendimiento*, es decir, destreza y habilidad; y según *sus formas de transmisión*, haciendo referencia a la enseñanza de las técnicas, para lo cual hay que conocer las tradiciones que imponen las técnicas corporales.

En un tercer momento dentro de este recorrido por la sociología del cuerpo, se encuentra aquella sociología dedicada específicamente al cuerpo, en donde se establecen lógicas sociales y culturales que se difunden en él. Esta sociología del cuerpo es la que, desde hace unos años hasta hoy, está en construcción y la cual se cuestiona, ¿de qué cuerpo se está hablando?, ¿cuál es el hombre que éste encarna?, ¿acaso el cuerpo no es considerado bajo el velo de sus representaciones?, ¿cuáles son los imaginarios sociales que lo nombran y que actúan sobre él? Algunos de los trabajos al respecto son los de: Bryan S. Turner *El cuerpo y la sociedad* (1982); André Le Breton, *Antropología del cuerpo y modernidad* (1990); Joanne Entwistle, *El cuerpo y la moda, una visión sociológica* (2000); Michael Foucault, *Vigilar y castigar* (1975), por mencionar algunos. Así, la tarea de la sociología consiste en comprender la corporeidad en tanto estructura simbólica y no debe dejar de lado, representaciones, imaginarios, conductas y límites infinitamente variables según las sociedades.

Todos los estudios que se han desarrollado sobre el cuerpo y la expresión corporal, teniendo presente la idea de interrelación social y cultural del individuo, han desarrollado los elementos que se hacen presentes dentro de la vida cotidiana, dentro de la corporalidad cotidiana. Por ejemplo: la gestualidad, la sexualidad, la medicina, el mantenimiento, la moda, las marcas (maquillaje, tatuajes), el vestir, los valores. Estos tres últimos como aquello que moralmente el

⁴⁹ *Ibid.*, p. 195.

cuerpo va conteniendo y con los cuales se significa física y psicológicamente dentro de un núcleo social. En cuanto a la gestualidad, el estudio de David Efron, mostró que ésta es un hecho social y cultural, no una naturaleza congénita o biológica que se impone a los individuos. La gestualidad comprende aquellos movimientos y expresiones corporales y faciales que hacen los individuos tales como: el rituales saludo o despedida (a partir del estrechamiento de manos, movimiento de la mano, movimiento de la cabeza, etc.), las maneras de afirmar o negar algo y sus respectivos movimientos de cuerpo que le acompañan. También, gestos serán todos aquellos movimientos del rostro y del cuerpo que acompañan al habla, la dirección de nuestra mirada, cómo interactuamos con otros cuerpos o individuos en cuanto a proximidades y lejanías, hasta el evitar contacto, pues cada gesto tiene una intencionalidad. De aquí podemos retomar la cuestión sexual que va desde la diferencia de género, masculino y femenino, la noción de lo masculino como la imagen fuerte y de lo femenino como lo débil (no siempre) y cómo estos se relacionan entre sí, cómo establecen sus relaciones proxémicas, íntima y socialmente. Aquí entran en juego aspectos morales de la cada época y por supuesto aspectos comerciales o publicitarios, que son, en gran medida, los mediadores de la sociedad y su imaginario.

Un aspecto que cabría destacar es la moda, donde George Simmel fue uno de los sociólogos que ahondaron en este aspecto. Una de las características de Simmel es la doble mirada sobre los fenómenos sociales, una mirada que va constantemente más allá de la superficie. En su reflexión sobre la moda, parte de analizar una doble función de la moda dentro de la *sociedad*: que *ésta sirve como un vínculo* pues une a un individuo con un grupo y también *sirve como diferenciador*, pues permite ser diferente frente a otro grupo. La moda es la que vinculará al individuo con su grupo de iguales, esta es una manera de satisfacer la necesidad de apoyo social del individuo. Esta situación, por ende, implica que se cierre la entrada a otros grupos ya sean de un estatus mayor o menor en la escala social. La diferencia respecto a “los de afuera”, los que no son parte de, satisface, de alguna forma, la necesidad de distinguirse, de destacar y de ser diferente. Así,

la moda resulta un producto de la división de la sociedad en clases sociales y a su vez, tiene la doble función de la que habla Simmel, que divide y cohesiona cuerpos. También lo hará al interior del mismo grupo pues, dentro de ciertas pautas que marca la moda, cada uno de los individuos de un grupo intenta y busca las variaciones que lo diferencian de los demás. *Aquí el cuerpo se hace presente cubierto o revestido de significado a través de la vestimenta* la cual, denota una división de clases, cuestión que se retomará con G. Imbert más adelante.

Por otro lado, Simmel recalca también el papel de la moda como máscara, tras la cual puede ocultarse el individuo para mantener un espacio íntimo de libertad y de autonomía en el que realiza su propia voluntad. Es decir, de manera externa puede seguir los dictados de la moda, acatar las normas de la época, de su clase, de su grupo social y puede parecer que anula la individualidad. Sin embargo, la moda ofrece a los individuos la posibilidad de ocultarse tras la máscara de un cumplimiento externo de las normas de adecuación a un grupo.

Un último rasgo importante del momento en que Simmel escribe y que se mantiene hoy vigente es la rapidez en el cambio de las modas, lo cual llega a ser definido por él como una característica psicológica de nuestra época:

La enorme primacía que adquiere la moda en la cultura contemporánea (penetrando en territorios aún no hollados y en los ya poseídos desde mucho antes intensificándose, esto es, intensificando sin cesar el *tempo* de su variación) no es sino una concreción de un rasgo psicológico de la época. Nuestro ritmo interno exige períodos cada vez más breves en el cambio de las impresiones.⁵⁰

Otro enfoque sobre el cuerpo y la moda será el de Gerald Imbert⁵¹ quien parte de tomar al *cuerpo como una producción social, el cual está condicionado por una serie de códigos sociales y relacionales*, por ejemplo, la moda, la moral, los códigos de ética, las prácticas amorosas. Estas vendrían siendo las maneras de

⁵⁰ George Simmel, "La moda" en *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona: Península, 1988, p. 208.

⁵¹ Gerald Imbert, "El cuerpo como producción social" en *El Viejo Topo*, Barcelona: Edición 2001, 1989 extra núm.13, pp. 12-20.

utilizar el cuerpo dentro de la sociedad; el cuerpo así pasa a ser un instrumento, un utensilio. Un ejemplo del cuerpo como instrumento o utensilio de trabajo es el de un obrero, en éste se lleva a cabo una mecanización pues, generalmente son trabajos forzados en donde el cuerpo se adecúa al uso. La mecanización o reiteración de movimientos, de alguna manera van limitando el movimiento del cuerpo, o como anota Imbert, limita sus posibilidades de *reconversión*, pues el trabajo en cadena implica una especialización y por ende una *reducción del cuerpo*. De algún modo podría hablarse de una división del cuerpo, una fragmentación en donde sólo algunas partes se movilizan.

Dentro del uso del cuerpo como instrumento Imbert reflexiona sobre otro tipo de mecanización: el vestir o la moda. Si bien Imbert no los diferencia, cabe mencionar que por vestir se entiende que “es la actividad de ataviar y cubrir al cuerpo como un elemento estético; mientras que la moda es un sistema específico de vestir”.⁵² El cuerpo es cubierto con un textil, un color, creado de una determinada forma; éste termina fungiendo como su marca, es decir, se le reconoce al individuo por lo que porta. Este elemento es de suma importancia porque los cuerpos dentro de la sociedad son cuerpos vestidos; pareciera una aseveración insulsa y obvia, sin embargo, es necesario precisarla pues la moda va denotando clases, estatus sociales, relaciones humanas y comportamientos a lo largo de la historia. Las personas *visten* su cuerpo de muchas formas ya sea con textiles, cosméticos, tatuajes o diversas formas de pintarlo, esto es parte de vestir, adornar o resaltar el cuerpo. De alguna forma *el vestir da a los cuerpos identidad*.

Otro aspecto del cuerpo mecanizado para Imbert será la cuestión de la privatización de la libertad dentro de las prisiones, en donde retoma a Foucault; piensa en cómo el individuo se despoja de su cuerpo social y se confina a una serie de actividades mecánicas donde todos *visten* igual y la reducción del cuerpo está en todo su apogeo. Imbert apunta algo similar, en otro contexto, sobre cómo el traje de obrero uniformiza al cuerpo y hace desaparecer la “bi-funcionalidad del

⁵² Joanne Entwistle, *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*, Barcelona: Paidós, 2002, p. 59.

vestido social” que permite varias combinaciones de color y formas; el uniforme de obrero traduce una especie de inercia social: se es obrero y punto. Reitera la cuestión de una *estratificación social a partir de las prendas* y anota que también el uso de los trajes que pareciera ser únicamente de ejecutivos o algún individuo con un cargo alto, se puede confundir con un traje de calle en medio del uso de éste por diversos sectores; a diferencia del obrero que lleva la huella indeleble de su origen proletario a través del overol. Sin embargo, el traje también participa con cierta uniformización: el cuerpo se ofrece en toda su funcionalidad, es una superficie uniformemente cubierta (se utilizan preferentemente telas de un sólo color, oscuro y sin adornos) garantía de cierta respetabilidad. Remata el conjunto la corbata, auténtico instrumento de coerción física, especie de soga, pieza clave del hombre que ha renunciado a su cuerpo físico, para asumir un cuerpo socializado de los pies a la cabeza, un cuerpo encubierto por completo. Mientras que en las mujeres se encorseta el cuerpo, se le da un aspecto acartonado, liso, sin el relieve de las formas naturales, resultando socialmente un cuerpo estético por fuera; por dentro es un cuerpo sometido y deformado por la sociedad.

Un concepto más sobre el cuerpo que desarrollará Imbert es el cuerpo enajenado. El cuerpo de cada día, es un cuerpo enajenado, en donde el propio cuerpo es ajeno, en donde hay un distanciamiento con el cuerpo; también implica una alienación que será

desposesión social del cuerpo a través de lo imaginario social (representaciones colectivas impregnadas de ideología) que produce un catálogo de imágenes y representaciones del cuerpo que se interponen entre nosotros (...) en una sociedad que todo lo concibe como signo y como valor de intercambio.⁵³

A partir de estos aspectos y más se construye el imaginario social que va *determinando en gran medida la concepción de nuestro cuerpo, social e individualmente, es decir, la imagen del cuerpo es la imagen nutrida con los materiales simbólicos que provienen de diversos elementos* como el: cosmológico,

⁵³ Imbert, *Op cit.*

ideológico, económico, comercial, familiar, social, individual etc., que cruzan al hombre en un tejido.

2. La danza de la línea

*Acostumbra el hombre hablar con su cuerpo, ojear
Su ojo, orejear diamantino
Su oreja, naricear
Cartilago adentro el plazo de su aire...
Gonzalo Rojas*

Una vez realizado el recorrido por los diversos conceptos a usar desde la danza y desde la plástica, así como otros elementos que confluyen en ambas disciplinas como el tiempo-espacio y el cuerpo, se muestra a continuación la propuesta para generar un diálogo entre ambas disciplinas a fin de mirar una obra con una representación dancística. Se propone interactuar con los cuatro elementos que anota Valerie Preston-Dunlop, presentes en las obras dancísticas desde la coreología: *sonido, movimiento, intérprete y espacio*, dentro de la obra de arte. Una categoría que se anexará será la dimensión temporal pictórica, mencionada anteriormente.

Sonido/música: Se entenderá por éste como el ritmo en las representaciones dancísticas que se abordaran. El sonido, es parte del contenido de la obra, es sugerido, no es tangible o visible, salvo que se represente el instrumento desde donde se genera un sonido (un músico tocando su instrumento, un xilófono, un radio, etc.) Desde la danza, la música puede ser dilucidada a partir de la observación de los pasos que se representan, o bien de algún referente que se encuentre en la representación como: título, vestuario, etc.

Movimiento: Se refiere a la forma, por ende al cuerpo representado. Desde la danza se retomaran las unidades coréuticas y sus maneras de materialización (*ChU/Mm*), de manera específica para la imagen fija se usará: el diseño corporal, la proyección espacial y la tensión espacial.

Intérprete: Desde la danza se relaciona con categorías físicas, psicológicas del bailarín, su vestimenta, maquillaje, etc. En la pintura será el cuerpo representado en el acto de bailar; éste cuerpo se analizará desde la sociología del

cuerpo de la que se habló en el apartado anterior. El coreógrafo, figura que menciona Valerie que juega con las características del bailarín para obtener la idea de su obra, por ende es quien, en algunas ocasiones, crea los movimientos y expresión del intérprete, podría pensarse en este caso que es el pintor, pues es quien crea la forma del cuerpo en movimiento o danzando, decide cómo se mueve el cuerpo representado y qué representar del acto visto o vivido.

Espacio: Se refiere al soporte de la composición, la composición misma con forma y contenido y sus respectivos elementos constitutivos. En la danza es el espacio escénico en el que se desarrolla el acto dancístico, el cual estará dentro de la composición. En cuanto al tiempo se abordará desde las categorías propuestas sobre *tiempo contextual* y *tiempo representacional*.

Todos estos cinco elementos que conforman nuestras *ramas*, siguiendo la propuesta de Valerie, formarán diversos nexos y conexiones entre ellos y al interior de la imagen. Éstos los encontraremos insertos en el análisis iconográfico, en los tres niveles propuestos por Panofsky. En el primer nivel se hará la revisión de la estructura de la obra y de las formas que la componen. En un segundo nivel observaremos cómo son estas formas, a qué nos remiten, para internarnos en el tercer nivel, el iconológico, donde se irá develando cómo ayudan las *ChU/Mm* para hablar del movimiento representado en imagen fija. También será en este nivel donde se aluda y profundice en aquellas *ramificaciones* que son indispensables para mostrar los significados de las imágenes, tal es el caso del contexto histórico.

Ejemplos de obra

En esta investigación son varios los cuerpos y estilos de danzas representados gráficamente por García Cabral. ¿Cómo acercarse a estos cuerpos danzantes polisémicos? Para ello se parte del supuesto de Sondra Horton en cuanto a que “las danzas son hechos contextualizados; son culturales, históricos y experienciales (...) también derivan su significado del lugar en que se realizan,

pues son ejecutadas en diferentes entornos culturales”.⁵⁴ De aquí que sea pertinente preguntarse, *¿cuál era la situación económica y política de ese momento?, ¿cuáles eran las formas de recreación en la ciudad de México a principios de siglo XX?, ¿cómo se desarrollaban las relaciones sociales entre hombres y mujeres y entre clases sociales?, ¿cuáles eran los vínculos entre la danza y los diversos grupos sociales?* Estas preguntas ayudan a establecer vínculos directos entre la danza y la sociedad, pues tener nociones de estas relaciones permite saber, de algún modo, la función de los bailes en ese momento, y de manera más profunda se puede dilucidar la noción de cuerpo, los prejuicios y tabúes que se le endilgaban y por tanto: *¿qué papel fungía la danza en esta concepción?, o bien, si ¿contribuía a una re-concepción del cuerpo?, ¿qué reflejaba ésta concepción?, ¿la danza fungía como terapia, o como catarsis? o, ¿no tenía nada que ver?* Para ahondar en estos cuestionamientos, es fundamental partir de la observación del universo de los gráficos de Cabral, ordenarlos y seleccionarlos. Y por ende es imperante remitirnos a la vida y obra del artista a trabajar, cuestión que se retomará más adelante. Cabe señalar que la totalidad de imágenes que se abordaran en este estudio es de nueve: *Bailando un fox-trot* (25 de abril, 1920), *El shimmy de barrio* (29 de mayo, 1921), *Ensayando un shimmy* (12 de junio, 1921), *Foxtroteando* (10 de agosto, 1924), *Bailando free-happy* (26 de octubre, 1924), Sin título (24 de octubre, 1926), *Posadas de barrio* (18 de diciembre, 1927), Sin título (19 de octubre, 1930) y Sin título (3 de abril de 1932). Esta selección de imágenes hacen alusión a los bailes que estuvieron de moda durante las primeras tres décadas del siglo XX, de manera particular resaltan el *fox-trot* y el *shimmie*. Estos ritmos se bailaban en salones de la clase acomodada y la subalterna,⁵⁵ y en cantinas o fiestas populares. Varias de estas imágenes cuentan con el título, en donde se inscribe el ritmo que se está ejecutando, permitiendo identificar de manera clara el ritmo al que se alude.

⁵⁴ Sondra Horton Fraleigh, “Family resemblance” [*Aire de familia*] en Sondra Horton Fraleigh y Penelope Hanstein eds., *Researching Dance. Envolving Modes of Inquiry*, Pittsburgh: University Of Pittsburgh Press, 1999, p.16, (trad. Dolores Ponce).

⁵⁵ M. Rodríguez define clase subalterna al sector de las clases populares, de economía emergente. “El surgimiento de las culturas subalternas tiene lugar con la aparición de las clases sociales y el Estado” la cultura producidas por estas “constituye el testimonio de una forma particular del ser cotidiano de las clases dominadas” Véase: Rodríguez M. “Las fiestas como modeladores de identidades y diferenciaciones” en *Iztapalapa*, México: UAM-I, enero-junio, 1992, (25), p. 13.

Para Cabral la danza formó parte importante de los retratos de la vida de México. De 745 portadas para *Revista de Revistas*, dedicó 38 a este arte. Danza clásica, española, folclore, *fox-trot*, *shimmie*, *rag-time*, rumba y *charleston*, son algunos de los géneros y estilos dancísticos que plasmó. ¿Por qué su interés en la danza? ¿Los temas de las portadas eran hechos por encargo o formaban parte del interior de la revista? O bien, ¿él demostraba su auténtico gusto por ese arte? En entrevista a Ernesto García Sáenz, hijo de Cabral, afirma que

El *Chango*, (sobrenombre con el que él era conocido) hacía las portadas que quería, las dibujaba y esperaba que le gustaran al editor. Le encantaba la danza, le encantaban las bailarinas, le fascinaban las mujeres. Y claro que en ocasiones tenía que responder al contenido, pero en realidad siempre hizo lo que quiso.⁵⁶

Esta respuesta, nos acerca a pensar que Cabral desempeñó un papel relevante



en la revista y que el editor confió en su trabajo pues, en gran medida, quien decidía que dibujar era él; seguro pasaba a revisión del editor, pero es importante saber que Cabral tuvo cierta libertad. Quizá esto haya sido parte fundamental para que dejara cuenta de la danza y los bailes que tanto gozó y gozaba la gente en aquel entonces.

Ahora bien, si se observa la información de cada número, es claro que algunas portadas respondían a la necesidad de ilustrar el interior, como es el caso de la portada del 2 de febrero de 1919, donde aparece “Ana Pavlowa en La Bacanal” (imagen de la izquierda). Ese número contiene una sección especial sobre las presentaciones que tuvo la compañía de la bailarina durante su estancia en México. Más usuales

⁵⁶ Ernesto García Saenz, Entrevista de Ariadna X. Yáñez Díez, Ciudad de México, 22 de mayo de 2009.

son las portadas con temas dancísticos, sin nota al respecto; aun así, con ello, Cabral permite acercarnos a los ritmos o bailes de moda y nos hace reparar en lo siguiente: incluso sin haber notas sobre danza dentro de un número, Cabral dejó un testimonio iconográfico invaluable de la danza que se vio, vivió y bailó en México entre 1918 y 1933, de modo que se trata del cronista gráfico más importante de la danza de esa época, en México. Razón para situarlo, a continuación, dentro de un contexto histórico desde donde interpretar y analizar su obra.

Ernesto García Cabral en la escena posrevolucionaria: contexto político y cultural

Como la historia dice, la sucesión presidencial de 1910, atizada por las declaraciones de Porfirio Díaz al periodista estadounidense James Creelman,⁵⁷ desembocó en la revuelta política encabezada por Francisco I. Madero, líder antireeleccionista, cuyo ideal era la democratización del sistema político mexicano; esto decantó en el desarrollo de varias revoluciones simultáneas en diversos sectores sociales. Sin embargo, como sabemos, Díaz se reeligió, y Madero con el principio de “sufragio efectivo no reelección”, se levantó en armas el 20 de noviembre de 1910. Con su triunfo ocupó la presidencia por un corto tiempo, de noviembre de 1911 a febrero de 1913. En este contexto inició el trabajo como dibujante de Ernesto García Cabral (Huatusco, Veracruz, 1890 – Ciudad de México, 1968).

Cabral fue becado por el gobierno del estado de Veracruz a los dieciséis para estudiar en la Academia de San Carlos, de la Ciudad de México. Ahí tuvo a grandes maestros como Germán Gedovius y Gerardo Murillo y convivió con sus contemporáneos: Ángel Zárraga, Saturnino Herrán y Francisco Goitia, entre otros.

⁵⁷ James Creelman entrevistó a Porfirio Díaz el 3 de marzo de 1908. Díaz expuso las razones de su permanencia en la presidencia, los avances de su gobierno y el deseo de abandonar el poder en las siguientes elecciones, cosa que no hizo.

Su aprendizaje le dio herramientas para manejar un perfecto trazo de la anatomía que explotaría en sus dibujos sobre la danza en los años posteriores.

Sus primeros trabajos como caricaturista los realizó en 1909 en la prensa mexicana. Uno de sus primeros empleos fue como caricaturista del diario *La Tarántula*. En ese año registró 120 caricaturas con un sueldo de 40 pesos mensuales,⁵⁸ esta situación lo fue alejando de la Academia de San Carlos y se acercó más al trabajo de caricaturista. De manera paralela, colaboró entre 1909 y 1911 en las revistas *La Risa* y *Frivolidades*, en las que desarrolló influencias de la plástica europea, que se veían en otros diarios y revistas mexicanas que eran de buen gusto para la élite porfirista afrancesada. En estas revistas se ciñó a la línea que le marcaron, utilizando sus recursos gráficos en historietas mudas con humor.

El 18 de mayo de 1911 se fundó el diario *Multicolor*, publicación de tendencia antimaderista dirigido por Mario Vitoria quien había dejado *Frivolidades*. Su equipo se conformó por los caricaturistas Santiago R. De la Vega y Ernesto García Cabral, cuya crítica al maderismo⁵⁹ en esta publicación fue contundente; Cabral también mostró su dominio de la forma y seguridad en la línea.

Para 1912 recibió apoyo del gobierno mexicano para estudiar en París: “(...) acepté la invitación que me hizo el Presidente Don Francisco I. Madero para seguir mi carrera en París (...)”.⁶⁰ La ciudad luz le ofreció la vanguardia modernista en la pintura, la danza, la literatura, el teatro, la música y la vida bohemia en los cabarets. En Europa, asimiló las mejores técnicas artísticas y caricaturales de Francia, Italia, Alemania y Japón; también retomó principalmente el trabajo de los

⁵⁸ *Las décadas del chango*, México: Domés, 1979, p. 19.

⁵⁹ A pesar de no haber manifestado abiertamente su postura política, Cabral respondiendo a la línea marcada por el diario, a través de sus caricaturas exhibía la falta de capacidad de Madero para organizar una nación. Esta posición puso a Madero como objeto constante de las críticas de la prensa mexicana y, en particular, fue tema de la caricatura política de la época.

⁶⁰ Carta de Ernesto García Cabral a Guitierre Tibón, escrita a mediados de los años 60's. Fue transcrita por Ana Laura Cue en el Anexo 1 de su tesis: *Ernesto García Cabral, sus años de formación y contribución a la caricatura política en el semanario Multicolor*, México, Tesis de Licenciatura en Historia del Arte, Universidad Iberoamericana, 1991, p. 134.

cartelistas franceses Henri Toulouse Lautrec, Aristide Bruant y Alfons Mucha. Así, su obra se relacionó con el *art nouveau* y posteriormente con el *art déco*.

Mientras Cabral se desarrollaba como artista en Europa, en México, Victoriano Huerta asesinó a Madero en 1913, asumiendo la presidencia interina durante 17 meses en los cuáles aplicó mano dura.⁶¹ Para derrotar a Huerta, el 26 de marzo de 1913 comenzó la revolución constitucionalista con la proclamación del Plan de Guadalupe encabezada por el general Venustiano Carranza, etapa que pronto se extendió por toda la república.⁶² Con Huerta como enemigo común, en 1914, cada nuevo caudillo buscaba fortalecer su propia posición. Esta inestabilidad política del país afectó de manera directa la estancia de Cabral en París, pues dejó de percibir el apoyo económico del gobierno mexicano y se vio obligado a buscar pequeños trabajos ilustrando en folletos y revistas: “(...) al estallar la primera guerra europea de 1914 dejé de recibir mi pensión hasta 1916. Apenas para comer, logré ayudarme un poco con dibujos que de tarde en vez, me publicaron las revistas la *Vie Parisienn*, *Le Rire* y *La Bayonete* (sic).”⁶³

En ese mismo año, los artistas plásticos buscaban mantenerse como sujetos partícipes y constructores de los movimientos sociales que se estaban suscitando con la Revolución. Este ideal se vio cobijado por la visión del nuevo director de la Escuela Nacional de Bellas Artes: Gerardo Murillo (con el seudónimo Dr. Atl), quien impulsó a los artistas concibiéndolos como forjadores de una república renovada. Asimismo, recomendaba a los artistas buscar genuinos lenguajes artísticos de carácter nacional. Sin embargo, en 1915, la actividad artística mermó y la vida económica en México se halló totalmente paralizada, con el consecuente cierre de negocios y la reducción de empleados; además hubo falta de liquidez de la moneda, por lo que se dificultaron las transacciones y escaseó el alimento. Fue un momento de lucha continua entre facciones.

⁶¹ Mauricio Tenorio Trillo, “La Revolución mexicana en el álbum del mundo” en *México: fotografía y revolución*, México: Lunwerg Editores, 2009, pp. 37-39.

⁶² “La restauración del maderismo o del porfirismo no harán paz” en *Diario del Hogar*, México, 7 de julio de 1913, pp. 1 y 3.

⁶³ Carta de Ernesto García Cabral a Gutierre Tibón, *Op.cit.*

En 1916 la facción de los carrancistas se impuso indiscutiblemente en el campo de las armas y constituyó la oposición política más viable. En abril de ese año. Venustiano Carranza entró a la Ciudad de México con el mando del poder ejecutivo hasta el 21 de mayo de 1920, cuando fue asesinado. México estaba en crisis y Cabral en París vivía la propia, hasta que, a finales de agosto de 1916, Isidro Fabela lo invitó como agregado de la embajada de México en Argentina, lo que lo rescató de la miseria. En ese país colaboró durante dos años en varios diarios como *La Nación* y *El Tiempo* y, en la revista *Plus Ultra*.

Cabral regresó a México en 1917 después de estar fuera del país por cinco años. En ese año, el paisaje en el ámbito artístico mexicano se vio lleno de exposiciones y nuevos artistas. Entre ellos figuraron Ernesto García Cabral y Fernando Leal, este último ganó un premio de un concurso de portadas con tema mexicano en *Revista de Revistas*. También, en octubre de ese año, se dio a conocer por medio de una nota de Raziel Cabildo en *Revista de Revistas*⁶⁴ a un nuevo artista: David Alfaro Siqueiros. Otro pintor que figuró en las páginas de la misma revista es Roberto Montenegro, quien llevaba varios años radicando en Europa y, hacia 1918, se inclinó por una temática de inspiración mexicana sin abandonar, por supuesto, la línea simbólica y el gusto por los exotismos decorativos que lo caracterizaban.

Una vez establecido Cabral en la ciudad de México, se puso en contacto con Rafael Alducín, propietario de *Revista de Revistas* y el *Excelsior*, quien lo contrató como dibujante de ambas publicaciones a partir de mayo de 1918, aunque en enero de ese año ya había hecho su primera portada, donde apareció la figura de la bailarina española Carmen Tórtola Valencia. En 1920 comenzó lo que para muchos sería su mejor producción entregándose al *art déco*, además de haber sistematizado y asimilado sus influencias plásticas. Dejó un legado peculiar

⁶⁴ Raziel Cabildo, "Un nuevo artista: Alfaro Siqueiros" en *Revista de Revistas*, 27 de octubre de 1918, p. 14.

de combinaciones de colores⁶⁵ y finas líneas japonesas, todo mezclado a la mexicana para hacer danzar a la línea.

Revista de Revistas fue una de las más importantes referencias gráficas en México, un semanario encargado, domingo a domingo, de difundir información de México y el mundo. En ella figuran notas sobre arte, literatura, teatro, moda, fragmentos de cuentos y novelas, partituras (algunas publicadas exclusivamente para la revista), acontecimientos de índole política, o dimes y diretes de la “sociedad” en boga, además de anuncios publicitarios. Sus portadas fueron realizadas principalmente por Roberto Montenegro y Ernesto García Cabral.

Fue en este suplemento en donde Cabral realizó más portadas que mostraban su capacidad de abstracción para plasmar mensajes irónicos, políticos y de tono sicalíptico que atraían la mirada a través de sus vigorosos colores. Sería, sin duda, a la mujer a la que más portadas dedicaría: elegante, seductora, tierna, *femme fatale*, deportista, vigorosa, fuerte; icono de la modernidad. Dibujó alegorías, personajes mexicanos y extranjeros, políticos, escritores, artistas, científicos, obreros, campesinos, escenas de la vida popular y de clases acomodadas, fiestas y mujeres: desde la que se molesta por la llegada retrasada de su marido, hasta la moderna y sensual “pelona”.⁶⁶ Por sus dibujos, Carlos Monsiváis llamó a Cabral el retratista de México, un México que buscaba ser moderno, pero que en algunas regiones seguía entre machetes, caballos y rifles.

La aparente estabilidad política a mediados de 1920, frente a la incansable lucha entre facciones revolucionarias comenzó a ser visible en ciertos sectores sociales, pues se fue normalizando la vida de la capital mexicana, con lo cual la élite vieja regresó a sus tradicionales actividades sociales.⁶⁷ El ascenso de Álvaro Obregón a la presidencia de la república (1920-1924) y su política conciliadora con

⁶⁵ La selección de colores que usó en *Revista de Revistas*, era consensuada junto con los hermanos Garduño, que fueron compañeros de Cabral en la Escuela de Bellas Artes y con quienes trabajó en *Excélsior*.

⁶⁶ Se llamó “pelonas” a las mujeres que se cortaban el cabello a la altura de las orejas, dejando atrás el cabello largo y las trenzas.

⁶⁷ Aurelio De los Reyes, *Historia de la vida cotidiana en México*, México: Fondo de Cultura Económica/ Colegio de México, 2006, v. 5, p. 91.

la Iglesia y los banqueros, trajo la tranquilidad en este sector social. Esta situación se vio reflejada en la prensa, pues las páginas de los diarios *El Universal* y *Excélsior* se llenaron de noticias sobre fiestas privadas, bailes, bodas, bautizos y la presencia de los burgueses en diversos escenarios, quienes ocupaban casi una página entera, a diferencia del pequeño espacio que se les brindó con la presidencia de Venustiano Carranza.

Las actividades de la vida social publicadas en las columnas de la prensa durante la década de 1920 se referían, la mayor parte, a la clase acomodada, proyectando a la sociedad sus costumbres, excentricidades y lujos. Por ejemplo, durante los fines de semana la clase alta organizaba cacerías y paseos por el Desierto de los Leones, Xochimilco, a sus haciendas cercanas a la capital y a sus casas de descanso en Cuernavaca. En los días de campo se trasladaban familias completas en automóviles; paseaban, almorzaban, ocasionalmente bailaban y regresaban a la ciudad por la tarde. En esta década el restaurante San Ángel Inn, entonces vecino pueblecillo del mismo nombre, era frecuentado por algunos miembros de la élite, quienes después del almuerzo bailaban *foxtrot*, *twostep* y otros ritmos de moda de las *jazz band*. La gente de clase acomodada gozó de poder debido a su estatus económico, social y político, razón por la que tenían gran capacidad de consumo, parte del carácter urbano cosmopolita. Las notas periodísticas hablaban del paradigma cultural de moda, la transición y tensión entre las costumbres de la vieja élite porfiriana y la clase ascendente de política revolucionaria, y la moda e influencia extranjera mezclada con el nacionalismo.

La clase alta o acomodada se convirtió en el emblema de la sociedad porque representaba la imagen de la modernidad a través del nacionalismo cosmopolita que consideraba a México por primera vez popular, mestizo e indio. “México era para todos los mexicanos” y fue una nación mestiza moderna con objetivos prácticos: la industrialización, la inversión nacional y extranjera y el

turismo.⁶⁸ La élite de origen porfiriano se mantuvo como modelo social en la prensa después de la Revolución y siguió partícipe en los eventos de los políticos posrevolucionarios a pesar de los recelos mutuos.

Mientras la élite se exhibía en los diarios, en el ámbito de la plástica, de manera paralela, aparece el movimiento estridentista (1920) que marcó el surgimiento de otra mirada sobre la realidad nacional de ese momento, el movimiento buscaba construir un México próspero aunque los adelantos tecnológicos seguían siendo un anhelo. Se buscaba parecerse a Nueva York o París y la realidad de la Ciudad de México era otra; la modernización se logró hasta la década de 1950. La ciudad y las experiencias que se vivían en ella, fueron para los estridentistas los personajes protagónicos de la mayor parte de sus producciones literarias y plásticas. Hacia 1921 el trabajo de muchos artistas que participaron en publicaciones estridentistas, como Tina Modotti y Jean Charlot, estaba inserto dentro de una estética nacional a través del arte que reflejaba la vida popular y exaltaba tanto los valores de la Revolución como los del obrero, el campesino o la lucha popular. “Una obra que ilustra magistralmente la situación de la década mexicana de 1920 emerge en Horizonte, revista literaria moderna, de Tina Modotti, con el título *Obreros*, (...) el *art déco* será el estilo que dictará la fisionomía moderna.”⁶⁹

A la par de estos movimientos estéticos, Cabral se consagraba como caricaturista del semanario *Revista de Revistas*. Sus dibujos tenían la esencia de las sociedades cosmopolitas, como la moda de París y Nueva York, con las líneas estéticas que marcaban las revistas de estas urbes y con una gama de colores brillantes que atraían la mirada de cualquiera. No sólo dibujó las portadas del semanario, también se hizo cargo de diversas ilustraciones y caricaturas en interiores. Figuró como uno de los más importantes dibujantes de la revista, muestra de ello son los artículos que reconocen su labor. Tal es el caso de la nota

⁶⁸ Mauricio Tenorio Trillo, *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998, pp. 332-334.

⁶⁹ Rocio Guadalupe Guerrero Mondoño, “Revolución tecnológica vs. Revolución Mexicana. Estética y soportes de la vanguardia estridentista” en *Vanguardia Estridentista*, México: INBA, 2010, p. 31.

publicada el 29 de febrero de 1920 sobre el libro *La caricatura del mundo*, del cubano Bernardo G. Barros, quien en un capítulo que dedica a México le “consagra laudatorios juicios”.⁷⁰

En los siguientes años, la sociedad buscó mostrarse acorde con la modernidad que se divulgó en los medios informativos, cuestión que incluía el divertimento. Ante ello se realizaron innumerables fiestas públicas entre la élite y los funcionarios. Ejemplo de ello es el festejo de Obregón para conmemorar el centenario de la consumación de la Independencia en 1921, donde se buscó presentar a México como un país civilizado, dejando atrás la barbarie de la Revolución y dejando ver una sociedad en proceso de reconciliación. En la política internacional buscó el reconocimiento diplomático por los Estados Unidos y Gran Bretaña. Se organizaron grandes bailes en el Casino Español y en el Castillo de Chapultepec, y hubo un desfile militar en el Zócalo. En la alameda se situaron tribunas desde las que la élite y políticos observaron carros alegóricos, representaciones de chozas indígenas y una inmensa jícara realizada por Roberto Montenegro. Desde ahí, niños de familias acomodadas de la ciudad, “vestidos de charros y chinas poblanas lanzaban flores a la concurrencia”.⁷¹

Con la misma visión de enaltecer a México como un país en progreso, el gobierno de Obregón comenzó a plantear la presencia de México en la Exposición Internacional de Brasil de 1922, con un gasto oneroso para las circunstancias económicas que atravesaba el país. Dentro de este marco, Obregón nombró como Secretario de Educación Pública a José Vasconcelos, delegado de México en Río de Janeiro, a fin de dar una impresión de estabilidad, unidad política y de un México inclusivo. Además, consciente de la popularidad del pensamiento de Vasconcelos entre los círculos intelectuales americanos, Obregón lo envió también a Uruguay, Argentina y Estados Unidos como portavoz del nuevo México posrevolucionario y moderno. El pabellón de México en esta exposición estuvo conformado por varios artistas plásticos, entre los que destacaron Roberto

⁷⁰ “La caricatura en México” en *Revista de Revistas*, sec. Letras y Arte, 29 de febrero de 1920, p. 22.

⁷¹ De los Reyes, *Op. cit.*, p. 94.

Montenegro y Gabriel Fernández Ledesma, quienes diseñaron los murales del segundo piso del edificio de estilo neocolonial del pabellón. En estas pinturas representaron aspectos tradicionales de la identidad mexicana, tales como hombres vestidos de charros y mujeres peinadas con trenzas y ataviadas con trajes típicos, y en los muros del denominado “Salón de las canciones” se plasmaron fragmentos de canciones populares mexicanas. En dichos murales se empleó una estética vanguardista con las formas innovadoras de Montenegro para expresar un discurso oficial.⁷² Sin embargo, en el edificio aún figuraron elementos prehispánicos que constituyeron la noción de identidad mexicana un siglo antes; ello se confirmó con el obsequio de México a Brasil: una réplica del monumento a Cuauhtémoc, imagen que se había repartido en todo tipo de dimensiones durante las exposiciones del siglo XIX, a lo cual Vasconcelos se mostró en desacuerdo sin ser tomado en cuenta.

La necesidad de difundir una imagen positiva y moderna del México posrevolucionario, hizo que el gobierno apoyara proyectos para mostrar esta idea. Un ejemplo es el nombramiento en 1922 como embajadoras especiales a Lupe Rivas Cacho y a Esperanza Iris, a fin de que la compañía teatral de Rivas, cuyo repertorio incluía obras de teatro frívolo mexicano basadas en tipos y costumbres mexicanas, recorriera Latinoamérica por unos meses. Otro proyecto fue el de la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo presidida por Miguel Alessio Robles, quien intensificó su esfuerzo por filmar películas de propaganda: ordenó que se realizaran cuarenta sobre industrias y edificios de México para exhibirlas en la Feria de Río de Janeiro, mencionada anteriormente. Después del acuerdo del gobierno con la Asociación de Productores de Películas, Alessio patrocinó una película monumental sobre diversos aspectos de México,

(...) alta y patriótica idea, que se está llevando a cabo con todo empeño y que ha de dar por feliz resultado, el que la culmina de que, hace tanto tiempo, es víctima nuestro país, en el extranjero,

⁷² Aurora Avilés García, “México en la Exposición Internacional del Centenario, Rio de Janeiro 1922” en *México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales (1889-1929)*, México: CONACULTA/Museo de San Carlos, 2010, pp. 130-133.

ceda el paso a la verdad dando a conocer por el medio más gráfico, que es el cinematógrafo, el verdadero México, las fuerzas de su industria, de su comercio, de todos sus elementos de trabajo.⁷³

Esta película se dividió en tres partes: México oficial, México colonial, moderno y comercial y México Industrial. La primera parte mostraba la fachada y los interiores del Palacio Nacional y otros edificios que dieran cuenta de la “hermosura” de nuestro país; la segunda enseñaba calles, plazuelas, parques, obras hidráulicas, drenaje, servicio de limpia y residencias de la ciudad; por último, la tercera presentaba diversas industrias. Es de esta tercera parte de la única que se conserva un fragmento.

En medio de esta imperante idea del México moderno, el trabajo de Ernesto García Cabral dentro de *Revista de Revistas* se mantuvo al margen del corte del semanario. Sus portadas en estos años (1920-23) continuaron plasmando a personalidades de la política europea, artistas de la farándula, deportes, moda, etc. No dejó de lado la actualidad social y cultural de la ciudad, esto es visible en sus dibujos sobre el divertimento, tal es el caso del teatro de revista. También es notorio que acentuó constantemente la idea de la mujer moderna, por ejemplo la *sportswomen* (imagen de la izquierda) que retrata a esta figura femenina con el



Ernesto García Cabral, *Figuras modernas: la Sportswomen*, portada de *Revista de Revistas*, 31 de julio de 1921.

cabello en *flapps*⁷⁴ y con pantalones. Esta visión de la “modernidad” por un lado, contrastó con su idea del “pueblo”, el cual lo dibujó con el sombrero de “ranchero”, paliacate, en el caso de los hombres y, con trenzas largas, rebozo y falda hasta los tobillos, en el caso de la mujer (imagen de la derecha). El



Ernesto García Cabral, *Celebrando el día del trabajo: por qué se tarda con el mandado*, portada de *Revista de Revistas*, 1 de mayo de 1921.

⁷³ “El cine hará que México sea conocido” en *El Universal*, 12 de marzo de 1923, p. 1.

⁷⁴ Corte de cabello femenino, a la altura de las orejas.

pueblo estuvo fuera de lo que denotaba la urbe cosmopolita mexicana como moderno. En *Revista de Revistas*, Cabral da fe de una división de clases, de una modernidad que, evidentemente, no llegó a todos los sectores. Cuestión que las películas de Alessio no mostrarían, puesto que ésta clase subalterna no figuró dentro de la propaganda de la industria, comercio y hermosura de la ciudad. Bajo este techo político, social y cultural, es donde se van creando los impresos de Cabral y son parte de la crónica del acontecer capitalino.

Los bailes populares y de salón: propuesta de una mirada iconográfica

La siguiente propuesta para mirar una imagen fija de danza o con movimiento, retoma los conceptos manejados en el capítulo uno, para el arte figurativo. Si bien se trabajan nociones compositivas de la imagen, lo que se busca es *mostrar los códigos de representación definidos social y culturalmente*, hacer presente *qué se ve, cómo se representa* y lo más importante, *a qué situación contextual responde*. Cabe acotar que las imágenes pertenecen principalmente a la década de los veinte, excepto dos (1930 y 1932). Sin embargo, todas están circunscritas dentro del mismo contexto cultural que se acotó en el apartado anterior, dejando ver que México buscó la modernidad, tomando como modelo a las grandes capitales cosmopolitas como París y Nueva York, en donde reinaban nuevas posibilidades estéticas como el *art déco*.

Se seleccionaron nueve imágenes de las portadas que Cabral hizo en *Revista de Revistas* que hacen referencia a los bailes populares que se ejecutaron en salones, cantinas y fiestas populares. Los impresos que se abordaran en este estudio iconográfico son:



Imagen 1

Bailando un fox-trot, 25 de abril de 1920.



Imagen 2

El shimmy de barrio, 29 de mayo de 1921.



Imagen 3

Ensayando el shimmy, 12 de junio de 1921.



Imagen 4

Foxtroteando, 10 de agosto de 1924.



Imagen 5

Bailando free-happy, 26 de octubre de 1924.



Imagen 6

Sin título, 24 de octubre de 1926.



Imagen 7

Posadas de barrio, 18 de diciembre de 1927.

Imagen 8

Sin título, 19 de octubre de 1930.

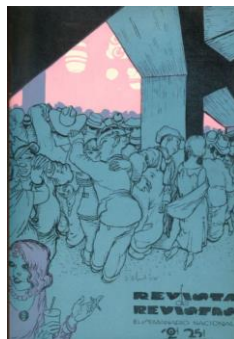


Imagen 9

Sin título, 3 de abril de 1932.

Se observa que algunas de ellas tienen título, el cual da referencia al baile representado, de esta forma se agrupan las imágenes por ritmos. En el caso de aquellas que no tienen título, se incorporan dentro de un mismo rubro y a partir de su estudio, se buscará dilucidar si es posible indicar qué ritmo se representa. Las agrupaciones quedan así: *shimmie* (dos imágenes), *fox-trot* (dos imágenes), *free-happy* (una imagen), sin título (cuatro imágenes). Cabe puntualizar que esta

agrupación es para tener un orden e idea en los ritmos representados. Sin embargo, para el estudio iconográfico, se procurará el orden cronológico.

Ahora, cabe preguntar, *¿cómo develar y estudiar los elementos compositivos de la obra?* De primera instancia es importante encontrar y trazar las líneas compositivas⁷⁵ las cuales, mediante patrones geométricos, muestran el orden y disposición que tienen los objetos en el espacio. Al trazar estas líneas en las imágenes de Cabral, se pueden resaltar ciertos elementos estructurales y compositivos, la relación entre ellos y el peso visual, explicado en el capítulo 1.

Los cuerpos representados en los impresos acaparan casi toda la imagen, o bien, en ellos se concentra claramente el peso visual, salvo en la imagen 9A, que detallaremos más adelante. Observemos lo siguiente: en la imagen 1A, la disposición de las líneas denota, a partir del eje central (línea vertical que parte en dos la imagen), la proyección ascendente de rectas al lado superior derecho, teniendo contrapeso con la recta que corta de izquierda a derecha. En el cruce de estas líneas se forman dos triángulos uno en la parte superior derecha y otro en la inferior izquierda, equilibrando el dibujo. Si bien se observan otras figuras en la parte inferior, la perspectiva las coloca en un plano más alejado, cobrando proporcionalmente importancia los cuerpos del centro. En la imagen 2A, tres líneas se proyectan cargadas al lado derecho, mostrando que el peso de la imagen se encuentra de ese lado en los únicos cuerpos representados.



⁷⁵Véase ilustraciones 1 y 2.

Imagen1A

En la imagen 3A, se forma un romboide que envuelve los cuerpos situándolos en el centro de la composición, mostrando equilibrio y movimiento, pues la inclinación



Imagen 3A

de las líneas produce la sensación dinámica.

En la 4A, las líneas se cargan a la izquierda, la mayor tensión se observa en la parte inferior por medio de la formación de triángulos. El peso de toda la imagen está en la izquierda,



Imagen 4A

acentuado por las diagonales del plano vertical trazadas de izquierda a derecha.



Imagen 5A



Imagen 6A

La imagen 5A tiene un equilibrio visual claramente formado por triángulos; las rectas en diagonal que cortan el plano vertical, potencian el equilibrio y movimiento, es una composición simétrica. En la imagen 6A, el peso de la imagen se encuentra en la parte media del plano horizontal, en donde se observan varios

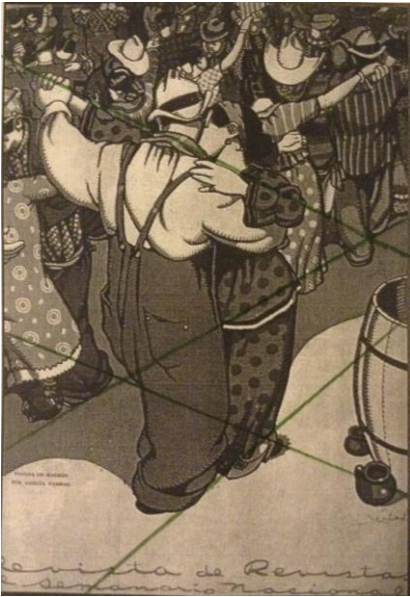


Imagen 7A

cuerpos; sin embargo, las líneas verticales que denotan el centro de la imagen, resaltan y colocan en primer plano a la pareja del centro, situándolos en un plano más cerca del espectador, en comparación con los otros cuerpos.



Imagen 8A

La imagen 7A muestra varias figuras, pero sobresalen dos cuerpos situados en primer plano al centro de la composición. El peso es visible en la parte superior, cargado a la izquierda; esto se puede observar a partir de la diagonal horizontal inferior que divide a los demás cuerpos de la pareja central. Los cuerpos centrales también trazan dos diagonales, una en la parte inferior a la altura de los pies y otra a la altura de sus cuellos. Aparece una línea más desde los objetos de la derecha, equilibrando la composición. En la imagen 8A, las rectas forman triangulaciones; dos de las diagonales se cargan a la parte superior derecha en donde está el peso compositivo, situación que se relaciona con el tamaño de las formas, cuestión que se abordará más adelante.

Por último en la imagen 9A, el peso está en el centro de ella, denotado por la franja de cuerpos representados dentro del semi-romboide. Éste se forma al

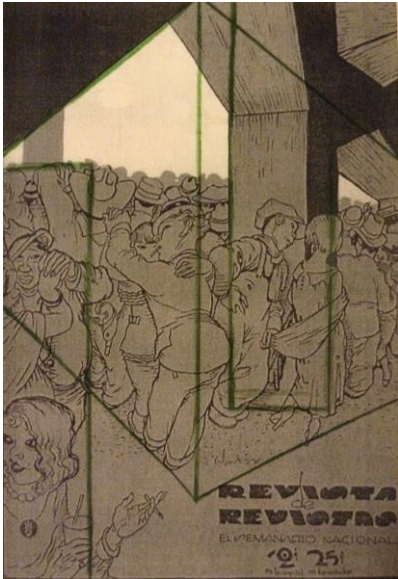


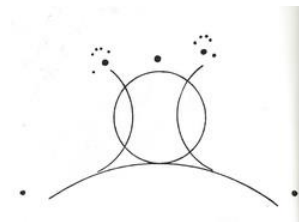
Imagen 9A

trazar las rectas sugeridas en la estructura arquitectónica, las cuales crean el ángulo superior; mientras que el ángulo inferior se trazará siguiendo el límite de los cuerpos en el espacio. Este semi-romboide, deja a la vista una pareja de cuerpos que aparecen en el centro del mismo, los cuales serán el foco a estudiar. También el semi-romboide se corta a los lados por líneas verticales que parecieran estar desequilibradas, sin embargo, la estructura arquitectónica que parece intervenir en los cuerpos de la parte superior derecha, esta equilibrada por la columna de cuerpos del lado inferior izquierdo.

Después de observar la composición visual, pasemos a una “radiografía iconográfica”, lo que ayudará a enfocarnos en el cuerpo y su movimiento dentro del espacio. Esto nos lleva a hablar del esquema gráfico de las formas representadas, el cual muestra la abstracción de la composición, la síntesis del movimiento. Ya Kandinsky lo habría hecho sobre la imagen de la bailarina alemana Margaret (Gret) Palucca, en donde realiza una traducción de la imagen a un esquema gráfico.



Un salto de la bailarina Palucca



Esquema gráfico del salto

Imágenes tomadas del libro *Punto y línea sobre el plano* de Kandinsky, pp. 41 y 42.

Al respecto del esquema gráfico de Kandinsky, anota Arnkheim que éste no permite explorar la cuestión expresiva o gestualidad corporal

Se observa que el dibujo conserva, quizá incluso intensifica, ciertas propiedades del cuerpo danzante: su simetría, sus proporciones achaparradas, la radiación de los miembros desde una base grande. Pero le faltan otras características, algunas de las cuales brotan de nuestro conocimiento sobre el cuerpo humano. Las fuertes propiedades dinámicas de la fotografía nacen de que percibimos la postura como desviaciones de una posición normal o clave. Las piernas no son sólo una curva circular aplastada, sino que están abiertas. Los brazos no sólo están dirigidos hacia arriba, sino levantados (...) La figura entera se nos parece como propulsada desde el suelo hacia arriba, más que en reposo sobre una hoja neutra del papel de dibujo.⁷⁶

En efecto, no son visibles elementos expresivos propios del cuerpo, pero, lo importante de la idea de Kandinsky no es mostrar los gestos, sino observar estas líneas compositivas o estructurales del movimiento. El esquema gráfico lo que muestra es el *esqueleto del movimiento*. Éste es la base de nuestra constelación corporal pictórica, la cual iremos uniendo con los músculos, la carne, el vestido y el entorno, hasta salirnos de ella y mirarla como un todo.

Al marcar en las imágenes de Cabral las líneas y curvas del esquema gráfico,⁷⁷ podemos observar las posturas de las figuras y, a diferencia de la imagen de Kandinsky, aquí se realizó el trazo de la cabeza por medio de elipses y no se sintetizó en un punto pues ésta, es parte central para poder hablar del cuerpo representado como un todo. Además, la posición de la cabeza, en los bailes de salón cobra un papel relevante en relación con la pareja, denota, como otras partes del cuerpo, ciertos códigos culturales sobre la interacción de los cuerpos.

¿Qué observamos en el esquema gráfico de los impresos?, ¿son evidentes similitudes?, ¿de qué tipo son? Cabe hacer una aclaración, los cuerpos en su

⁷⁶ Arnkheim, *Op. cit.*, p. 443.

⁷⁷ Véase imágenes 1B a 9B.

mayoría están representados para ser observados desde un plano lateral o diagonal, salvo algunos que se miran de frente o por detrás. El esquema gráfico traza el contorno del torso y la cabeza; los brazos y piernas se trazan con líneas resaltando su posición. Todos los trazos mantienen el sentido de la perspectiva, de ahí que se encuentren superposiciones entre ellos.



Imagen 2B

Una vez aclarado lo anterior, retomemos nuestros cuestionamientos. Para responderlos se separaron las imágenes por ritmos y cronológicamente (especificados en el título): *shimmie*, *fox-trot*, *free-happy* y no especificado. En el caso del *shimmie*: tenemos cuatro estructuras corporales (dos parejas, una por imagen). La primera imagen, el *shimmie* fechado el 29 mayo de 1921 (imagen 2B) muestra gran cercanía corporal. Esta proximidad del torso entre ambos cuerpos es notoria, por un lado en las elipses que refieren a la cabeza, las cuales parecieran acercarse; y por otro lado, es visible en la superposición de las elipses del torso. Asimismo, la interacción de la larga curva ascendente y los ángulos pronunciados que representan los brazos, movilizan y relacionan el esquema. Las curvas que forman las piernas del cuerpo de la izquierda parecieran rendirse a la gravedad, quitando equilibrio a la pareja y dando la sensación de que el cuerpo contiguo es el que lo sostuviera.

A diferencia del *shimmie* con fecha del 12 de junio de 1921 (imagen 3B), las cabezas permanecen con distancia y cierta tendencia a mantenerse separadas, situación denotada por la inclinación de las elipses. También, las elipses de lo que sería el torso, se encuentran con



Imagen 3B

distancia a pesar de que los brazos, representados por curvas, son cortos en proporción con el resto del cuerpo. Sin embargo, será por medio de estas pequeñas curvas que podemos mirar una interacción y cercanía entre cuerpos. En cuanto a las piernas, se mantienen separadas, firmes, de tal suerte que cada cuerpo se sostiene por sí solo.

En *fox-trot* tenemos dos impresos: el del 25 de abril de 1920 (imagen 1B) y el del 10 de agosto de 1924 (imagen 4B). Las elipses que representan la cabeza en la imagen 1B, tienen cierta cadencia entre ellos, parecen ceder a la inercia de

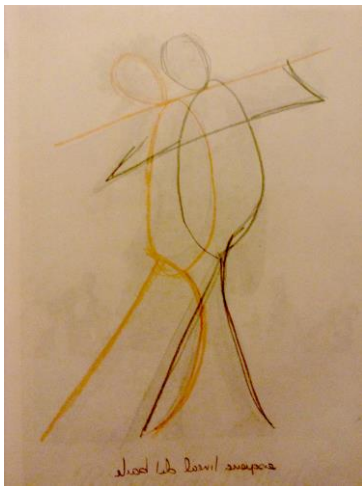


Imagen 1B



Imagen 4B

la dinámica que traza la recta ascendente que sintetiza la forma de los brazos. Los centros de los cuerpos se mantienen unidos a tal grado que casi llegan a formar uno solo. Los brazos se constituyen de rectas que a pesar de que una de ellas se corta de los extremos por ángulos, éstos sugieren la misma cualidad. Las piernas

se componen principalmente de rectas y una semi-curva que responde al movimiento del torso, brazos y cabeza.

En la imagen 4B las cabezas también se relacionan y pareciera que la elipse del cuerpo izquierdo buscara refugio en el otro; los torsos no se superponen pero aparecen yuxtapuestos. Los brazos en esta imagen parecen formar una elipse: por un lado, con la curva que desciende, parece seguir hasta ascender mediante otra curva que, al cruzarse junto con sus ángulos a los extremos, da un continuo dinámico. Las piernas son casi un espejo, trazadas por una línea y una curva potenciando el movimiento en la imagen.



Imagen 5B

Otro ritmo es el *free-happy* (imagen 5B), muestra dos cuerpos alejados sin perder la relación. Son cuerpos que se observan simétricos, como en un espejo. Las cabezas se dejan llevar por la gravedad cayendo ligeramente hacia atrás, sostenidas sólo por el torso el cual aparece, en ambos cuerpos, en dirección hacia los extremos alejándolos. Los brazos forman curvas ascendentes muy pronunciadas con las que se acercan ligeramente los cuerpos, sin por ello unirlos. Las piernas se trazan por semi-curvas que marcan el punto de más cercanía de los cuerpos, también denotan la inestabilidad de los mismos, pues la posición del centro corporal y la cabeza no se sostendrían con la postura de la piernas.

En cuanto al resto de las imágenes que no contienen título, el esquema gráfico ayudará, en cierta medida, a dilucidar sobre qué tipo de ritmo podría ser el

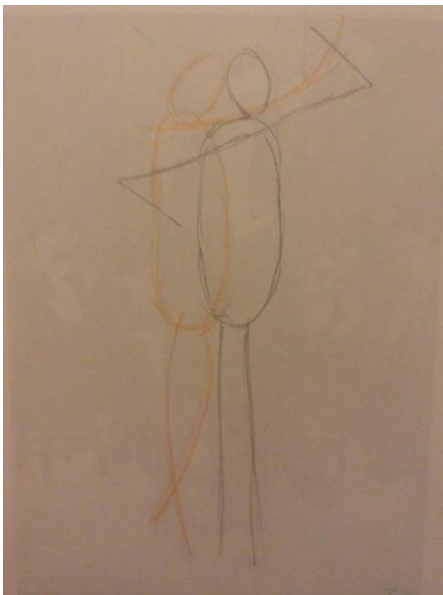


Imagen 6B

representado, apoyándonos en la imagen y sus demás elementos compositivos. Las cuatro imágenes sin título serán presentadas en el orden cronológico de su publicación, quedando de la siguiente manera: imagen del 26 de octubre de 1926 (imagen 6B), del 18 de diciembre de 1927 (imagen 7B), del 19 de octubre de 1930 (imagen 8B) y del 3 de abril de 1932 (imagen 9B).

En la imagen 6B, las elipses que representan las cabezas se recargan una sobre el otra; a diferencia de todas, los centros corporales aparecen de formas paralelas y superpuestas. Los

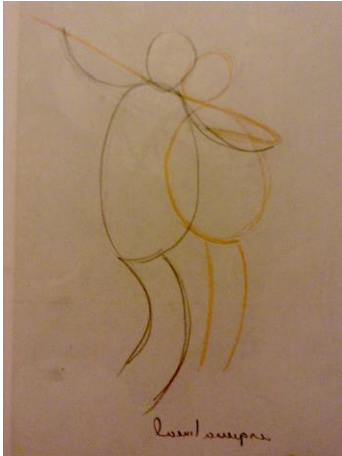


Imagen 7B

brazos, marcan una curva dinámica hacia arriba que se contrasta con un simétrico zigzag. Las piernas del cuerpo se conforman con dos líneas paralelas; mientras que las del otro cuerpo, presentan una semi-curva, pero se observa que caen para sostener el cuerpo. Esta es la única imagen que se muestra con un evidente paralelismo en los cuerpos y con una postura recta.



Imagen 8B

La imagen 7B: los semicírculos de las cabezas están ligeramente superpuestos, en completa relación. Sus torsos están uno sobre otro y es evidente que son dos diferentes dimensiones de torsos. En los brazos, está parte del contenido dinámico de la imagen, pues, los brazos que comienzan en una semi-elipse, desbocan en una línea ascendente que se proyecta al exterior. Las curvas que forman los otros brazos, muestran cadencia que complementa la dinámica recta.

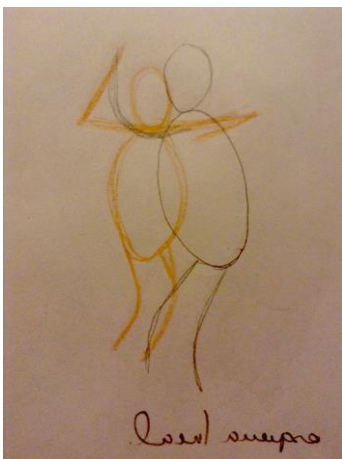


Imagen 9B

En la imagen 8B las cabezas también tienen proximidad; los torsos de diferentes tamaños, se muestran relacionados en la parte superior, mientras que, en la inferior mantienen lejanía. Los brazos tienden a las líneas, por un lado con una ascendente a la parte superior derecha y por otro con líneas que forman ángulos. En las piernas se observa el movimiento de la imagen con curvas, que también se observan en las otras imágenes.

Las elipses de la cabeza en la imagen 9B aparecen levemente superpuestos; los torsos están de igual forma entrelazados. Los brazos dan la sensación de movimiento a través de una curva pronunciada que sube para conectarse con la punta del ángulo de otro de los brazos, el cual, en ambos extremos presenta ángulos, uno más pronunciado, dando fuerza y movimiento. Las piernas son semicurvas y paralelas, sostienen los torsos y los mantienen en equilibrio.

Una vez observadas las estructuras lineales que componen a cada imagen, podemos comenzar a dar músculos y carne a nuestros esqueletos, ver como son los cuerpos en movimiento representados por Cabral, ver sus similitudes y diferencias. Para ello, es imperante hablar del artista que los trazó, en este caso García Cabral, pues las líneas que dan forma a los cuerpos son reflejo de su estilo: el *art déco*. Estas líneas también serán visibles con las unidades coréuticas y sus maneras de materialización *ChUMs*, pues al incorporarlas e identificarlas dentro del análisis de la estructura, muestran y posibilitan la representación del movimiento en el plano bidimensional.

El *art déco* de García Cabral

Para contextualizar los impresos y entender el estilo de Cabral, es importante anotar que, como consecuencia de la demanda de servicios de una población creciente, la capital mexicana en los 20's aceptó el ingreso no solo de los capitales financieros, sino también de los modelos de comportamiento social norteamericanos y franceses, lo que dio paso a la construcción de nuevos arquetipos y a la implantación de un nuevo gusto por lo que empezó a llamarse "cosmopolita". En esta década encontramos dos polos en la plástica mexicana: por un lado la introspección nacionalista, de la que ya se habló en el contexto histórico,⁷⁸ y por otro, la demanda por la sociedad de "vanguardia". El universo temático de lo nacional correspondió al trabajo vasconcelista durante el gobierno

⁷⁸ Véase apartado Ernesto García Cabral en la escena posrevolucionaria, p. 53.

de Obregón, el cual se abocó a la iconografía de “lo mexicano”. Otro de los aspectos apoyados por Vasconcelos fue la arquitectura neocolonial, la cual, a mediados de los veinte, era considerada por algunos arquitectos como un impedimento para ser una generación moderna. En otro lado encontramos a la “vanguardia moderada”, como le llamaría Enrique X. de Anda,⁷⁹ un grupo al que pertenecen pintores, poetas y arquitectos que después de haber hecho suya la idea de la Revolución como un cambio total, no aceptaron la iconografía nacionalista, ya que no encontraban vínculos congruentes con los principios de las novedades europeas. La pintura de estos artistas optó por nuevos temas y recursos de construcción plástica, por ejemplo, las naturalezas muertas con objetos de la tecnología moderna como el teléfono y el fonógrafo. Artistas como Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Ángel y Rufino Tamayo figuraron en este grupo.

Grandes sectores de la población vivían un proceso de ascenso acelerado que se fue involucrando cada vez más con los mensajes publicitarios, con la tecnología, con la moda en el vestir y que, finalmente y al margen de los dos grupos de artistas señalados, surgió una tercera opción que elaboró su propia idea y proyecto de modernidad. Se desarrolló una opción estética que consistió en tener una visión amplia que permitió la búsqueda de lo cosmopolita tanto en el pasado como en el presente. Se hizo pintura de caballete al igual que joyería, muebles y vajillas; de manera particular se desarrolló en la arquitectura con gran creatividad. Fue esta una posibilidad de ser modernos, siendo consecuentes con el nuevo ámbito social interno y asimilando el refinamiento estético que provenía del extranjero. Esta posibilidad estética con el transcurso de los años, dio paso a lo que hoy se le llama el *art déco* mexicano.

Fue así como la modernidad adquirió su imagen en el *art déco*, viéndose reflejado en el ámbito de la arquitectura del espacio, es decir, en herrería, vidriería, carpintería, mobiliario, adornos y textiles entre otros y también en objetos de uso

⁷⁹ Enrique X. De Anda y Alanís, *Art Déco. Un país nacionalista. Un México cosmopolita*, México: Museo Nacional de Arte /INBA, 1997, pp. 25-35.

personal como, en vestidos, cigarreras, relojería, por ejemplo. El *art déco* no es un estilo artístico en estricto sentido. El *déco* “en el campo de los objetos fue hacer artefactos que acompañaran al poseedor en su vida cotidiana con un componente básico: la utilidad”,⁸⁰ de ahí que tenga también la categoría de lo que en el siglo XIX se denominó *artes menores*. De manera particular en el ámbito de las *artes decorativas* se trataba de estetizar el entorno de la vida cotidiana. Imágenes en revistas extranjeras de los años 20's, hicieron evidente la estetización del entorno, principalmente en la moda, por ejemplo: la revista *Vogue*, *Monsieur*, *The dance* (New York), *Vanityfair*; mientras que, las publicaciones periódicas en México como *El Universal ilustrado*, *Revistas de Revistas*, entre otras, se encargaron de dar cuenta de esta moda de actualidad.



Ejemplos del *art déco* mexicano en la arquitectura, objetos caseros y de uso personal.

El *art déco* mexicano se llegó a extender durante veinte años influyendo en la pintura y en la escultura “con su aura de sofisticación y elegancia, con su lenguaje plástico apoyado en la geometría regular del paralelepípedo, con sus líneas estilizadas y sobre todo con una atención permanente en el ornato como solución estética”,⁸¹ sus líneas se muestran finas, vigorosas, llenas de movimiento, simetría y elegancia. El *art déco*, hablando exclusivamente de cualidad de producto moderno y apartándose del discurso ideológico, satisfizo a una población urbana con nuevos cambios en el comportamiento femenino, donde las mujeres adoptaron actitudes retadoras: fumaron, bebieron en público, usaron el vestido suelto y se cortaron las trenzas. Cabral vivió y dejó cuenta de estos cambios

⁸⁰ Tomás Eloy Martínez, “La modernidad a salvo de la vanguardia” en *Art déco. Un país nacionalista. Un país cosmopolita*, México: Museo Nacional de Arte /INBA, 1997, p. 31.

⁸¹ Alanís De Anda, *Op. cit.*, p. 42.

sociales y bajo la línea del *art dèco* dio forma a sus cuerpos, rodeándolos de una estetización del mundo cosmopolita que quedó plasmado en cada trazo.

Con lo anterior, retomemos el cuestionamiento *¿cómo son las formas de los cuerpos en movimiento dibujados por Cabral?* En todas las imágenes una delgada y fina línea delimita las formas, lo que denota una separación entre el cuerpo y el espacio exterior, su entorno. El perímetro trazado en los cuerpos, no tiene ni principio ni fin, es una unidad, lo cual responde a los cánones al *art dèco*. El estilo de Cabral podemos situarlo dentro de lo que Wölffin llamó estilo lineal,⁸² ya que usa la línea como medio principal para generar su imagen, en donde son visibles contornos bien definidos, haciendo dándole una forma cerrada en donde, como anota Wölffin la imagen es un producto delimitado por si mismo.

Los cuerpos que representa son estilizados y en su mayoría, son consecuentes con la moda del *déco*, trazados con pocas curvas, para resaltar las líneas prolongadas. Sobretudo en el caso de la mujer se eliminaron las caderas anchas y se sustituyeron por líneas largas y delgadas. Claro que observamos algunas imágenes en las que aparece la posibilidad de movimiento que marca la línea del *déco*, pero con muchas curvas, saliendo propiamente de la moda afrancesada, cuestión que se retomará más adelante.

Las formas de los cuerpos en movimiento deben estudiarse por un lado observando el estilo artístico de la época y el que el artista dejó plasmado; por otro lado, las formas pueden observarse desde el diseño corporal. Éste último elemento, desde la danza, nos acerca de manera inmediata al movimiento.

Las unidades coreúticas y sus maneras de materialización

Ya se vio en qué estilo u opción estética se circunscriben los impresos de Cabral, mismos que son visibles en su obra: el *art dèco*. Ahora es importante que

⁸² Véase en el capítulo 1 el apartado *Notas sobre imagen*.

nos enfoquemos en el *diseño corporal*, elemento que forma parte de las *unidades coréuticas (ChU)*. Recordemos, como se mencionó en el capítulo anterior, que las unidades coréuticas son líneas y curvas virtuales que se hacen visibles o materializan por medio del diseño corporal, la tensión espacial y la proyección espacial, que son maneras de materialización; si bien, se usan en la danza por medio de la práctica del bailarín, aquí se aplican a la imagen fija que representa movimiento. Así pues, *el diseño corporal será, en efecto, la forma representada del cuerpo en movimiento*.

Para que el cuerpo representado de la idea de movimiento, Cabral emplea ciertos trazos, curvas y rectas que sintetizan éste. Observemos a continuación las imágenes que muestran el trazo de las líneas virtuales de movimiento del diseño corporal:



Imagen 1C



Imagen 2C



Imagen 3C



Imagen 4C



Imagen 5C



Imagen 6C

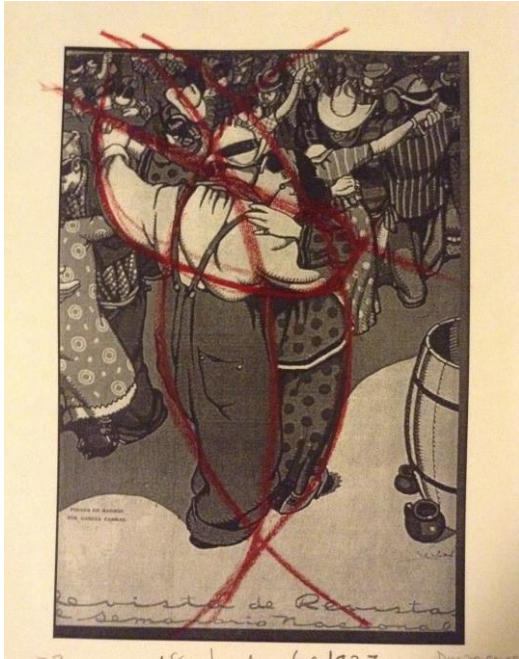


Imagen 7C



Imagen 8

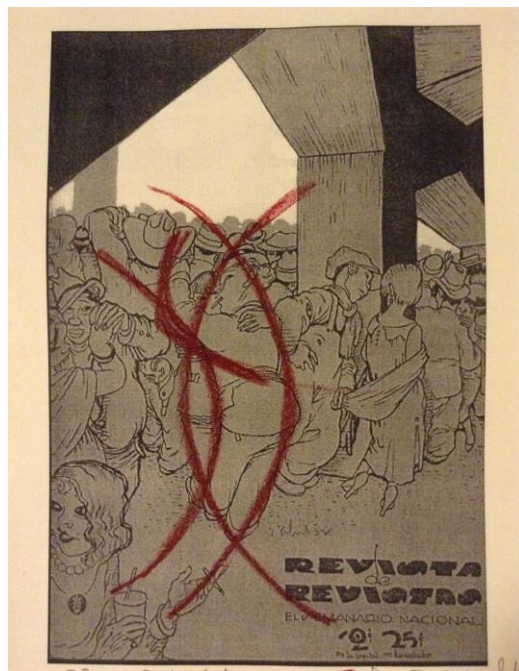


Imagen 9C

Éstas se conforman en general por largas curvas y rectas que se prolongan dando la posibilidad latente de movimiento, tal como anota Kandinsky.⁸³ Estas líneas pueden salir de la imagen por esta misma razón, pues rompen el reposo del punto dentro de la imagen y dan una sensación dinámica. Las líneas virtuales, ahora tangibles, que los cuerpos trazan al bailar, quedan congeladas en la imagen. Pero ¿qué nos sugieren? Por un lado, hacer la abstracción de la dinámica de las figuras, muestra que no se observan como cuerpos que posan un movimiento, sino que *son cuerpos en movimiento, el cual se fija en un momento*, sin limitar la cualidad de sucesión: anterioridad y posterioridad, *dando cuenta del tiempo representacional del momento del movimiento*.⁸⁴ Aquí estaría inserta una de las categorías planteadas para la dimensión temporal de la obra, cuestión que desechan algunos teóricos del arte como Arnkheim quien anota que: “la imagen inmóvil, no es momentánea, sino que esta fuera de la dimensión del tiempo. Puede combinar diversas fases de un suceso en una misma imagen, sin con ello incurrir en absurdo”,⁸⁵ lo cual considero es una idea limitada del tiempo mismo y de los alcances de la obra plástica. Ahora bien, las imágenes de Cabral muestran cierta dinámica que también es visible gracias a una configuración de fuerzas percibidas en los cuerpos que pueden observarse en la proyección y la tensión espacial. Estas fuerzas pueden ser altas o bajas pero *apoyan a la percepción del movimiento el cual, en una imagen pictórica fija se presentará siempre de manera metafórica pues nada se mueve materialmente*. Por otro lado, las líneas del diseño corporal sirven de apoyo al estudio de la estructura compositiva de la imagen, de la que ya se habló.

Hasta aquí se ha estudiado y observado la estructura compositiva de las imágenes; se realizó una “radiografía iconográfica” para develar *cómo era el esquema gráfico de cada obra a fin de mirar la posición de los cuerpos y su movimiento trazado por el diseño corporal*. Se realizaron descripciones de cómo se conforma la estructura de la imagen que permitirán ir creando algunas

⁸³ Véase capítulo 1 de este trabajo: “Notas sobre la imagen”.

⁸⁴ Véase capítulo 1 de este trabajo: “Tiempo-Espacio”, esquema de Dimensiones temporales pictóricas.

⁸⁵ Arnkheim, *Op. cit.*, p. 464.

conexiones entre los elementos que se proponen para el análisis (sonido, intérprete, espacio, tiempo y movimiento). La primera conexión entre elementos que se hace visible a partir del análisis estructural de la composición, dentro de un primer nivel de profundidad en la obra, es el de *movimiento-intérprete*; pues a partir del esquema gráfico se observa una idea del movimiento representado en los cuerpos (intérprete). Este esquema gráfico se ve apoyado en las unidades coréuticas y sus maneras de materialización que pertenecen al elemento movimiento, éstas muestran cómo se hace visible en el plano bidimensional la sensación de movimiento suspendido.

Ahora bien, para seguir revistiendo los cuerpos en movimiento que representó Cabral, es necesario hablar de los cuerpos que están bailando y cuestionar *¿cómo o por qué estos cuerpos, están representados de cierta forma?, ¿qué dicen o expresan los cuerpos?, ¿tienen diferencias?* Para ir resolviendo éstas y demás cuestiones que irán surgiendo, comencemos por explicar los ritmos bailados por los cuerpos, para ir adentrándonos en porqué se miran de cierta forma. Esto dará paso a otra conexión *sonido-movimiento-intérprete* y a retomar el elemento del tiempo representacional históricamente representado. En esta conexión se observará la relevancia de conocer el ritmo musical representado, que se vinculará directamente con el tipo de movimiento que esta dibujado. Al conocer cómo se bailaban estos ritmos, podemos acercarnos referencialmente al tipo de movimiento y cuestionarnos el porqué de esos cuerpos (intérprete), cómo son éstos, etc. El tiempo representacional históricamente representado profundizará y será parte de la reflexión de porqué están representados de tal forma y a qué responde ésto de manera contextual. Hablar de estos elementos es fundamental para entrar a un segundo nivel de análisis iconográfico.

Como se mencionó, los diferentes tipos de bailes que se representan en las imágenes son de origen estadounidense y se pusieron de moda en México durante los años 20's. Retomaremos aquí el *shimmie*, *el fox-trot*, *el free-happy*.

El *shimmie* es un baile que se caracterizó por tener una serie de movimientos intermitentes, el cuerpo debía sacudirse pero principalmente los hombros y la cadera a ritmo de un compás muy alegre que, en efecto, incita a



Shimmieshake de Glenda

move. Este baile comenzó en Estados Unidos a principios del siglo XX, tuvo gran aceptación y se difundió en todos los salones de baile y en el cine, éste último era un espacio ideal para divulgar, también, las modas del vestir. Dentro de los bailarines destacados se encuentra Glenda Gray (1901-1959) de quien existe un registro en video de su *Shimmie shake*⁸⁶ en donde baila sola y agita todo su cuerpo haciendo saltar los flecos de su vestido, impresionando a los espectadores. Este ritmo normalmente se bailaba de pareja, pero Glenda Gray demostró que podía bailarse solo, dejando más libre el cuerpo para fluir mejor en los movimientos. Algunas de las canciones más conocidas de *shimmie* fueron *Everybodyshimmiesnow* [sic.] y *You cannot make your shimmy shake on tea* interpretada por Mae West (1893-1980), y *Shimmie* de Shelton Brooks. En México este ritmo llegó en los años 20's y pronto se bailó en todos los salones y sitios para bailar. Se escuchó en la radio y así se masificó al igual que los siguientes ritmos.

El *fox-trot* era un baile también de origen estadounidense, surgió alrededor de 1912 entre las poblaciones negras; su compás es de cuatro tiempos y tiene dos variantes el *slow-fox*, que es lento y el *quick-step* que es rápido. Tuvo mucho éxito en México, en los periódicos aparecieron pequeños dibujos de los pasos, como manuales de baile muy sencillos, acompañados de la descripción del movimiento: “Una marcha, cada paso cuenta dos tiempos, el caballero parte hacia adelante con el pie derecho, la dama hacia atrás con el pie izquierdo [...] esta marcha se prolonga todo el tiempo que el caballero desea...”.⁸⁷ Este ritmo se mostró al igual que el *shimmie* muy popular entre la sociedad mexicana. No sólo en salones,

⁸⁶ Véase el siguiente link: <http://www.youtube.com/watch?v=lcemYjTdvZ8>

⁸⁷ “Como se debe de bailar el foxtrot” en *Revista de Revistas*, México: 18 de abril de 1926, p. 7.

fiestas y cabarets se escuchaba, también el teatro fue escenario del *fox-trot*, pues el teatro de revista se encargó de incorporarlo dentro de sus obras, haciendo moverse a las tiples con este singular ritmo. Hoy en día el *fox-trot* se sigue bailando en campeonatos de bailes de salón a nivel profesional.

El *free-happy* es un caso excepcional pues, en las publicaciones mexicanas de la época no se hace mención alguna sobre este ritmo. La única referencia que se ha encontrado, hasta ahora, para este estudio, es una ilustración del libro *Del fox-trot al jazz flamenco. El jazz en España, 1919-1996*,⁸⁸ donde aparece la imagen de Cabral del *free-happy* con la nota al pie: “Ilustración de un nuevo baile, al cabo de unas semanas ya nadie se acordaba de él”.⁸⁹ En efecto, no se encontró mayor información respecto a este baile, lo que da gran valor al impreso de Cabral pues pareciera ser el único testimonio sobre este ritmo, registrado con ese nombre.

Cabe mencionar que en las imágenes que no se titulan, o que no se tiene referente de cuál es el ritmo que se baila, podemos especular que pueden ser algunos ritmos de la época como el tango en la imagen 6 y el *fox-trot* en las imágenes 7, 8 y 9.

El tango es un baile de origen argentino que se popularizó en México durante los años 20's. Era un baile de pareja con mucha proyección estética, dadas las posiciones del cuerpo, muy simétricas y con ángulos rectos. El desplazamiento era y es con matiz, en algunos momentos lento y en otros rápido sin descomponer la figura del torso principalmente. Este baile implicaba mantener el cuerpo a corta distancia, de haberla, pues la cabeza se mantenía unida a la pareja al igual que el torso y los brazos, éstos últimos se extendían como una flecha en el plano horizontal, haciendo parecer que la pareja es un solo cuerpo. Con estas características podemos pensar en la figura 6, que de hecho se le ha titulado *El tango* aunque no está especificado.

⁸⁸ *Del fox-trot al jazz flamenco. El jazz en España, 1919-1996*, España: Alianza Editorial, 2000.

⁸⁹ *Ibíd.*, en sección de ilustraciones, sin paginación.

Es importante mencionar un ritmo que si bien no está dentro de la selección de imágenes, tuvo un gran auge en la ciudad: el *charleston*. Ritmo norteamericano que se bailó en México, causando gran revuelo por los movimientos “alocados y desenfrenados”. El compás era rápido lo que exigió gran habilidad y destreza en los brazos y pies. Se podía bailar en pareja: se levantaban los pies del piso intercalando este movimiento con pequeños deslizamientos de los pies hacia adentro y hacia fuera. El *charleston* en pareja no era tan estrepitoso como al bailarse de manera individual, razón por la cual no necesitaba de mucho espacio para ejecutarse. Al individual se le observó como una serie de movimientos “dislocados” acompañado en ocasiones por acrobacias, tanto en niños como en adultos de todas las clases sociales. Algunos escritores del momento se mostraron nostálgicos de los ritmos como el *vals*, el tango y *fox-trot*, por su cadencia, tranquilidad y elegancia, a diferencia del completo desenfado del *charleston*:

(...) nuestros fifís más o menos elegantes han generalizado hasta la exageración del baile moderno. Siempre tendrán a mano un recurso de visualidad, una nota fuera de tono, un ademán extremo para hacer resaltar la ridiculez de lo cursi. Si no fuera por eso dejarían de ser fifís. Pero es sobre todo en el baile, en esta innumerable cantidad de “estudios” de primer piso, de dancing de cine, de reuniones familiares, en donde con más entusiasmo, casi con convicción se acalambran nuestras jovencitas y nuestros pollos de hoy día para conseguir llegar a la discordancia del ritmo y la “bancarota de la estética” (...) el charleston tiene la cualidad muy de tomarse en cuenta: la del contagio. Si se baila en un teatro, el público chilla, pateo, aúlla al mismo tiempo que el o la que lo baila se desencuaderna en un ritmo desesperante de quién sabe qué miles de revoluciones por segundo y de los músicos que hacen malabares con sus Instrumentos [sic.] y con su sentido musical (perdón, pero no me atrevo a decir que es artístico).⁹⁰

Este ritmo causó furor en la ciudad que ya se sentía moderna, relajada y que se expresaba y divertía bailando. El *charleston* fue un baile que aglomeró personas

⁹⁰ “El charleston” en *Revista de Revistas*, México: 18 de abril de 1926, p. 26.

en la calle al aparecer alguien bailando y haciendo acrobacias, que muchos rechazaron.

Estas descripciones de los ritmos y bailes que se representan en los impresos, sirven de telón de fondo al *diseño corporal*, es decir, conocer qué ritmo se baila, ayuda a tener presente el sonido que acompañó estos movimientos y por tanto nos lleva a observar lo que está representado ya con un referente (*sonido-movimiento-intérprete*). De manera paralela es importante saber y preguntarnos a qué responde la realización de estos impresos (*tiempo representacional históricamente representado*). Comenzaremos con esto último a fin de continuar con las respuestas ya planteadas sobre ¿cómo o por qué están representados de cierta forma estos cuerpos?, ¿qué dicen o expresan los cuerpos?, ¿tienen diferencias?.

Sabemos que García Cabral se dedicó a hacer las portadas y las ilustraciones de los interiores de *Revista de Revistas*, con la idea de llevar a la población citadina la actualidad extranjera que marcaba las cualidades cosmopolitas. El *art dèco*, dijimos, estaba en su apogeo como ícono de lo moderno y el baile era parte del esparcimiento imperante en esa época. Cabral retrató los bailes de los años 20's, época que se decía que tenía un ciclo vital: respirar, dormir, comer y bailar; cuatro palabras que resumen la vida moderna.⁹¹ Teniendo presentes estas nociones, podemos empezar a responder qué instancias o instituciones nombraron, designaron o instauraron el estereotipo del cuerpo en los años 20's y, cuáles o quiénes eran los epicentros ideológicos de estas portadas, situación que se vincula directamente a la representación del cuerpo (*intérprete*).

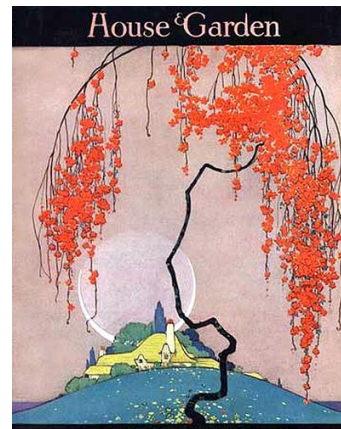
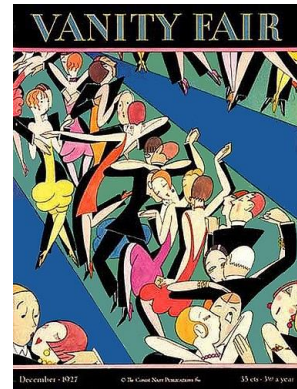
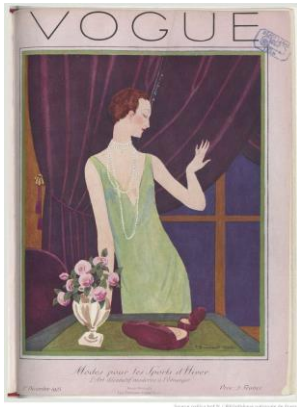
La instancia que denota los paradigmas estéticos es la publicitaria. Los periódicos y la radio fueron y son, medios encargados de informar y dar fe de la actualidad. Dentro de esto se mezclaron intereses políticos y apareció la figura del

⁹¹ Jorge Buset, "Tópicos frívolos de Salón y sociedad" en *Revista de Revistas*, México: 14 de marzo de 1926, p. 19.

Estado, en donde existió una necesidad imperante por mostrar una ciudad de México cosmopolita. Así los medios de comunicación fueron y son uno de los puentes entre los intereses políticos y la creciente masa consumista. Recordemos que el Estado en las primeras décadas del siglo XX, tenía un gran poder de decisión sobre lo que se difundía en los medios de comunicación (sabemos que actualmente también, pero nos ceñiremos a hablar del principio del siglo XX) y fue claro su empuje al proyecto de modernidad en ciertos ámbitos como el esparcimiento, por ejemplo: trayendo y patrocinando películas y dejándose llevar por la fiebre de los bailes modernos.

En la publicación que nos concierne, *Revista de Revistas*, aunque el corte informativo siempre se mostró alejado de la política, en sus primeros números de 1910, año del inicio de la Revolución Mexicana, muestra encabezados y primeras planas sobre la situación política de México crítica e inestable, cuestión que se informó en todos los medios. Al paso de los años, los temas políticos fueron ocupando menos espacio dentro del semanario, salvo alguna situación extraordinaria como el comienzo de la Guerra Mundial, hecho al que se le dedicaron varios números. El carácter de la revista se inclinó al esparcimiento, las frivolidades, sin desechar la visión cultural, siempre presente en diversos artículos sobre: exposiciones, nuevos artistas, literatura, teatro, danza, música y crítica artística. De ahí que la mediación del Estado sobre lo que se difundía en *Revista de Revistas* no es tan visible, aparentemente, pues no es de corte político. En el caso del trabajo de Cabral, se mantuvo sujeto a lo que el editor le encomendaba, como divulgar nuevas tendencias. Situación en la que Cabral se desenvolvió con gusto pues era amante de los lugares de esparcimiento, personaje bohemio que visitaba constantemente el teatro de revista cautivado por la fiebre del *ba-ta-clán*; degustador del baile, particularmente del tango, del que fue practicante y campeón en concursos. Nuestro personaje vivió y disfrutó la modernidad corporizándola en sus líneas.

Ahora bien, los cuerpos denotados por la estética de la época, esos cuerpos que bailan (*intérprete*), están revestidos de colores muy llamativos caracterizadas por vigorosas combinaciones, propias de revistas extranjeras como *Vogue*, *Vanity Fair*, *The dance*, *House and garden*, por mencionar algunas.



Portadas de *Vogue* (1 de diciembre de 1925), *Vanity Fair* (diciembre de 1927), *The Dance* (septiembre de 1929) y *House and garden* (septiembre de 1922).

Estos colores que resaltaron los diseños de moda en las portadas de Cabral, cautivaron la pupila de los seguidores de *Revista de Revistas*. El “buen vestir” era parte fundamental en la vida cotidiana, como se dijo antes, en la moda estaba implícito París y Nueva York, y por su puesto el estereotipo del cuerpo de esos años dibujado con detalle por Cabral. Su destreza al representar estos elementos de lo cosmopolita fue uno de los éxitos de la revista, lo que duró hasta su última

colaboración el 2 de noviembre de 1942, considerando que su época de mayor trabajo fue hasta 1932.

Lo anterior nos lleva a tratar el tema del color, como una cuestión expresiva, como lo anota Kandinsky, y el vestido como elemento de interrelación social y cultural, como anotan Simmel e Imbert. Tanto el color como el vestido y la moda, son sub-ramas, retomando el concepto de Valerie, que podemos encontrar dentro del elemento de *intérprete*. Es imperante destacar la sub-rama del *vestido* puesto que es éste el que da identidad a los cuerpos. *Es el dibujo de los vestidos, de los diseños y telas, lo que posibilita la idea y sensación de movimiento*. Hablar de la moda sitúa temporalmente al lector. Esto nos encamina a entender el porqué de los movimientos ejecutados, pues con el cambio de la moda del vestir, también hubo cambio en el movimiento corporal. Este elemento de la moda del vestir, aunque se mencionará dentro del estudio del color, se profundizará más adelante para adentrarnos en el tercer nivel de análisis. El *color*, otra sub-rama, reviste de significado a la imagen resaltando elementos, objetos y cuerpos. Así, las conexiones de elementos y sub-ramas que se observarán son: el *vestido-movimiento, color-intérprete*.



Imagen 1 e Imagen 3

En los ejemplos a estudiar podemos observar que en los primeros años (1920 y 1921) hay un cuidado por marcar los tonos de piel y el vestir de una manera más realista, la vestimenta tiene mayor textura y detalle. Puede observarse la transparencia de los vestidos de la imagen 1 y 3, donde se aprecia la gaza que cubre el vestido, efecto obtenido por el matiz de colores que dan la apariencia de tener varias capas de tela. En la imagen 1 el verde seco es el color que predomina en la mujer, mientras que en la imagen 3 también aparece el vestido pero con un verde más vivo. Los tonos de verde, la gaza y el bordado,

eran comunes en los vestidos de noche de la época, como puede apreciarse en las siguientes imágenes:



Vestidos de noche de los años 20's en tonalidades verde, con bordado y gaza.

El verde de la imagen 3 contrasta con una banda a la cintura roja floreada, del mismo color de los zapatos; esta banda divide al cuerpo en dos, dándole proporción y figura ya que el vestido es de una misma tonalidad. El tocado de la mujer es adornado por una pluma roja que da equilibrio en ambos extremos con el rojo de los zapatos. En la figura 1 el contraste es a partir de distintas tonalidades de verde lo que da cuerpo y profundidad al vestido. Su tocado es cubierto por un sombrero verde bordado en café y dorado, que en realidad sólo contrasta con su piel, pues va coordinado con el resto del atuendo, con medias verdes y zapatos en verde seco. El sombrero a principios de los años 20's se usaba con flores y detalles de bordados de piedras, cuestión que a mediados de estos años se modificó; los sombreros se hicieron más discretos, sin flores y se buscó que se adaptaran a la cabeza como si fuesen el cabello, acentuando el cabello corto. En ocasiones de fiesta o baile se usaron con incrustaciones e hilo color oro o plata. El uso de diversas tonalidades demuestra la función del color de dar la sensación de volumen, profundidad y perspectiva, siendo un recurso más que acentúa el movimiento. En éstas imágenes (1 y 3) el color no sólo vestirá a los cuerpos sino que también forma parte del espacio, pues es esta sub-rama la que será el "telón de fondo" de la imagen y los cuerpos.

El contraste en las ilustraciones será el negro en el traje masculino. En ambas imágenes plasma a los hombres con el clásico y elegante *frac* que ayuda a marcar las líneas de piernas y brazos. Tanto el *smoking* como el *frac* fueron atuendos para una ocasión formal, aunque el *frac* era para eventos de la alta sociedad. El rigor de la etiqueta era visible en el atuendo compuesto por: la *levita* (chaqueta) negra hasta la cintura y con solapa de seda, por detrás con cola abierta hasta las rodillas; pantalón negro recto con una banda delgada de raso en los lados, el cual no lleva pinzas; camisa blanca, almidonada con cuello subido y puntas al exterior, puños de doble ojal para usar gemelos; pajarita (moño) de *piqué* (tejido fino de algodón) blanco; chaleco de *piqué* blanco obligatorio, salvo en algunos eventos que era negro. El *frac* se acompañó de zapato de charol negro tipo *mocasín*, calceta negra de hilo de seda, la cual Cabral representa muy bien dándole cierta transparencia; y guantes blancos de seda que sólo son visibles en la imagen 1, que llama la atención porque el bailarín solo tiene puesto el de la mano derecha. El de la izquierda, con el que toma la mano de su pareja, lo deja libre sin el guante quizá para tener mayor contacto. En las imágenes 1, 3, 6 y 8 se observa estos elementos dejando claro qué clase social representó Cabral.

En cuanto al color del fondo, las dos imágenes (1 y 3) las acompaña un tono amarillo pálido que equilibra los colores haciendo resaltar las figuras que bailan. En la imagen 1 se divisan mesas y personas que observan a la pareja, así como meseros, acentuando que se está en un evento de etiqueta; mientras que en



Imagen 2

la imagen 2, el fondo no está definido, sólo se divisa en la parte inferior un amarillo pálido y el resto está sin coloreado, sólo vemos el color marfil del papel de la revista.

La imagen 2, también detalla las texturas, quizá un poco menos que en las otras (1 y 3), pero sigue observándose la caída de la tela y los pliegues, a partir de la luminosidad que le impregna al color. En este caso emplea también gama de verde y amarillo; el verde claro lo coloca en la mitad del fondo, contrastado con el marfil

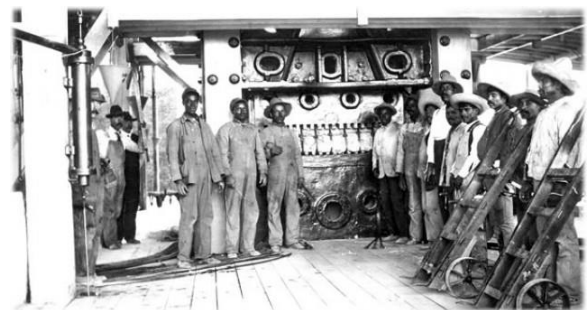
del papel de la revista, aquí se hace presente la sub-rama *color* como elemento espacial. El amarillo, en un tono más fuerte, lo coloca en el vestido de la mujer el cual, se delinea en el holán de la falda y las mangas por cintas en color blanco, éstas ayudan a acentuar el movimiento en la tela. El color café de sus zapatos equilibra los colores y hace juego con su pelo del mismo tono, éste último con un pequeño detalle en rojo, una flor que es el color más vivo de la composición, aunque es pequeño atrae la mirada. Este atuendo dista mucho de los vestidos anteriores que respondían a la moda parisina. En esta imagen, la falda no es corta, tiene mucho vuelo y comienza arriba de la cintura, sin dar figura. La silueta femenina que tanto busca la modernidad se pierde. El vestir así, responde a una clase social baja, obrera, que es visible en las fotos de los diarios de la época (imágenes de la siguiente página) la cual no podían acceder a vestidos de seda, terciopelo o *lamé* (seda y rayón). Sólo usaban el algodón, la manta y en algunos casos rayón.

El atuendo masculino de la imagen 2, difiere de la estética del *frac*. El traje de la clase baja constaba en overol de mezclilla o bien trajes de pantalón bombacho o semi-bombacho, solapa ancha en el saco y generalmente los colores eran beige, gris y negro.

Las fotografías de la época, se asemejan mucho al vestir que ilustró Cabral en donde el hombre tiene un color claro en su traje, aunque no está bien definido pues podría ser un tono de gris o beige. Lo indefinido de los colores es provocado por una luz amarilla o ámbar, que proviene del lado derecho, tratándose de luz solar o artificial, se proyecta en el traje del caballero. Un aspecto más que define la clase social representada, es el calzado, en este caso la bota redonda y tosca que usó el obrero y que se ve tanto en las fotos como en la imagen 2; a diferencia del calzado fino de la clase acomodada.



Imágenes de clase baja y obreros de los años 20's.



Imágenes de obreros de los años 20's.



Ejemplos de calzado masculino y femenino en los 20's, anunciados en los diarios.

Los colores en los impresos de los años siguientes, son brillantes y resaltan las figuras, la piel de los cuerpos se mantiene en blanco para que destaquen aún más los colores, el trazo es fino y concreto. La mayoría de las imágenes combina pocos colores, son paletas de tres a seis colores: rojo, amarillo, negro y azul (imagen 4); naranja, blanco y negro (imagen 5); rojo, café, dorado, azul, negro y blanco (imagen 6); rojo, verde blanco y negro (imagen 7); amarillo, verde, rosa y negro (imagen 8) y azul, rosa, negro, lila y blanco (imagen 9). La paleta es más sencilla, los vestidos son más planos en comparación con las tres primeras imágenes, pero esto no les limita o disminuye el carácter expresivo o de movimiento, lo acentúa.



Imagen 4

En la imagen 4 es visible un equilibrio expresivo del color con el uso de los colores primarios. Puede apreciarse que, aunque el color del vestido es completamente rojo, el dibujo y la forma del cuerpo ayudan a denotar el movimiento y, la caída de la tela tiene más peso que la gaza pero no menos movimiento. Quizá podría simular el tafetán o el crepé satín, textiles que se usaban para dar mayor caída a la falda de los vestidos. La dinámica es visible en cómo el rojo envuelve el azul del traje del hombre, que se ve más rígido, pero ambos cuerpos están representados con movimiento, como ya observamos en los dibujos del diseño corporal. El fondo, se limita a un amarillo encendido y vigoroso que contrasta y resalta a la pareja (*espacio*).



Imagen 5

La imagen 5 es un juego de combinación del naranja y el negro en un entorno completamente blanco (*espacio*), las formas se delimitan con una delgada línea negra, separando el blanco de la piel con el del fondo. El color naranja aparece en la figura femenina en su cabello, vestido, zapatos y pulseras, todo delineado finamente por el negro,



Imagen 6

La imagen 6 es un juego de combinación del naranja y el negro en un entorno completamente blanco (*espacio*), las formas se delimitan con una delgada línea negra, separando el blanco de la piel con el del fondo. El color naranja aparece en la figura femenina en su cabello, vestido, zapatos y pulseras, todo delineado finamente por el negro,

acentuando el diseño corporal y las extremidades del cuerpo. El caballero, viste camisa naranja que apenas se divisa bajo el traje completamente negro. Se trata de un juego de colores invertidos entre los cuerpos.

Los colores en la imagen 6 tienen varias combinaciones, por un lado el fondo azul y el piso blanco delimitan un espacio. Los cuerpos de los músicos que aparecen no están definidos, sólo aparecen formas en color café que podrían parecer sombras, pero que por el blanco de las camisas y la piel, así como los instrumentos, cobran mayor forma e individualidad. Los cuerpos que bailan destacan en el centro, por un lado el fino negro en los zapatos, el *frac* y el cabello y, por otro, el elegante vestido dorado con vivos bordados en rojo. Los bordados durante los años 20's también eran parte de un toque de elegancia y se usaron en vestidos de baile: "en color pétalo de rosa velado por una túnica de encaje de plata u ora con ramos de rosas y hojas de seda en tonos naturales",⁹² cuestión muy similar al vestido que Cabral dibuja; cabe mencionar que el rojo era un color recurrente para usarse durante la noche y más durante el baile, de no usarse por lo menos se buscaba usar algún detalle en este tono, además de los labios.



Imagen 7

La imagen 7 muestra varias figuras con distintos estampados de textiles pero casi el mismo diseño en la ropa. Todos visten con tonalidades de verde, rojo y blanco, denotando cierta homogeneidad en el vestir: pantalones, camisa holgada y sombrero tipo vaquero en los hombres, fuera del estereotipo cosmopolita según la nota de *Revista de Revistas* que reza: "Buena proporción en la prenda de vestir. No se debe usar trajes bombachos, ni solapas exageradas, ni pantalones "balloon".⁹³ Las mujeres con vestido o dos piezas (falda y blusa) holgadas.

⁹² Thérèse Clemenceau, "La moda pasa. Casa Anne de París" en *Revista de Revistas*, México, 21 de marzo de 1926, p. 13.

⁹³ "Hombres chic", *Op. cit.*

En la imagen 8 los colores son alegres, cálidos, otoñales. Pareciera que luces de



reflectores verdes y amarillos bañaran los cuerpos, pues el verde de lo que podría ser el piso continúa en el perímetro de los cuerpos y por la parte de atrás, mientras que en el frente, la luz amarilla baña los brazos y la cara (espacio). El vestido en amarillo encendido con estampados en rosa y verde, contrasta con el



Imagen 8

traje negro del acompañante, como en los casos anteriores. Este tipo de vestido con volantes y corte de abanico (imagen de la derecha) se empezó a usar a mediados de los años 20's acentuando la caída de las telas para generar mayor sensación de movimiento, además de que la amplitud en la falda lo permitía. Sobre el talle respecto a este y los otros vestidos, se puede retomar un artículo de *Revista de Revistas* que comenta que: "el talle se coloca casi en el mismo lugar que la naturaleza lo dispuso. Los riñones adquieren esbeltez, ya sea por la falda o por un cinturón, (...) da al corpiño o al pull-over una flexibilidad muy nueva que cambia la línea a que estábamos acostumbrados, lo que no es un mal".⁹⁴ *La búsqueda por la libertad del cuerpo al moverse, se va haciendo más presente conforme avanzan los 20's*; los impresos de Cabral reflejan estos cambios con gran detalle.

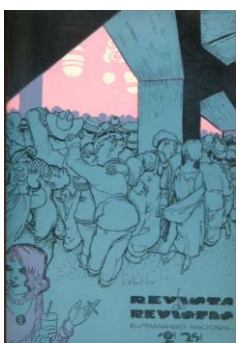


Imagen 9

La imagen 9 se compone principalmente del color azul, las formas se marcan con las líneas negras, no hay contrastes. El rosa sirve para marcar la luz en un posible exterior, ya que el negro da la espacialidad arquitectónica, y el morado se usa para las sombras en la lejanía, lo que da la sensación de otro plano compositivo (*espacio*). Los cuerpos representados pertenecen evidentemente a una clase social obrera, pues se mira en el vestir, del cual se habló anteriormente.

⁹⁴ Thérèse Clemenceau, *Op.cit.*

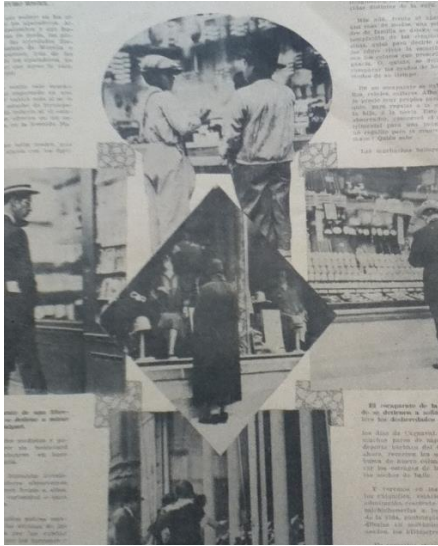
Ya se observó cómo el color forma espacios, en algunos casos indefinidos, generando atmósferas o entornos que resaltan a las parejas que bailan (*intérprete*) y también, el color como parte de los cuerpos representados (*intérprete*) es brillante y vivo, respondiendo a un estilo que se visualizó en otras revisitas de la época, lo cual ya se comenzó a abordar brevemente en algunos casos. Con los referentes anteriores podemos hablar de cómo son los cuerpos de Cabral y lo que los cubre: *cultura y contexto*.

Los cuerpos representados por Cabral son cuerpos anónimos, es decir, no son personalidades del momento, al menos no que se sepa. Son personajes que tienen individualidad, son diferentes físicamente hablando. La excepción es la imagen 7 en donde no se alcanza a percibir el rostro para poder aseverar lo mismo.

Las imágenes de bailes populares y de salón, se desarrollan en dos contextos de esparcimiento, en donde podemos observar dos clases sociales: la acomodada y subalterna, es decir, alta o baja. En las portadas de baile en las que retoma la clase subalterna (2, 7 y 9) hay ciertos rasgos de representación corporal y de vestimenta, algunas ya mencionadas, así como los títulos de la imagen (*Shimmie de barrio* y *Posada de barrio*) que dan ciertos indicios para diferenciarlas de las demás; uno de ellos son las fiestas populares. Rodríguez las define como “fiestas comunitarias de las clases subalternas, que tienen lugar en tiempos y espacios determinados, donde se vive una especie de tiempo de excepción (...) la festividad permite la reafirmación y cohesión cultural de los participantes”.⁹⁵ Las fiestas son parte de la creación de identidad de la clase subalterna, cuestión que puede observarse directamente en algunas de las representaciones de Cabral. Se trata de aquellos bailes realizados en espacios urbanos tales como vecindades, patios y calles, con motivo de fiestas populares (como posadas, celebración de fiestas patrias, fiestas de algún santo o patrono) o reuniones privadas (como las de bodas, fiestas de cumpleaños, entre otras). En el caso de la imagen 7 podemos

⁹⁵ Rodríguez, *Op. cit.*, p. 14.

observar que hay elementos que circunscriben la clase social, como es el caso del barril y los jarritos, generalmente presentes en toda fiesta. Mientras que en la imagen 9 se desarrolla también en un exterior, donde se asoma una estructura arquitectónica, quizá de madera, que deja entrever al fondo unas lámparas de papel, clásicas de las fiestas populares. La indumentaria de los personajes, la



mujer con rebozo y el hombre de overol, acentúan la clase social.

Aquí hay un estereotipo de la clase popular: Cabral los representa con ropa de obrero, las mujeres con vestidos y mandil que no estaban de moda, o que no se exhibían en los aparadores. Es visible una estratificación social por medio de la vestimenta, si observamos el impreso *Posadas de Barrio* (imagen 7) donde

“La seducción de los aparadores”, imagen de *Revista de Revistas*, febrero de 1925.

se aprecia a todos los personajes vestidos de manera muy similar, de hecho podríamos

decir que casi igual. Se distingue el overol de obrero en todos los hombres, con el clásico sombrero de época; las mujeres portan vestidos hasta los tobillos, comunes en la primera década del siglo XX. Las revistas de moda europea no mostraban la indumentaria de este sector social, así que las fotos de época y la constante referencia a este sector social en los medios informativos es lo que nos mantiene conscientes de esta realidad que caminó paralela en la llamada “ciudad cosmopolita”.



Ruíz , Antonio, El verano, 1937.

Se hace noción sobre esto en una nota de Arturo Rigel: “¡Cuántos sueños, cuántas ilusiones se han forjado frente a

los aparadores de los grandes almacenes, frente a una casa de modas donde las muchachitas pobres miran con tristeza los vestidos de lujo!”.⁹⁶ Esta estratificación del vestir continuó y continúa, basta dar una hojeada a las imágenes de las siguientes dos décadas y aún encontramos esto. Por ejemplo, podemos observar la imagen de Antonio Ruíz “El Corcito”, *El verano* (1937), la cual muestra una pareja mirando un escaparate con maniqués esbeltos, de tez clara, vestidos en trajes de baño de colores brillantes, adornados con sombreros en un escenario de playa. La pareja que observa evidentemente es de obreros, la figura masculina porta su etiqueta: “el overol”, mientras que su acompañante viste un vestido largo con un rebozo que le cubre la cabeza. Se encuentran en la penumbra, los colores son opacos y fríos; observan aquello de lo que nunca serán parte y a lo que no tienen acceso.

Ahora bien los diseños corporales (*movimiento*) y las formas del cuerpo vestido (*intérprete*) de las imágenes 2, 7, y 9, están constituidos por trazos curvos, muy redondeados, hay pocas líneas rectas, en resumidas palabras, los cuerpos tienen mayor volumen. Es una generalidad que los cuerpos de la clase subalterna eran de mayor peso que los de clase acomodada, esta es una idea que tiene muchos bemoles. Se habla del mantenimiento del cuerpo, el cual en la clase acomodada se desarrolló, según Le Breton, con mayor intensidad pues había recursos económicos que les permitieron realizar actividades físicas como el deporte, además de que su sector social les exigió una apariencia saludable, que en esos años dependía de un estereotipo esbelto, vigoroso y capaz de resistir, dentro de lo posible, no sólo enfermedades, sino el paso del tiempo, aunado a una alimentación equilibrada que contribuyó al mantenimiento corporal. En el caso de la clase subalterna, Le Breton comenta que, tendía también a cuidarse bastante pues enfermarse implicaba faltar al trabajo, lo cual podría traer desajustes económicos; un día sin cobrar era un lujo que este sector no se podía dar. De ahí que este sector buscó el mantenimiento, por medio de actividades recreativas que estuvieran a su alcance, como el baile, al igual que el trabajo forzado que

⁹⁶ Arturo Rigel, “La seducción de los aparadores” en *Revista de Revistas*, febrero de 1925, p. 15.

realizaban como obreros los mantenía en forma. Esta explicación sirve para pensar en que no forzosamente los cuerpos representados con pronunciadas curvas tendrían que ser de clase subalterna. Va más allá. Las posturas tienen cierta cadencia, más desenfadado, no son cuerpos tan estilizados como las otras imágenes (1, 3, 4, 5, 6 y 8). Hay algo en las imágenes de fiesta popular que las “identifica” entre ellas, es algo que obviamente Cabral observó y puede ser, entre otras tantas, *la idea del barrio, de la vecindad, de un grupo desenfadadamente unido*. De hecho tanto la imagen 7 como la 9 aparecen rodeadas muchas personas, bailando en la fiesta, en el barrio, cohesionando al grupo como anota Rodríguez.

Evidentemente si observamos las otras representaciones encontramos una diferencia estética. Los cuerpos son representados con mayor finura en el trazo, éste es más largo que en el de las imágenes 2, 7 y 9 que es más redondeado; las posturas de danza son muy cuidadas por Cabral. *La vestimenta representa un estatus*: los hombres de *frac*, los zapatos de las mujeres, los vestidos y las medias que usaban para las fiestas de clase acomodada. Usualmente los vestidos de los 20's tenían telas de mucha caída marcando las líneas naturales del cuerpo, no creadas por el corsé que delineaba el cuerpo y lo sometía a otra estética como anota Turner. La ropa interior cambió y dejó mayor soltura en la figura femenina, pues al no tener curvas prominentes, el vestir también se simplificó. Como todo, también tuvieron su complejidad: el corte de las telas en forma sesgada para dar mayor caída, los grandes bordados de lentejuela o chaquira, los flecos y los adornos que le acompañaron, requerían de gran detalle.



La moda femenina en los años 20's

En la clase acomodada el estereotipo de los cuerpos proveniente de la noción de lo cosmopolita es evidente; las líneas del *déco* muestran a la mujer esbelta, sin curvas pronunciadas, cuestión que durante el siglo XIX fue todo lo contrario. La vestimenta de la mujer tuvo un papel relevante, pues es la moda, como bien anota Simmel, es la que nos da el sentido de pertenencia y nos distingue de los otros, como ya se dijo. En este caso la distinción del otro proviene de la estratificación social. En la clase popular o subalterna se buscó estetizar el entorno para poder, a su vez, insertarse en una visión cosmopolita pues la moda estuvo fuera de su alcance, razón por la que, los bailes en boga fueron un medio para entrar en este núcleo, aunque siempre se mantuvo esta división.

Ahora bien, pensemos *¿se ejecutaron igual, o hubo una resignificación y reconfiguración del baile según la clase social?* Rodríguez anota, en su trabajo sobre dos grupos sociales diferentes que representan la fiesta de semana santa que simplemente “se trata de dos maneras de narrar el mismo hecho histórico”.⁹⁷

⁹⁷ Rodríguez, *Op. cit.*, p. 24.

Podemos aplicar esta noción básica en nuestros impresos, por ejemplo: en el caso de las imágenes 2 y 3 las dos representan el *shimmie*, pero son dos contextos diferentes, son dos clases distintas. Una se trata de un *Shimmy de barrio*, donde el mismo título refiere el espacio en donde se lleva a cabo y los cuerpos representados aluden a una clase subalterna; y la otra un *Ensayo de shimmy*, de una pareja evidentemente de la clase acomodada. De primera instancia, podría decirse que, un mismo estilo de baile cuando estaba de moda en la clase acomodada, permeaba en el gusto de la clase subalterna, pues era lo “aceptado” y de moda en las clases acomodadas. Pero, lo que podría dar una idea de si hubo algún tipo de similitud o reconfiguración en la ejecución del baile es el mirar las posiciones y líneas del diseño corporal. Los diseños corporales (*movimiento*) muestran la gran similitud que había entre la ejecución, las posiciones prácticamente son iguales. Quizá la variación residió en la cercanía del cuerpo pues en la imagen 2 es evidente que hay un mayor contacto, un cuerpo prácticamente cae sobre el otro de manera desenfadada; mientras que, en la imagen 3 si existe un acercamiento, pero hay una tensión entre los cuerpos al mantenerse un poco alejados. Esta tensión se vinculará: con la representación del vestido, ya que el pliegue de la ropa también denota el acercamiento de los cuerpos; y con una cuestión de proximidad que tiene que ver con aspectos sociales, culturales y biológicos que se puntualizaran con la tensión y proyección espacial.

La *tensión espacial* dentro de la práctica dancística, como se apunta en el capítulo 1, es una *línea imaginaria entre dos objetos*, por ejemplo: una mano frente al pecho sin llegar a tocarlo. *La relación entre dos objetos tiene una energía virtual que fluye en medio de ambos generando tensión en esa distancia*. En el caso de la tensión espacial de la imagen fija que representa movimiento se referirá a *la interacción que se observa entre los cuerpos*, se vincula este concepto directamente con la noción de proximidad. La distancia que hay entre los cuerpos al bailar es medular para observar la relación entre cuerpos culturalmente. Dentro

de las imágenes que se estudian, podemos observar la tensión espacial en las imágenes 1D a 9D, marcada con cruces rojas.

En el caso de la *proyección espacial*, para Valery son aquellas líneas rectas o curvas virtuales que se trazan por medio del cuerpo hacia el exterior, es decir, proyectan la energía de un movimiento en el espacio, haciendo casi real esta proyección. Para aplicarlas en la representación de movimiento en la imagen fija, serán *líneas virtuales que se proyectan al exterior de la imagen acentuando el nivel expresivo del cuerpo representado*. La proyección espacial está marcada con líneas azules en imágenes 1D a 9D. Es importante tomar en cuenta que la tensión y la proyección espacial son elementos que se vinculan al plano expresivo y por tanto *denotan parte de la intención del artista al plasmar los cuerpos*.

Sobre estos dos elementos, observamos que puede existir el caso en donde la proyección espacial también genera una tensión, por ejemplo: en la imagen 4D, la mujer tiene la proyección espacial en los ojos, los cuales miran de manera provocativa al espectador, inmiscuyéndolo. La colocación de su compañero, dando la espalda, acentúa una idea provocadora puesto que, pareciera un juego de coquetería a espaldas de su pareja. Esta provocación genera también una tensión del interior de la imagen con el exterior, con el espectador; esta es la intención del artista.

En las imágenes 1D, 2D, 3D, 6D, 7D, 8D y 9D se observa de manera particular la tensión espacial en la cadera, el torso y las manos, dando una sensación de completa unión, con los brazos firmes y las manos perfectamente entrelazadas para disfrutar y sentir el gozo de bailar, que evidentemente proyecta el gesto.



Imagen 1D



Imagen 2D



Imagen 3D



Imagen 4D



Imagen 5D



Imagen 6D

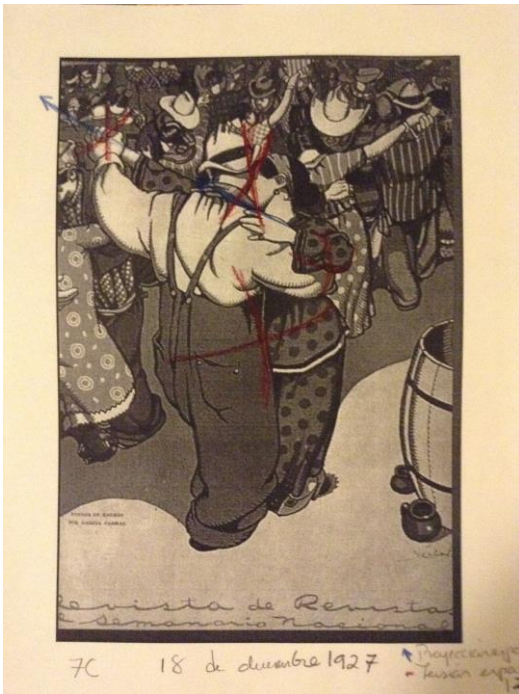


Imagen 7D

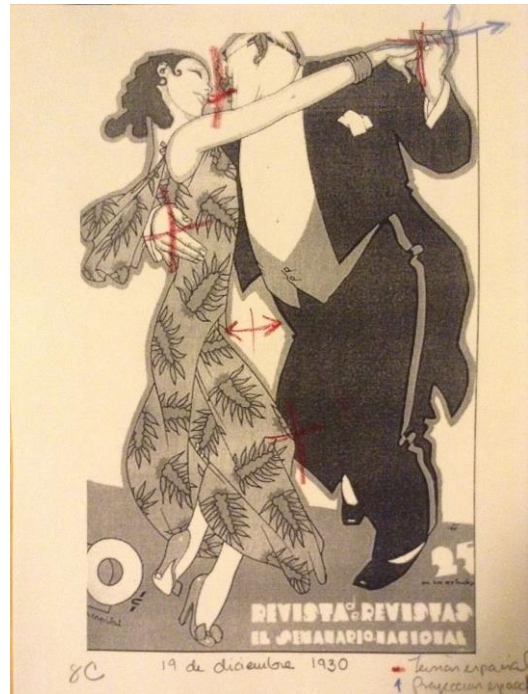


Imagen 8D

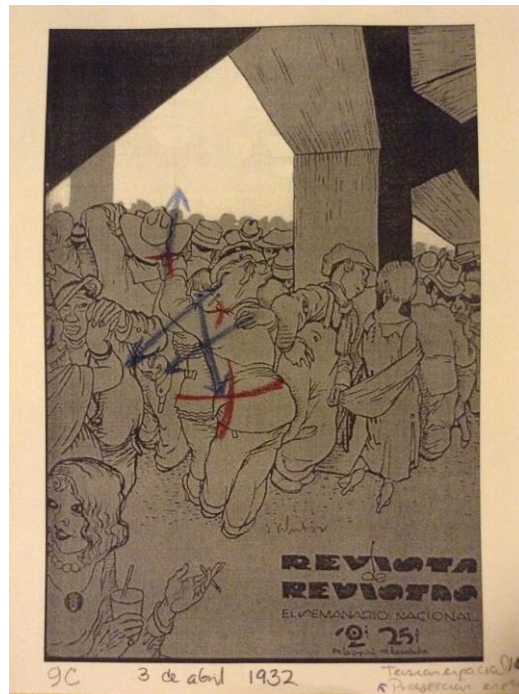


Imagen 9D

¿De qué sirve hacer presente estas líneas virtuales de las unidades coréuticas?
Este cuestionamiento nos interna en el tercer nivel de análisis iconográfico.

En el caso de las imágenes que representan movimiento y de manera particular a la danza, por un lado, podemos observar *en qué puntos del cuerpo se generan tensiones que son parte de la simulación de movimiento; es la proyección y la tensión lo que apoya la sensación de movimiento en un cuerpo*. Por otro lado, en el caso de los cuerpos que interactúan entre ellos, como es el caso de los impresos de Cabral, se puede destacar no sólo la sensación de movimiento sino *la relación entre los cuerpos, la proximidad entre ellos, que devela y reafirma elementos sociales y culturales de un momento determinado*, que son visibles también a partir de entender el cambio en la moda del vestir, pues el textil que cubre el cuerpo, apoya y acentúa la sensación del movimiento. El gesto aunado a estos elementos, constituirán, en gran medida, la expresión de los cuerpos, donde se hace visible la óptica del artista sobre la danza, el baile, o el movimiento. Por

ejemplo, es claro que en los bailes populares hay un acercamiento de la pareja no sólo porque se baila en “pareja”, sino por que existe un gran acercamiento físico de la cadera a la cabeza que, durante los *valeses* y *polkas* de finales del siglo XIX y



“La Bandera estrellada.
Vistosa figura de cotillón”,
El Mundo Ilustrado, 22 de
marzo de 1908.

principios del XX, no se observaba durante las fiestas en los salones de la elite. Los bailes de este periodo provenían de las cortes europeas y se repetían en México. Los cuerpos mantenían distancia y el contacto era sutil; a diferencia de los impresos de Cabral los cuales, dejan ver cómo las manos de la pareja se estrechan fuertemente casi fundiéndose; al igual que la mano del hombre en la espalda de la mujer, proyecta cierta sensación, quizá, de pertenencia, o bien, de la libertad de poder acercarse y tocar el cuerpo de la pareja, sin inhibiciones. Esto también es evidente en los pliegues de la ropa que entalla al cuerpo y lo exhibe.

Ahora bien, a partir de observar los puntos de tensión y proyección espacial sobre las imágenes anteriores (1D a 9D), es notorio que la constante es el baile de pareja que podría relacionarse con la noción de “pareja cerrada” de Guilcher; ésta “revela que la sociedad está lista para admitir la manifestación de la pareja y de su intimidad, que no tiene cuenta que rendir a nadie”.⁹⁸ Evidentemente la idea de pareja cerrada se remonta a los bailes de siglo XIX, pero sirve aquí, en cuanto a que ésta óptica es totalmente aceptada o asumida durante el siglo XX. Pues, como se ha venido anotando, el contexto de México de los años 20’s y más de los 30’s era de cambio, de la posrevolución a la modernidad, ésta última en relación con el cuerpo, implicó una nueva actitud que representaba, según Amparo Sevilla, una concepción novedosa de la vida. En la década de los años 20’s, conocida también como “los años locos”, se observó una oleada de diversión; tendencias a esparcimiento desenfrenado, lo cual hacía a un lado la inhibición y la solemnidad

⁹⁸ Guilcher, I. “Sucesión histórica de las etapas del ballet y danzas sociales. Toda forma de danza no es posible en cualquier época”, en Islas, Hilda, comp, *Antologías. Investigación social e histórica de la danza*. México: INBA, 2002.

que dominaba hasta entonces. Esto, nos remite de nuevo a las nuevas modas que permitieron mostrar, cada vez más, las piernas femeninas bajo vestidos cortos, el corte de cabello a la altura de la oreja *flapps*, a la mujer surgía de la sumisión⁹⁹ con una bandera de libertad: *femme fatal* y luchadora de sus derechos, al menos Cabral también lo representó así. El acercamiento entre cuerpos fue parte del desenfadado de esta nueva forma de aceptar a la pareja, su intimidad y mirar diferente su cuerpo bajo otras vestimentas. Cabe mencionar que estas nuevas modas en todos los sentidos, llevaban consigo una doble moral desde las instituciones y la sociedad. Por ejemplo, en notas de periódicos como *El Heraldo de México*, se hizo alusión al constantemente al tema del largo de los vestidos. Su Santidad el Papa Pío XI (1922-1939) recordaba con nostalgia a sus hermanas cuando eran niñas y cómo se peleaban porque las vistieran de pies a cabeza y de cómo protestaban si por error el vestido era un centímetro más corto de lo razonable para cubrir el tobillo. En cambio en los años 20's, se lamentaba que las mujeres pelearan porque se le desnudase. La postura de este Papa constituyó un enfrentamiento con los usos y costumbres de los nuevos tiempos, difundidos en gran medida por el cine.¹⁰⁰ El Arzobispo de México, el doctor don José Mora y del Río, promulgó una circular para indicar cómo debían presentarse las mujeres a la iglesia, según la disposición del Vaticano que “condenaba los vestidos femeninos que parecen de ilusión”. *El Heraldo de México*, jocosamente expresó que habría la necesidad de que las mujeres usasen dos vestidos; el primero tendría mangas y faldas largas, acompañado de medias “como las usaban nuestras abuelas, de lana con tejido muy apretado”, con mantones “que dieron distinción a las damas recatadas de otros tiempos”.¹⁰¹ El segundo, el vestido cotidiano, tendría una falda que debería terminar donde acababa la liga y empezaba la pierna, con “escotes pudorosos” que se prolongaban hasta el abdomen por un lado y por el otro hasta

⁹⁹ Esta aseveración con reservas, pues las mujeres del campo tienen otro contexto en el que el machismo perdura y es importante señalar que en la ciudad no se presentó en todas las mujeres, sino en ciertos sectores, aunque esta mujer era la imagen de la época.

¹⁰⁰ “Los cines, el desnudo y la Sagrada Mitra” en *El Universal*, 12 de agosto de 1922, p. 1.

¹⁰¹ *Ibid.*

la cintura, sin mangas y “medias que no son sino medias a medias exageradamente cortas, dejando tamizar el color de las piernas”.¹⁰²

Otra nota en *Revista de Revistas*, escrita por Magda Donato, argumenta el porqué de la moda femenina de los 20's:

Las mujeres se esbeltizan y usan flexibles fajas de gomas “porque es la moda”; pero la moda ha rechazado definitivamente los antiguos corsés entallados y con ballenas. Porque la ciencia moderna ha demostrado, hasta la evidencia, sus peligros para la salud de las mujeres y el porvenir de la raza, mientras el arte ha anatematizado, por antiestética, la absurda línea del talle fino y las caderas abultadas.

Las mujeres llevan faldas cortas “porque es la moda”; pero la moda moderna no puede admitir ya los miriñaques, incompatibles con los nuevos medios de locomoción, ni las faldas de cola, incompatibles con los progresos del feminismo y los deportes; en una palabra, con la actividad moderna.

Para que volvieran tantos artefactos incómodos, antihigiénicos, peligrosos, martirizantes y sucios (miriñaques, colas, moños, corsés, etc., etc.); teníamos nosotras que volver a ser pálidas románticas de gestos lánguidos y mejillas descoloridas, o unas muñequitas ociosas, ingenuas a los veinte años, gordas a los treinta, viejas a los cuarenta, ignorantes e inútiles durante toda nuestra vida.

Desear el retroceso de la moda sería desear el de las ideas y las costumbres; equivaldría a desear que la calesa sustituyese al automóvil, la diligencia al ferrocarril, las hosterías a los grandes “palaces” y el candil a la luz eléctrica.

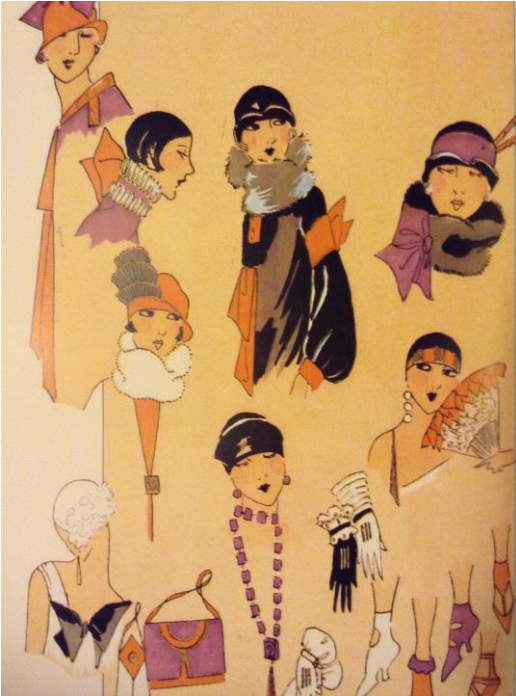
Mueren y resucitan, alternativamente, muchos detalles de la moda femenina; se llevan y dejan de llevar sombreros más grandes o más chicos; los zapatos, de punta más redonda o puntiaguda; las mangas más largas o cortas; el talle más alto o más bajo. Pero en sus líneas generales la moda marcha hacia delante, de acuerdo con el progreso y tiende, indefectiblemente al máximo de comodidades, sencillez, pulcritud e higiene.

Cuántos, con un espíritu superficial propio de las personas que se tachan de “serias”, desdeñan olímpicamente lo que atañe al vestido femenino.¹⁰³

La mayoría de las publicaciones de la ciudad, tales como, *El Heraldo de México*, *El Universal*, *El Demócrata*, *Revista de Revistas*, *El Universal Ilustrado* y *Excélsior*, entre otras, estuvieron a favor de la modernidad y la moda femenina.

¹⁰² *Ibíd.*

¹⁰³ Magda Donato, “De la trascendencia del indumento femenino” en *Revista de Revistas*, 3 de enero de 1926, p. 28.



Accesorios femeninos difundidos en revistas durante los años 20's

La moda del vestir cotidiano fue de hecho auspiciada y patrocinada por ellos, de ahí secciones dedicadas exclusivamente a la mujer y el hogar modernos, como lo era la sección “La moda al día” de *Revista de Revistas*. Esta en un principio era exclusivamente dirigida a la mujer, mostrando cuáles eran los últimos diseños de la moda en las casas de París y de Nueva York, el uso de telas con nuevos estampados y, cómo debía “colocarse el plisado en forma de abanico exactamente en medio de la falda ya fuese por delante o por detrás. Estos plisados debían ser subrayados con hilos de seda o hilos metálicos, que son

los más novedosos, cada pliegue está cosido con este hilo que sigue el movimiento acentuando la línea”.¹⁰⁴ Posteriormente se fue incluyendo la moda para varones, los accesorios que debía usar, guantes y bufandas que los convertían en “hombres *chic*”, usando guantes de gamuza con pespunte negro, para la época de invierno, por ejemplo.

En el cine se observó esta moda del vestir y también del arreglo personal femenino. Películas como *Black Oxen* y *Male and Female*¹⁰⁵ eran presenciadas por mujeres ávidas de aprender el arreglo personal para estar a la última moda y soñaban con ser una de las estrellas de la



Las mujeres y el arreglo personal, 1920

¹⁰⁴ “La moda del día: los Godetes” en *Revista de Revistas*, 3 de enero de 1926.

¹⁰⁵ *Black Oxen* (1923) fue protagonizada por la actriz norteamericana Corinne Griffith y dirigida por Frank Lloyd. *Male and Female* (1919) fue dirigida por Cecil B. DeMille, protagonizada por Gloria Swanson; Véase: <http://www.youtube.com/watch?v=3HyNrUM92D4>

pantalla grande como lo fueron: Gloria Swanson, Bebe Daniels o Betty Compson, o una novia como Marion Davis en la película *The Young Diana*, cuando se casa con un teniente de la marina americana; ella lucía un traje de boda “ajustado estrictamente a los dictados de la moda actual, riquísimo y de un efecto deslumbrante”.¹⁰⁶

Otro de los aspectos a destacar en la moda es la introducción de los *flappers*, estilo de corte de pelo corto en *flapps*, arriba de la oreja, que está presente en la mayoría de las imágenes de Cabral. Las mujeres acudieron al peluquero para que les cortara sus largos cabellos que en ocasiones guardaban para hacer alfileteros o bien los guardaban en el ropero como recuerdo depositándolos en cajas de madera de Olinalá aromatizadas. Esta moda llegó a través de los periódicos y el cine. Este cambio se presentó en la sociedad de manera dividida y con doble cara, pues por un lado había quienes apoyaban completamente esta “liberación” de la mujer, de su cabellera; podían dejar las “trenzas” y pasar a ser una “mujer moderna”, cosmopolita: actual. Sin embargo, existía quienes se oponían a esta moda y la tomaron como inmoral, los cuales, seguramente muchos de ellos, gustaban de ir a admirar a las chicas de pelo corto y escasa ropa a las tandas; esta división también es evidente en los impresos de Cabral. Las mujeres de clase baja mantienen el cabello largo, las trenzas; mientras que, las de clase acomodada muestran *flapps*. Podría pensarse que tiene relación con una cuestión de sumisión pues, la mujer de clase baja, mantenía sus trenzas, en algunos casos para conservar los usos de sus lugares de origen campesino lo que para algunas significaba más bien, retardar su adhesión a la modernidad y por ende someterse al varón obrero, campesino, machistas.

Un ejemplo del disgusto de algunos hombres lo acota una nota de *El Universal*, pues unas jóvenes estudiantes de la Escuela de Medicina se presentaron un día a clases con el cabello corto. Un estudiante partidario de la cabellera larga, indignado las denunció a *El Universal*. A una de estas jóvenes la

¹⁰⁶ “El cine en el mundo” en *El Universal*, 30 de julio de 1922, cuarta sección, p. 5.

raparon sus compañeros, lo cual causó extrañeza en las jóvenes porque cuando decidieron usar falda corta, “sus compañeros las piropearon”,¹⁰⁷ por lo que se defendieron enérgicamente. La agresión multiplicó rápidamente el número de mujeres que se cortaron el pelo y los anuncios en camiones apoyaban esto: “Aquí se protege a las pelonas”, “Pelonas: les damos garantías”.¹⁰⁸ Otros de los estudiantes, la mayoría, reaccionaron contra la acción directamente con los rapadores: formaron una valla a la entrada y a la salida de las escuelas Corregidora de Querétaro, Miguel Lerdo de Tejada, Enseñanza Doméstica, Artes y Oficios para Mujeres, y de la Gabriela Mistral, a fin de protegerlas de la violencia; la policía y familiares hicieron lo mismo. *El Universal* recibió un gran número de cartas en defensa de las agredidas y los estudiantes del Colegio Militar retaron a duelo a los rapadores, duelo que los estudiantes de medicina aceptaron.¹⁰⁹ Finalmente esta respuesta de algunas personas de la sociedad, dieron muestra del apoyo a la visión de una ciudad cosmopolita, reafirmado esto a partir de la clase de sucesos como el anteriormente citado y en la aceptación de vestimenta y actitudes de moda.

Esta búsqueda de modernidad se hizo presente en la vida cotidiana. Fue en los salones y bailes en donde desfilaron y se hicieron visibles estas “pelonas” y los nuevos vestidos ajustados y “cortos”. Es en los bailes en donde se observó mayor acercamiento, sin el mismo tabú del siglo XIX donde estuvo prohibido acercar la cadera y el pecho. Era en los bailes en donde la gente se entretuvo y relajó; es en estos bailes de salón en donde también se mostró la realidad de la vida moderna llena de mecanicidad laboral; ésta se reprodujo en bailes de resistencia, poniendo a prueba el cuerpo, sostenido éste por un leve movimiento de pies, mecánico. El cuerpo ya no goza, ni disfruta, sobrevive. No tiene “cualidades constructivas compensatorias para equilibrar los efectos dañinos de la vida cotidiana

¹⁰⁷ Jacobo Dalevuelta, “Las pelonas dispuestas a defenderse con energía” en *El Universal*, 22 de julio de 1924, p. 1.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ “Las pelonas protegidas por guardias estudiantiles” en *El Universal*, 25 de julio de 1924, p. 1.

automatizada”¹¹⁰ como anota Martín Gleisner, sino todo lo contrario y éstas eran las principales atracciones de público. Ya no eran bailes de pareja, esto se suprimía para dar paso a la “selección natural”, la supervivencia del más fuerte, dando una re-concepción del cuerpo, un cuerpo quizá con una consciencia corporal distinta a la que el baile buscaba dar.

Esto nos lleva a pensar si realmente el baile fungía como catalizador para desarrollar ciertos movimientos corporales, si ¿fungía como terapia, o como catarsis?, quizá no podríamos hablar de una consciencia corporal, pero sí de movilidad al cuerpo, sacándolo de una rutina, de la *reducción del cuerpo*, como señala Imbert. Los bailes de salón y bailes populares, los cuáles normalmente se realizan en salones de baile, fiestas, reuniones, es decir, en lugares de esparcimiento, cuya práctica es recreativa, son bailes de carácter social; como anota Sondra Horton “se hacen en el juego, para socializar, para entretener y para cumplir propósitos (...) terapéuticos”¹¹¹ por ejemplo. Cabría retomar de nuevo a Gleisner quien plantea que la modernidad y libertad de la que se habla en los bailes de salón se contraponen con su naturaleza, siendo éstos sólo una forma de relajación, cuestión que en efecto se generaliza en los años 20’s:

(...) desde el tiempo que la danza se volvió asunto de profesionales, la danza folclórica (comunitaria o del pueblo) y social se han convertido en las únicas formas de danza practicadas universalmente por la gente común y corriente. Ambas formas experimentaron una expansión y revitalización enormes con el despertar de la consciencia corporal. El baile de salón se había limitado a la alta sociedad o a los círculos que lo imitaban servilmente. Después de un reinado de casi un siglo de predominio del baile de salón frente a las rondas o danzas en círculo y, de manera menos importante, a lo que quedaba de las danzas de la corte (cuadrilla, minuet, o minué, etc.) aparecieron ahora tipos exóticos de danzas, danzas animadas por una música excitante donde la gente pudiera explayarse de manera libre, suelta y salvaje. Sin embargo en el baile de salón casi no existe un trazo visible de la recién ganada libertad que distingue a la vida moderna debido a que esta libertad se contradice con la naturaleza básica del baile

¹¹⁰ Martin Gleisner, *Art of Movement Guild Magazine*, Celebrando el Centenario de Laban, Inglaterra, noviembre de 1979. Selección y trad. De Anadel Lynton.

¹¹¹ Horton, *Op. cit.*, p. 18.

de salón. Es un tipo de danza que es puramente una forma de relajación física.¹¹²

Los bailes de salón en los 20's, fueron centros de reunión para el divertimento, donde se encontró la gente para olvidarse del trabajo y disfrutar. En efecto, era una mera relajación física, sin mayor pretensión; lugares de convivencia corporal, de acercamiento corporal, quizá de libertad corporal. En estos espacios para bailar es donde se desarrollaron las imágenes de Cabral, donde cobran vida; dejan el plano bidimensional y se desarrollan al tridimensional. Estos espacios forman parte del *tiempo históricamente representado* que va develando qué hay más allá de esos cuerpos.



Cines, como el Olimpia (imagen a la izquierda), dieron un paso más en la revolución de las costumbres al convertir sus espaciosos vestíbulos del primer piso en salones de baile para el público de clase popular. Durante la Revolución los salones de baile eran para la clase baja, así como para los militares y para la tropa. En 1920, eran para jóvenes de costumbres modernas.

Otro espacio, el Salón Rojo, instalado desde 1900 en Madero y Bolívar, ofrecía una amplia variedad de opciones de recreación, además de las primeras escaleras eléctricas de la ciudad; tenía café, teatro, cinematógrafo y salón de baile. A partir de 1921 comenzó una nueva modalidad: en sus anuncios periodísticos brindaba una invitación para que la gente acudiera a su vestíbulo a los jueves y domingos de *dancing*, pagando solo veinticinco centavos. Por su parte, el cine Olimpia comenzó los concursos de baile de ritmos modernos. En uno de ellos, sobre el *fox-trot*, “tomaron parte muy bellas y distinguidas señoritas de nuestra buena sociedad, acompañadas de jóvenes aficionados al baile;

¹¹² Gleisner, *Op cit.*

compitieron dieciocho parejas, haciendo conocer a la concurrencia y a los jueces su grado de conocimiento, de elegancia y de baile”¹¹³. El Salón Rojo también organizó concursos de bailes en conjunto con el periódico *El Demócrata*, uno de ellos con duración de cinco semanas, a fin de que en cada uno se bailara un ritmo diferente: *fox-trot*, danzón, tango, *one-step* y *vals*. Esto fue en respuesta a unos bailes de resistencia patrocinados por el cine Olimpia y *El Universal Gráfico*:

La belleza del baile, incuestionablemente un arte en todas sus manifestaciones, estriba en la eurytmia y estética del bailar, en su elegancia y ritmo y de ahí que todo el mérito posible que pudiera haber en el baile se destruya cuando la fatiga, la desproporción de la silueta y la falta de precisión en el movimiento pretenden suplantar la armonía de la figura. Substituir la gracia y la belleza del bailar discreto, elegante y gentil por la fuerza de resistencia del *sportman*, es substituir todo el encanto de un arte aristocrático, refinado y delicado por el esfuerzo del andarín o del luchador.¹¹⁴

Con el concurso del Salón Rojo (imagen de la derecha) se pretendía estimular la práctica de los bailes modernos, para estar a la altura de Nueva York, París y Londres, pues había pocas personas que los bailaban a la perfección. Los patrocinadores confiaban en “nuestra estupenda adaptabilidad y receptividad artística”¹¹⁵ innegable



para el buen éxito del certamen. Según las bases, cada semana debían ganar cuatro parejas para que en la competencia final, en el séptimo día de la semana, se escogiera a la pareja ganadora teniendo como escenario un salón en la primera planta, adornado excesivamente: “estaba lleno de espejos para multiplicar las luces de los múltiples focos de color amarillo, verde, azul, rosa y rojo, formando

¹¹³ “Concurso de *fox-trot* en el Olimpia” en *Excelsior*, 15 de marzo de 1923, segunda sección, p. 3.

¹¹⁴ ¿Quiénes son la bailadora y el bailar más elegantes y artísticos en México interpretando los bailes modernos? en *El Demócrata*, 24 de junio de 1923, p. 3.

¹¹⁵ *Ibid.*

aquellas luces un conjunto que hace pensar en los *cabarets* americanos”.¹¹⁶ Una barandilla limitaba la pista de baile para que los espectadores no molestaran a los concurrentes. Quedaba prohibida la participación de profesores de baile y bailarines profesionales. Para el concurso de *fox-trot* se inscribieron sesenta y siete parejas, entre las que había menores de edad; seleccionaron quince en una competencia preliminar para que solo concursaran cinco diariamente. Se contrató la mejor orquesta *jazz band* de la ciudad; los comerciantes regalaron atractivos premios para los ganadores. El primer día, como los siguientes, el público abarrotó el espacio que, a medida que transcurrían las competencias, tomaba partido por su pareja favorita a la cual estimulaban y presionaban con gritos, aplausos o amedrentaban a los contrincantes con silbidos. *El Demócrata* se encargó de publicar el evento, en donde las notas mostraban cómo este periódico se enorgullecía porque este acto daba cuenta la modernidad en el cual debía participar la sociedad para que con su presencia, la ciudad de México no envidiase al mejor cabaret parisino.

Los nombres de los ganadores de dicho evento aparecieron en las páginas de *El Demócrata*; ellos fueron: Adolfo Quiñones y Celia Rodríguez, quienes obtuvieron el premio en el baile de *fox-trot*. Desde que iniciaron su número el público aplaudió entusiasmado “a pesar de que el *jazz-band* trataba de calmar aquella tormenta, no se escuchaban los acordes de los *fox-trots* y Quiñones y su compañera, apenas si podían agradecer con saludos de mano a sus fervorosos partidarios”.¹¹⁷

Siguió el danzón, cuya música recordaba los lujosos cabarets de La Habana. El *jazz-band*, “ruidoso y alegre, hacía más sensible los danzones, que dan la oportunidad a los concurrentes de ennoblecer, por decirlo así, este baile criollo”.¹¹⁸ Se contrató a la Danzonera de México, una orquesta especialista en su género para acompañar dicho evento. Después el *one-step*, que “a veces con sus

¹¹⁶ *Ibíd.*

¹¹⁷ “La prueba definitiva para alcanzar el título de campeón de fox-trots fue reñidísima” en *El Demócrata*, 8 de julio de 1923, p. 1.

¹¹⁸ “Triunfante se inició ayer...” en *El Demócrata*, 10 de julio de 1923, p. 1.

pasos recuerda un poco al *minuet*, y en otras al antiguo valse, y en algunas la mazurka y la polka”.¹¹⁹ Luego la semana del vals, que “aristocratizaba el espectáculo”, y por último el tango, “algo grandioso arrancado a los huracanes, a veces languidece, se hace dulcísimo, parece un soplo de viento que hiriera las cuerdas de un arpa; pero, de pronto irrumpiendo con vigoroso empuje, se eleva en el diapasón de los grandes gritos de pasión”.¹²⁰

En la última semana las parejas triunfadoras, compitieron entre sí bailando diariamente uno de los ritmos hasta eliminar a las demás; la pareja de Celia Rodríguez y Adolfo Quiñones, ganadores del *fox-trot*, vencieron. Hubo gritos y sombrerazos de entusiasmo y reprobación cuando se escuchó el resultado. Para el diario patrocinador, el público, al que había calificado de “culto y distinguido” el primer día, era solo “decente” en apariencia porque se entregó a “manifestaciones que dieron una muestra de su poca cultura, y muy rudimentaria educación”¹²¹.

Ahora bien, en cuanto a los bailes patrocinados por *El Universal Gráfico* en mayo, llevó a cabo el primer concurso de baile de resistencia de la misma manera que en Inglaterra, Francia y los Estados Unidos. Aparentemente dicho tipo de competencia se inició a principios de marzo de 1923 en Suderland, Inglaterra, cuando una pareja bailó 9:30 horas sin interrupción; en Marsella, Francia, se bailaron 24:03 horas continuas; el 31 de marzo en Nueva York se bailó por 27 horas, por último a principios de mayo una pareja de Ohio, bailó 80 horas. Otra referencia sobre un baile de resistencia es de Saltillo¹²², organizado en el Teatro Obrero de esta ciudad, en 1923. Este concurso consistió en bailar 48 horas de manera individual o en pareja, sin parar. Parte de los requerimientos para participar fue una carta asegurando tener buena salud, cuestión que estuvo instaurada en las bases para baile del Gráfico-Olimpia.

¹¹⁹ “Semana de *one-step* que ayer se inició” en *El Demócrata*, 17 de julio de 1923, p. 1.

¹²⁰ “Al comenzar la semana del tango...” en *El Demócrata*, 30 de julio de 1923, p. 1.

¹²¹ Celia Rodríguez y Adolfo Quiñones...” en *El Demócrata*, 12 de agosto de 1923, p. 1.

¹²² Archivo Municipal de Saltillo AMS, PM, c 183, L 4, e 170, 3 f. Véase página del Apoyo al desarrollo de Archivos y Bibliotecas de México (ADABI): <http://www.adabi.org.mx/content/Notas.jsfx?id=2012>

En México el concurso se haría en tres sesiones diferentes y no habría eliminatoria entre los ganadores de cada una de las tandas; ganaría quien bailara más en cualquiera de las sesiones. La primera comenzaría el 7 de mayo a las 19 horas; los concursantes subirían al escenario del Olimpia a bailar durante quince minutos, después se trasladarían al cabaret hasta el final de la competencia. Una orquesta alternaría con un piano eléctrico para no interrumpir los *fox-torts* llevando siempre el mismo compás; habría un descanso de un minuto cada tres horas para tomar alimentos o para cualquier otro menester. Si una pareja quedaba sola, debía seguir bailando mientras pudiera. Se suspendería a quienes por fatiga perdieran el compás y solo arrastraran los pies. Los asistentes al cine podrían acompañar a los concursantes si mostraban diez cupones de los publicados por *El Universal Gráfico*. El jurado lo integrarían dos representantes del cine Olimpia, dos de *El Universal Gráfico* y dos profesores de las principales academias de baile, Carpio, Briones, Reina Isabel, Hall, Rubin y Lemus, entre otras. Habría seis premios: tres para caballeros y tres para las damas, se les daría además, una copa de plata con una inscripción alusiva.¹²³

En una nota se apuntaba que desde el 9 de mayo, había parejas que llevaban bailando veintisiete horas,

(...) tan popular ha sido el concurso (...) que en México, durante el día de ayer, no se hablaba de otra cosa: en tranvías, cafés, teatros, centros de reunión, oficinas, etcétera, los comentarios versaban sobre la increíble resistencia de los bailadores mexicanos, de sus actitudes al bailar de la forma en que poco a poco fueron abandonando la tarea algunas parejas: algunos (...) desmayados, indispuestos o debilitados, y la curiosidad era tanta, que a la una de la tarde era materialmente imposible transitar por la avenida 16 de septiembre, pues tal era la aglomeración del público que pugnaba por entrar al Olimpia a ver a los bailadores, o cuando menos a enterarse del estado del torneo, por medio del pizarrón puesto en el pórtico con tal objeto.

Varios de los concursantes, después de haber bailado ocho, diez y hasta veinte horas, cayeron desfallecidos, siendo atendidos inmediatamente por los médicos que ofrecieron sus servicios a los

¹²³ "Bases para el campeonato de baile de resistencia Gráfico-Olimpia" en *El Universal Gráfico*, 4 de mayo de 1923, p. 16.

organizadores y no pocos son los concursantes que, habiendo gastado horriblemente sus zapatos, se han desprovisto de ellos, sin dejar de bailar, haciendo prodigios de equilibrio y han continuado (...) descalzos.¹²⁴

A las 30:12 horas continuas de baile, resultó ganador Félix M. Morales y a las 28 María Marte, llegaron al final sin pareja. Dentro del público algunos tomaron partido a favor del hombre y otros de la mujer, hubo connatos de violencia. María del Refugio Nava y Aurora García ganaron la segunda prueba al bailar 49:15 horas continuas; también finalizaron solas, se les suspendió por fatiga.

Las dos fueron paseadas en hombros por sus amigos y simpatizantes, no sólo en el Olimpia, sino en la misma avenida, y atendidas debidamente por los doctores (...) No menos de seis mil personas desfilaron durante el día de ayer por el salón de baile, habiendo la necesidad de suspender la venta de boletos en algunas horas, por falta de local para los nuevos espectadores¹²⁵

Para la tercera prueba, por razones de espacio, se cambió la sede al teatro Esperanza Iris, pues para 250 inscritos era muy pequeño el lugar. En esta prueba se cuidó a los bailarines a tal grado que un médico revisó a los concursantes, les envió una dieta de frutas, verduras, pescado; hacer ejercicios respiratorios; darse un baño de pies, descansar; vestir ligeros para bailar y no fumar ni antes ni durante la prueba. Cabría preguntarse, ¿cuál era la razón que hizo tan atractivas estas competencias de resistencia en México? De alguna forma, los premios que otorgaban dinero pudieron ser un gran incentivo para el sector asalariado y de bajos recursos a fin de conseguir “dinero fácil”. Sin embargo, no hay que descartar el gusto por bailar en los años 20's, algo que reunía gran parte de la población y que fungía como distractor, como se lee en los periódicos de la época, era un entretenimiento y que mejor que, además de ejecutarlo, se ganaran premios.

¹²⁴ “Han bailado veintisiete horas y siguen bailando” en *El Universal Gráfico*, 9 de mayo de 1923, p. 1.

¹²⁵ “Cuarenta y nueve horas y quince minutos duraron bailando dos muchachas mexicanas” en *El Universal*, 17 de mayo de 1923, 2ª secc., p. 1.



Imagen de un maratón de baile, 1923.

El ganador en el Esperanza Iris fue Rodolfo González, bailando 84:15 horas “llovían sobre los escenarios los sombreros, los bastones y las flores; nadie de los presentes había contemplado antes un espectáculo tan impresionante y tan emotivo como el triunfo de Rodolfo González, quien llegó hasta la meta con un estado de salud física y mental admirables”.¹²⁶

Los salones de baile y los cines fueron los espacios que promovieron y apoyaron el imaginario de la ciudad cosmopolita, el desarrollo de una nueva estética corporal (*intérprete*) que se evidencia en los impresos de Cabral, quien tomaba el pulso del devenir de la ciudad en sus dibujos. También, se ha insistido en comentarios sobre la moda en este periodo, enfocados particularmente a la mujer pues, fue en este género donde se observó una ruptura con el pasado que, respondía a un avance social mundial, parte de una necesidad cultural e ideológica de las ciudades.

¹²⁶ “El final del concurso de baile fue una apoteosis” en *El Universal*, 12 de junio de 1923, p. 1.

Hasta aquí se han explicado una serie de elementos compositivos y contextuales que aparecen en los impresos de Cabral y que permiten introducirnos en ellos y entender mejor el porqué de su representación. No se resuelve aquí el análisis de movimiento, lo que se intenta es *apropiarse de recursos que sirvan al análisis de la iconografía de la danza, cómo abordarla y proponer herramientas para su estudio que revelen mayor información sobre la danza misma, sus motivaciones, y entorno, más allá de emplear la imagen de danza como mera ilustración.*

Cabe precisarse que los elementos sonido, movimiento, intérprete, espacio y tiempo, aparecen a lo largo del estudio iconográfico. Al igual que en la coreología estos se entrelazan, pero forman parte de una unidad compositiva que se observó a partir de los niveles de análisis iconográfico. Análisis que devela la intención del artista por plasmar: movimiento corporal, que da muestra de los nuevos usos del cuerpo, un cuerpo más esbelto, con ropa más ligera y adecuada para “ritmo cotidiano” aunado a bailes “alocados”; así como los desplazamiento de la sociedad de la posrevolución a la modernidad. En el caso de Cabral, sus impresos están suscritos en un contexto histórico donde él funge como vehículo para alimentar este movimiento en la sociedad con la que convivió y que adquiriría el semanario. Mirar las imágenes desde su estructura, desde los huesos, hasta el exterior, quizá sea solo uno de los múltiples acercamientos que puedan considerarse para aplicar la iconografía a la danza.

Cabral y sus temas de danza

Para finalizar, haré un breve recorrido de las portadas que Cabral dejó sobre danza pues su labor dentro de *Revista de Revistas* como cronista gráfico de danza, como ya se mencionó anteriormente, no se ciñó exclusivamente a realizar portadas de bailes populares, sino también plasmó otros géneros dancísticos como lo es el caso de los ballets rusos, la danza española y otros ritmos extranjeros.

Sobre los ballets rusos realizó las portadas del: 19 de enero de 1919, 2 de febrero de 1919, 9 de febrero de 1919, 16 de febrero de 1919, 23 de febrero de 1919, 2 de julio de 1922 y 1 de diciembre de 1925; de las cuales las cinco primeras fechas se refieren a la compañía de Anna Pavlowa y su visita a México durante este periodo, las otras dos portadas son homenajes a ballets rusos. Quizá también recordando a la compañía de Pavlowa. No se tiene nota sobre ello para aseverar que se trata de algún ballet en especial. Sin embargo, podemos observar la destreza con la que también muestra el movimiento de Pavlowa y algunos de los bailarines que muestran perfecta anatomía en su representación.

La danza española aparece con cinco portadas: 18 de enero de 1918, 21 de julio de 1918, 9 de marzo de 1919, 25 de octubre de 1925 y 14 de abril de 1929. Aquí destaca la portada del 18 de enero pues es la primera que realiza para la revista y se trata de la bailarina española Carmen Tórtola Valencia. Ella realizó una gira por México y tuvo gran éxito por sus místicas danzas exóticas que hipnotizaron al público ciudadano. Sobre las otras portadas no se encuentran notas, sin embargo, durante esos años las visitas de diversas zarzuelas y compañías españolas a los principales teatros de la ciudad, pudieron ser la razón por la que, ya fuese por encargo del editor de la revista o por iniciativa de Cabral, aparecieran en la portada bailarines de esta danza.

Dentro de los ritmos extranjeros encontramos los dedicados a Cuba y Estados Unidos. Los números del 3 de abril de 1921, 22 de julio de 1928 y 19 de agosto de 1928 tienen algunas notas sobre los bailes y la música de Cuba. Las portadas del 28 de agosto de 1921, 21 de marzo de 1926 y 1 de septiembre de 1929, muestran la soltura de los bailarines negros de Nueva York bailando ritmos como el *rag-time* y el *charleston* de origen norteamericano.

En cuanto a la danza tradicional mexicana es importante anotar que sólo existe una portada, la del 7 de julio de 1918, donde se representa a una pareja

bailando un jarabe. La china poblana y el charro, pertenecen aún al estilo del *art nouveau* que Cabral conservó al inicio de su trabajo en las portadas. Es un impreso que llama la atención por su gran detalle en los atuendos y desde luego por su representación del baile. ¿Por qué no ilustrar más folclore mexicano? En estas líneas no se resuelve esta pregunta pero, podría pensarse, como una de muchas hipótesis, que la línea de Cabral dentro del semanario fue adherirse a la corriente ideológico-política de alejarse de las representaciones propias del nacionalismo y, mostrar imágenes consecuentes con la necesidad de entrar de lleno a proponer una visión de un México inserto en la modernidad. Si bien los bailes regionales formaron parte de la cultura mexicana de los años 20's, eran desplazados por los nuevos ritmos y esto era lo que Cabral deseaba y debía mostrar.

Estas son otras de las portadas que Cabral dibujó sobre la danza y que dan un recorrido general por los ritmos que estuvieron de moda durante la década de los 20's. También es imperante mencionar que por lo menos un 80% de las portadas que hizo para *Revista de Revistas*, son representaciones de movimiento. No fue sólo la danza el único tema que le sirvió para mostrar su habilidad para dar la sensación de suspensión del tiempo en la imagen. Si se observan las portadas es evidente que deportes como el tenis, el *box*, la natación, el *soccer*, así como el andar de la gente, dan la sensación de movimiento. Quizá por un segundo podríamos asegurar que el viento circula entre las telas y las hojas de los personajes, podríamos asegurar que observamos la cámara lenta en el *box* o el encuentro de tenis, podríamos asegurar que Cabral dibujo personajes que aparentan cierto movimiento, que tienen vida.

Conclusiones

En esta investigación se ha intentado mostrar cómo la iconografía es útil para los estudios de la danza usando la imagen para observar el fenómeno dancístico. Al igual se buscó analizar cómo el pintor resuelve visualmente el movimiento y la representación de éste para que el espectador se aproxime y conozca el ritmo musical o estilo de moverse, así como la visión sobre el cuerpo, en un tiempo histórico determinado. Los elementos de análisis de movimiento que ha creado la danza, fueron determinantes para revelar la composición plástica desde el movimiento.

Con este estudio, como se anotó, no se resuelve la cuestión del análisis de movimiento, el objetivo de esta investigación fue poner a la iconografía y a los estudios iconográficos al servicio de la danza. La iconografía de la danza nos muestra cómo la óptica de un individuo, en este caso un artista, influye en la concepción de un imaginario y cómo su imaginario se hace presente y nos acerca a dialogar con la danza, en este caso en el pasado; lo que permite también reconstruir un fragmento de su historia, a fin de hacer hablar a la imagen, hacer hablar esos cuerpos en movimiento.

Un aporte de esta investigación, se desarrolla en la línea de los estudios de la historia de la danza, ya que aquí se hace un acercamiento y descripción de algunos de los bailes de salón más representativos de los años 20's, que se bailaron en la Ciudad de México. Podemos sumar este trabajo a las reducidas fuentes que existen sobre este tema.

Las herramientas que se aplicaron desde la danza, a la imagen que representa movimiento para hablar de una iconografía dancística, se tomaron de conceptos coreológicos que Valerie Preston-Dunlop desarrolla para el análisis de las obras dancísticas, partiendo del análisis del sonido, el movimiento, el Intérprete y del espacio. Estas categorías que pueden usarse tanto en la plástica como en la

danza, aparecen implícitamente dentro de los tres niveles de análisis iconográfico. A estas categorías se agrega una más, la del tiempo, pues la dimensión temporal que en la danza y en el movimiento está presente, se aplicó también para la plástica. En esta investigación propuse hablar de la creación de una dimensión temporal de la obra pictórica ya que se considera que en la imagen fija el tiempo está implícito, razón por la cual se pueden encontrar diversos “tiempos”; por un lado el *tiempo contextual* que es el que se relaciona con el momento en el que la imagen se creó y está ligado intrínsecamente al horizonte cultural del artista. Por otro lado, el *tiempo representacional* que se refiere al instante captado por el artista, el movimiento congelado en el tiempo; en este tiempo se subdivide el *momento del movimiento* y el *tiempo históricamente representado*. El primero hace alusión al movimiento o instante dancístico que está perpetuado en la imagen; mientras que el segundo, se relaciona con el lugar, espacio o época representados en la imagen.

Ahora bien, dentro de la categoría de movimiento, se encuentran las unidades coréuticas y sus maneras de materialización (ChU/Mm) que sirvieron para observar de manera particular la estructura del movimiento en las imágenes de Cabral a través de: la proyección espacial, la tensión espacial y el diseño corporal. La progresión espacial, si bien es la otra manera de materialización, en este caso no se aplicó puesto que se considera que al referirse a cómo los cuerpos se desplazan buscando ocupar la mayor parte del espacio durante el movimiento, en la imagen fija no puede observarse esta progresión, ésta se limita a la ejecución práctica.

Los conceptos que se trasladaron a la danza desde la plástica, se utilizaron de la siguiente forma: en cuanto a la proyección espacial que son líneas o curvas virtuales que se proyectan al exterior del movimiento, es decir, proyectar “infinitamente” al espacio la energía del movimiento, más allá del cuerpo; es una definición que se aplicó tal cual para las imágenes de cuerpos en movimiento, es decir, se observaron las partes del cuerpo que proyectan esta energía al exterior,

ya sea por medio de las manos, la cabeza, los codos o la mirada, como lo hace el bailarín en la práctica. Sobre la tensión espacial, que es una línea imaginaria entre dos objetos y la energía que entre ellos se genera produce una tensión; lo que se aplicó refiriéndose a la interacción que se observa entre los cuerpos. Esto se vincula directamente a la proxemia, elemento de gran importancia puesto que, la distancia entre los cuerpos durante el baile nos devela relaciones entre individuos en un nivel cultural. La tensión espacial y la proyección espacial están dentro del plano expresivo y develan parte de la intención del artista. El diseño corporal definido por Preston-Dunlop como formas que toma el cuerpo para mostrar, a base de líneas y curvas, diseños del cuerpo proyectados en el espacio; se empleó dentro del análisis compositivo de la imagen apoyando el esquema gráfico de Kandinsky, ambos enfoques fungieron como radiografía estructural del movimiento representado.

Estas tres unidades en el análisis formal de la de imagen, dejan a la vista que la interacción con los cuerpos cambia: con el tiempo, con la clase social, con la edad de los intérpretes y con la intención del pintor. Con el tiempo podemos observar cómo los cuerpos desde los bailes de finales del siglo XIX y principio del XX mantenían cierta distancia; mientras que los bailes de los años 20's no sólo implicaban mayor cercanía corporal, sino, el movimiento era mucho más intenso que los delicados valeses. Además, estos movimientos también denotan otro tipo de interacción, lo que deviene en cierta lejanía con la pareja al ejecutarlos. De hecho, como se mencionó en la investigación, la moda desempeñó un importante papel en el surgimiento de nuevos ritmos dancísticos, pues las grandes crinolinas y vestidos de cola que se usaban a finales del siglo XIX y principios del XX, ya no eran prácticos, sino más bien disfuncionales para las mujeres ciudadanas de los años 20's en donde desde su incorporación al sistema productivo, después de la Primera Guerra, el transportarse por la ciudad requería de mayor movilidad, de un sentido más práctico en la "ajetreada" vida cotidiana. Los nuevos bailes, serían impensables con semejantes atuendos.

En cuanto a la clase social podemos observar que, los cuerpos que Cabral representa de la clase subalterna, tienen mucho mayor acercamiento corporal que las representaciones de la clase acomodada. En la clase baja se muestra una cercanía intensa entre los cuerpos, quizá debido a un menor recato en su comportamiento social, a la idea de propiedad, el permitirse que públicamente un cuerpo sea guiado por otro, que un cuerpo sea sostenido por el otro, todo esto más allá de la estética de las líneas rectas que es visible en las otras imágenes. Lo que importa no es la imagen pública de lo que se practica, sino las sensaciones vividas en la práctica de la danza. En la clase subalterna, parece haber mayor contacto corporal y desenfado al bailar que en las clases altas, pues además responde a cuestiones contextuales, menos inhibiciones y, la falta de interés por la compostura en todos los aspectos. En la clase acomodada se buscó cuidar “la estética” al bailar, los cuerpos se observan perfectamente colocados, de líneas *cuasi* perfectas, estas cualidades se mantienen visibles a pesar de la cercanía de los cuerpos como la imagen del tango (imagen 6), donde parece fusionarse los bailarines. De ahí la proximidad en los cuerpos también puede variar con la clase social.

Ahora bien, otro factor social que muestra cambio en la proximidad y que se hace presente en las representaciones es la edad de los intérpretes, pues a mayor edad se mira mayor distancia (imagen 3), dentro del contexto de los años 20’s así sucedió, fue común en la sociedad el obviar que, a cierta edad, es visible que algunas acciones ya no son propias de la edad, tal es el caso del acercamiento corporal que podía observarse como impropio.

Por último la proximidad cambia con la intención del artista, cuestión que quizá también parezca lógica, pero es importante mencionarlo puesto que, la intención que el artista tiene de mostrar a los cuerpos de cierta forma, no tiene que responder necesariamente a una convención o algo que se acostumbrara, es parte de qué quiere decir al representar los cuerpos de cierta forma, que puede ser, en este caso, cómo fueron modificándose las ideas con respecto a las

relaciones e interacciones sociales. Esto lo observamos en como las caderas entre cuerpos se acercan al bailar, al igual que el torso, refleja el dejar atrás ciertos tabúes sexuales que estaban implícitos en el pasado donde era inapropiado acercarse y tener contacto con otro cuerpo, al menos no durante un baile. Esto cambió durante la posrevolución, bajo el influjo de los cambios experimentados en el mundo desarrollado. Cabral dejó ver este cambio. Es vital entender el contexto al que perteneció Cabral, no sólo histórico sino profesional, pues recordemos que la línea que siguió era la de una arte cosmopolita mexicano bajo el estilo del *art déco*; él estaba fuera de la academia que se ceñía al discurso nacionalista. Sus imágenes mostraban el cambio de la vida y sociedad de los 20's mostrando el papel que cobra la indumentaria de la nueva época, donde se puede mirar y ratificar la doble función simmeliana donde la moda vincula pues, une a un individuo con un grupo pero a su vez es diferenciadora, pues permite ser diferente al otro. Al sentirse parte de un grupo, el individuo cubre su necesidad de apoyo social, no está solo, tiene pertenencia, ya sea de su agrado o no. Y eso implica hablar de una división de clases. La moda resulta un producto de división de la sociedad en clases, divide y cohesiona grupos y cuerpos; esto a su vez implica una división al interior del grupo, donde cada uno intenta y busca las variaciones que lo diferencien de los demás. Así el cuerpo se convierte en un producto social condicionado por códigos relacionales impuestos por la sociedad. El cuerpo desde este punto de vista es un utensilio como anota Imbert.

Esta investigación, si bien sólo deja ver una óptica, la de Cabral, lo que vale la pena señalar, es lo que puede mostrar una imagen es decir, el valor iconográfico, de testimonio. Esta investigación no buscó hacer un análisis del movimiento, sino resolver el problema del análisis iconográfico sobre aquellas imágenes que pretenden captar el movimiento. En este caso concreto, se hizo uso de las unidades coréuticas y sus maneras de materialización como apoyo al análisis iconográfico, siendo este el principal aporte de esta investigación. Así en función del análisis iconográfico se consideró prudente el uso de las CHU/Mm por el carácter de las mismas pues, al ser líneas virtuales o reales, permite también

trazarlas en un momento o instante representado. Al ser usadas las CHU/Mm en la práctica del intérprete y ser estas imaginadas al momento de trazarlas en una imagen que busca representar movimiento, pueden hacerse tangibles y observar las cualidades de cada una, situación que en la práctica dancística suele ser instantánea volátil, a no ser por un video o una fotografía.

El estudio de imágenes deja como reflexión el uso de éstas como mera ilustración, quizá éste es el uso más común y no siempre se tiene presente lo que implica ilustrar con una imagen. El uso de la iconografía desde el uso de la imagen como ilustración, requiere de la indagación sobre por qué usar una imagen y no otra para cerciorarnos que ejemplifique algo de la mejor manera. Esto es una selección iconográfica y no puede realizarse arbitrariamente; es un primer acercamiento al análisis pues se observan los elementos que dicen algo, que reflejan algo por si solos. El análisis iconográfico lo que hace es profundizar en todos los elementos constitutivos de la imagen y hacer que hablen; sería equivalente a lo que en los textos se le dice “leer entre líneas” y buscar sus significados. Así, la danza, que usa a las imágenes como registro de un momento, puede apoyarse en el análisis iconográfico para profundizar en su estudio, dando a la historia de la danza una mirada especializada.

El aporte de una iconografía de la danza es lograr la interdisciplina que enriquece a toda investigación, tener presente la importancia del uso de la imagen como documento histórico en donde permean elementos de la cultura y la sociedad de un momento, tales como la relación de proximidad entre los cuerpos que bailaban, la vestimenta, la clase social y los espacios donde se desarrollaban los bailes, que fue el caso de esta investigación. Por lo que también cabe apuntar que el trabajo realizado aquí puede usarse en otras obras plásticas de tema dancístico.

Esta investigación es un punto de partida, una propuesta para mirar las imágenes que representan movimiento, lo cual deja abierta la posibilidad a nuevas

propuestas, nuevos enfoques y más trabajo no sólo interdisciplinario sino transdisciplinario, con el fin único de aportar más elementos a la investigación de la danza. Aquí se ha mostrado que las imágenes no son un reflejo de una determinada realidad social, ni un sistema de signos carentes de relación con la realidad social, sino que las imágenes ocupan múltiples posiciones intermedias entre ambos extremos. Dan un testimonio a la vez de las formas estereotipadas y cambiantes en que un individuo, en este caso Cabral, ve el mundo social, incluso el mundo de su imaginación. La idea de un análisis de imagen no es buscar en ellas un espejo de la realidad, no son las convenciones de representación existentes en una determinada cultura o sociedad, no debemos buscar sólo su fiabilidad, sino, más bien, buscar aquellos elementos que se filtran dentro de las imágenes, sus significados que se deben descifrar, leer, entender y analizar.

Fuentes

Hemerografía:

Diario del Hogar:

-“La restauración del maderismo o del porfirismo no harán paz”, en *Diario del Hogar*, México, 7 de julio de 1913, pp. 1 y 3.

El Demócrata:

-“¿Quiénes son la bailadora y el bailaror más elegantes y artísticos en México interpretando los bailes modernos?” en *El Demócrata*, 24 de junio de 1923, p.3.

-“La prueba definitiva para alcanzar el título de campeón de fox-trots fue reñidísima” en *El Demócrata*, 8 de julio de 1923, p.1.

-“Triunfante se inició ayer...” en *El Demócrata*, 10 de julio de 1923, p.1.

-“Semana de *one-step* que ayer se inició”, en *El Demócrata*, 17 de julio de 1923, p.1.

-“Al comenzar la semana del tango...” en *El Demócrata*, 30 de julio de 1923, p.1.

- “Celia Rodríguez y Adolfo Quiñones...” en *El Demócrata*, 12 de agosto de 1923, p. 1.

El Heraldo de México:

-“El lado cómico”, en *El Heraldo de México*, 6 de septiembre de 1920, p.3.

El Universal:

-“Los cines, el desnudo y la Sagrada Mitra” en *El Universal*, 12 de agosto de 1922, p.1.

-“El cine en el mundo” en *El Universal*, 30 de julio de 1922, cuarta sección, p.5.

-“El cine hará que México sea conocido”, en *El Universal*, 12 de marzo de 1923, p.1.

-Jacobo Dalevuelta, “Las pelonas dispuestas a defenderse con energía”, *El Universal*, 22 de julio de 1924, p.1.

-“Las pelonas protegidas por guardias estudiantiles” en *El Universal*, 25 de julio de 1924, p.1.

El Universal Gráfico:

-“Bases para el campeonato de baile de resistencia Gráfico-Olimpia”, en *El Universal Gráfico*, 4 de mayo de 1923, p.16.

-“Han bailado veintisiete horas y siguen bailando” en *El Universal Gráfico*, 9 de mayo de 1923, p.1.

Excélsior:

-“Concurso de *fox-trot* en el Olimpia” en *Excélsior*, 15 de marzo de 1923, segunda sección, p.3.

Revista de Revistas:

-Cabildo, Raziél, “Un nuevo artista: Alfaro Siqueiros”, en *Revista de Revistas*, 27 de octubre de 1918, p. 14.

- “La caricatura en México”, en *Revista de Revistas*, sec. Letras y Arte, 29 de febrero de 1920, p. 22.
- Donato, Magda, “De la trascendencia del indumento femenino “, en *Revista de Revistas*, 3 de enero de 1926, p. 28.
- “La moda del día: los Godetes” en *Revista de Revistas*, 3 de enero de 1926.

 Bibliografía:

Historia del Arte:

- Art Déco. Un país nacionalista. Un México cosmopolita*, México: Museo Nacional de Arte /INBA, 1997.
- Avilés García, Aurora, “México en la Exposición Internacional del Centenario, Rio de Janeiro 1922”, en *México en los Pabellones y las Exposiciones Internacionales (1889-1929)*, México: CONACULTA-Museo de San Carlos, 2010.
- Bidault de la Calle, Sophie, *La escenificación del cuerpo en las crónicas modernistas de Juan Tablada*, México: CENIDI/ CONACULTA, 2010.
- De los Reyes, Aurelio, *Historia de la vida cotidiana en México*, México: Fondo de Cultura Económica, Colegio de México, 2006, v. 5.
- El Ateneo de la Juventud y la plástica mexicana*, México: INBA, 2010.
- Guerrero Mondoño, Rocio Guadalupe, “Revolución tecnológica vs. Revolución Mexicana. Estética y soportes de la vanguardia estridentista”, en *Vanguardia Estridentista*, México: INBA, 2010, p. 31.
- Homenaje a Ernesto García Cabral maestro de la línea*, México: CONACULTA/INBA/Museo Mural Diego Rivera, 2008.
- *Las décadas del chango García Cabral*, México: Domés, 1979.
- Martínez, José Luis, “México en busca de su expresión”, en *Historia general de México*, México: COLMEX, 1981, v.1, p.1066.
- Mc Gregor, Josefina, “De cómo la ciudad de México paso del siglo XIX al XX sin demasiados temores y gran optimismo”, en Manuel Ramos (comp.) *Historia de la Ciudad de México en los fines del siglo (XV-XX)* Centro de Estudios de Historia de México, México: 2001.
- Ramos Smith, Maya, *Teatro musical y danza en el México de la belle époque (1867-1910)*, México: Universidad Autónoma Metropolitana / Grupo Editorial Gaceta, 1995.
- Revistas Literarias Mexicanas Modernas. Horizonte (1926-1927)*, edición facsimilar, México: CONACULTA /Universidad Veracruzana, 2011.
- Tenorio Trillo, Mauricio, *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México: Fondo de Cultura Económica, 1998.

-----“La Revolución mexicana en el álbum del mundo” en *México: fotografía y revolución*, México: Lunwerg Editores, 2009.

Teoría del arte:

-Arnheim, Rudolph, *Arte y percepción visual*, España: Alianza y forma, 1997.

-Baxandall, Michael, *Modelos de intención. Sobre la explicación histórica de los cuadros*, Madrid: Blume, 1989.

-Gadamer, Hans-George, *Verdad y Método*, España: Ediciones Sígueme, 1999.

-Gombrich, Ernst, “Acción y expresión en el arte occidental” en *Gombrichescencial*, Barcelona: Debate, 1997.

-----*Arte e ilusión*, Madrid: Debate, 1997.

-Kandinsky, Vassily, *De lo espiritual en el arte*, México: Premiá, 1989.

-----*Punto y línea sobre el plano*, Barcelona: Barral Editores, 1975.

-Matisse, Henri, *Reflexiones sobre el arte*, Buenos Aires: Emecé Editores, 1977.

-Panofsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Buenos Aires: Infinito, 1970.

----- *Estudios sobre iconografía*, Pról. de Enrique Lafuente Ferrari, México: Alianza, 1972.

-Wölfflin Heinrich, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid: Espasa-Calpe, 1985.

-Derrida, Jacques y John D. Caputo, *La deconstrucción en una cáscara de nuez*, Trad. de Gabriel Merlino, Buenos Aires: Prometeo Libros, 2009.

Danza y cuerpo:

-Entwistle, Joanne. *El cuerpo y la moda. Una visión sociológica*. Barcelona: Paidós, 2002.

-Gleisner, Martin, en *Art of Movement Guild Magazine*. Celebrando el centenario del nacimiento de Laban, Inglaterra, noviembre de 1979: 4. Selección y traducción de AnadelLynton.

-Guilcher, I. “Sucesión histórica de las etapas del ballet y danzas sociales. Toda forma de danza no es posible en cualquier época”, en Islas, Hilda, comp., *Antologías. Investigación social e histórica de la danza*. México: INBA, 2002.

-HortonFraleigh, Sondra, “Familyresemblance” [*Aire de familia*], en SondraHortonFraleigh y PenelopeHanstein eds., *Researching Dance. Envolving Modes of Inquiry*, Pittsburgh: UniversityOf Pittsburgh Press, 1999, (Trad. Dolores Ponce).

-Hutchinson, Ann, “Componentes del movimiento estilizado”, en *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*, comp. Hilda Islas, México: CONACULTA, 2001.

-Imbert, Gerald, "El cuerpo como producción social" en *El Viejo Topo*, Barcelona: Edición 2001, 1989 extra núm.13, pp.12-20.

-Laban, Rudolf Von, "Introducción al análisis de movimiento" en Islas, Hilda, comp., *Antologías. Investigación social e histórica de la danza*. México: INBA, 2002.

-Rodríguez Mariángela, "Las fiestas como modeladores de identidades y diferenciaciones", en *Iztapalapa*, México: UAM-I, enero-junio, 1992, (25).

-Preston-Dunlop, Valerie, "Expression, Communication and Embodiment" en *A Hand book for dance in Education*, s.l.i.:Longman, 1987.

----- *Looking at Dances: A Choreological Perspective on Choreography*, Londres: Verve, 1998.

Tiempo-Espacio:

-Aristóteles, *Física*, Trad. de Guillermo R. de Echandía, España: Gredos, 1995, p. 124 (Librería los libros, ed. Digital).

-Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica, 2010, pp.7-32 (Breviarios, 183).

-BerenzonGorn, Boris, "Historiografía, una retórica del TiempoEspacio", en *Diccionario Tiempo Espacio*, dir. Boris Berenzon y Georgina Calderón, México: UNAM, 2008, T. 1.

-Constante, Alberto, "El tiempo y el espacio en Heidegger", en *Diccionario Tiempo Espacio*, dir. Boris Berenzon y Georgina Calderón, México: UNAM, 2008, 2 T., T.2.

-Cuevas, José Luis, "El tiempo y el Espacio" en *Diccionario Tiempo Espacio*, dir. Boris Berenzon y Georgina Calderón, México: UNAM, 2008, 2 T., T.2.

-De la Peña, José Antonio, "Conceptos matemáticos para una realidad física o una ilusión mental", en *Diccionario Tiempo Espacio*, dir. Boris Berenzon y Georgina Calderón, México: UNAM, 2008, T. 2.

-Martínez de la Escalera, Ana María, "Del Tiempo", en *Diccionario Tiempo Espacio*, dir. Boris Berenzon y Georgina Calderón, México: UNAM, 2008, 2 T., T.2.

Internet:

-Forsythe:

<http://synchronousobjects.osu.edu>

-Tecnologías de improvisación de W. Forsythe:

http://www.youtube.com/playlist?list=UUvzEI4d5_SdUe3B6EITEFSA

-Gillian Lynne:

<http://www.gillianlynne.com/lifestyl.htm>

<http://www.youtube.com/watch?v=fsOKcqSamw0>

-Rosemary Butcher:

<http://rosemarybutcher.com>

-Glenda Gray:

<http://www.youtube.com/watch?v=IcemYjTdvZ8>

Entrevista:

Ernesto Cabral Sans, por Ariadna Yáñez Díez

ÍNDICE de Imágenes (en orden de aparición):

- Gino Severini, *Bailarina en azul*, 1912.
- Ernesto García Cabral, sin título, impreso, 25 de noviembre de 1923, portada de *Revista de Revisitas*.
- Ernesto García Cabral, *Figuras de teatro: coristas rumbo al teatro*, impreso, 5 de junio, 1921, portada de *Revista de Revisitas*.
- Ernesto García Cabral, *Ana Pavlowa en La Bacanal*, portada de *Revista de Revisitas*, impreso, 2 de febrero de 1919, portada de *Revista de Revisitas*.
- Imagen 1. Ernesto García Cabral, *Bailando un fox*, portada de *Revista de Revisitas*, impreso, 5 de abril de 1920, portada de *Revista de Revisitas*.
- Imagen 2. Ernesto García Cabral, *El shimmy de barrio*, impreso, 29 de mayo de 1921, portada de *Revista de Revisitas*.
- Imagen 3. Ernesto García Cabral, *Ensayando el shimmy*, impreso, 12 de junio de 1921 portada de *Revista de Revisitas*.
- Imagen 4. Ernesto García Cabral, *Foxtroteando*, impreso, 10 de agosto de 1924, portada de *Revista de Revisitas*.
- Imagen 5. Ernesto García Cabral, *Bailando free-happy*, impreso, 26 de octubre de 1924, portada de *Revista de Revisitas*.
- Imagen 6. Ernesto García Cabral, sin título, impreso, 24 de octubre de 1926, portada de *Revista de Revisitas*.
- Imagen 7. Ernesto García Cabral, sin título, impreso, 19 de octubre de 1930, portada de *Revista de Revisitas*.
- Imagen 8. Ernesto García Cabral, *Posadas de barrio*, impreso, 18 de diciembre de 1927, portada de *Revista de Revisitas*.
- Imagen 9. Ernesto García Cabral, sin título, impreso, 3 de abril de 1932, portada de *Revista de Revisitas*.
- Imágenes de líneas compositivas:
 - 1A, 2A, 3A, 4A, 5A, 6A, 7A, 8A y 9A.
- Un salto de la bailarina Palucca, fotografía.
- V. Kandinsky, Esquema gráfico del salto de Palucca.
- Imágenes de esquema lineal:
 - 2B, 3B, 1B, 4B, 5B, 6B, 7B, 8B y 9B.
- Ejemplos de art déco en la arquitectura y en objetos de uso común y personal.
- Imágenes de diseño corporal:
 - 1C, 2C, 3C, 4C, 5C, 6C, 7C, 8C y 9C.
- Shimmieshake de Glenda.
- Portada de la revista *Vogue*.
- Portada de la revista *Vanity Fair*.
- Portada de la revista *The Dance*.
- Portada de la *House and Garden*.
- Imagen 1 y 3.
- Vestidos de noche de los años 20's en tonalidades verde, con bordado y gaza.
- Imagen 2.
- Imagen 4.
- Imagen 5.
- Imagen 6.
- Imagen 7.
- Imagen 8.
- Imagen 9.

- “La seducción de los aparadores”, imagen de *Revista de Revistas*, febrero de 1925.
- Ruíz, Antonio, *El verano*, 1937.
- La moda femenina en los años 20's.
- Imágenes de Tensión y proyección espacial:
1D, 2D, 3D, 4D, 5D, 6D, 7D, 8D y 9D.
- Cine Olimpia.
- Salón Rojo.
- Imagen de un maratón de baile, 1923.
- Accesorios femeninos publicados en revistas de los años 20's.
- Las mujeres y el arreglo personal, 1920.