

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE HISTORIA

***Imagen, ritmo y movimiento: escenarios plásticos de música y danza.***  
**Experiencia de una exposición en el Museo Nacional de Arte**  
**(febrero - julio de 2011)**

Informe Académico por actividad profesional

que para obtener el título de:

Licenciado en Historia

Presenta

Ariadna Xochitl Yáñez Díez

Asesora

Atzín Julieta Pérez Monroy

México, D.F. 2014



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

## **Agradecimientos**

A mi asesora, la doctora Julieta Pérez Monroy quien amablemente me guió con paciencia y me brindó su tiempo para poder concretar este proceso. A mis sinodales Lucrecia Infante, Roberto Fernández, Jessica Ramírez y Juan Manuel Romero, agradezco su lectura y observaciones.

A Lintzy, gracias por tu incondicional amistad y apoyo en estos años.

A mis padres, quienes han sido pilar de mis estudios y me han apoyado en todas mis decisiones.

A mis abuelas por su entrañable sabiduría.

A Tona, Hugo, Luis y Rosi cómplices de mi vida.

A Patrcio por iluminar mis días.

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	3
<b>Capítulo 1. Proyecto Imagen, ritmo y movimiento. Paisajes musicales y dancísticos</b> .....	9
1.1 Antecedentes de la iconografía dancística mexicana.....	12
1.2 Exposición Paisajes de música y danza. Festival Cervantino (2010-2011).....	14
<b>Capítulo 2. Exposición Imagen, ritmo y movimiento: escenarios plásticos de música y danza</b> .....	18
2.1 Investigación documental y banco de imágenes.....	23
2.2 Investigación y selección de imágenes.....	28
<b>Capítulo 3 Investigación sobre Ernesto García Cabral y la danza</b> .....	39
3.1 Cabral y la danza.....	39
3.2 Un artículo para el catálogo de exposición.....	43
<b>Conclusiones</b> .....	47
<b>ANEXOS</b>	
ANEXO 1 Cronograma de trabajo elaborado por el SIMD.....	53
ANEXO 2 Texto sobre iconografía del jarabe del siglo XIX.....	55
ANEXO 3 Producción de portadas sobre danza. Cabral en <i>Revista de Revistas</i> (1918-1933).....	62
<b>Ilustraciones</b>	
Tratados sobre danza.....	64
Notaciones coreológicas.....	65
Exposición de Guanajuato.....	66
Exposición Imagen, ritmo y movimiento en el MUNAL.....	67
Imágenes de artículo para catálogo.....	69
<b>Fuentes</b> .....	70

## INTRODUCCIÓN

La historia como “estudio de la actividad humana, trata de explicar ésta a partir del cómo y por qué se produjo algo”<sup>1</sup>; cuestionamientos que van introduciéndonos a las estructuras de la existencia humana. Para poder estudiar ésta actividad, el quehacer del historiador es indispensable. Este quehacer, siguiendo a Marc Bloch, debe apelar a la observación histórica, recopilación y crítica de testimonios, para hacer historia. Pues, el estudio del pasado tiene cierta imposibilidad absoluta de comprobar por sí mismo los hechos que estudia, razón por la que no se puede hablar de épocas pasadas sin reunir testimonios, ya que el conocimiento del pasado es indirecto.

La observación histórica implica conocer los testimonios o huellas. Éstos no son sólo los documentos escritos. Bloch anota que, son también “el pedernal tallado, un rastro de lenguaje, un rito fijado por un libro de ceremonias”<sup>2</sup>, es decir, son todos los productos creados por hombre: libros, pinturas, arquitectura, esculturas, textiles, partituras, etc. Así, a fin de entender la estructura de la existencia humana, el historiador debe hacer crítica de fuentes para “ampliar su visión, reflexión crítica y hacer historia”<sup>3</sup>.

Reunir testimonios, es una tarea en la que el historiador debe buscar y recopilar fuentes. Esta documentación para la investigación histórica no se lograría “sin la ayuda de diversas guías: inventarios de archivos, o de bibliotecas de toda índole”<sup>4</sup>. Durante la documentación no se puede olvidar que, la presencia o ausencia de ciertas fuentes dependen de ciertas causas contextuales que también debe analizar el historiador.

El trabajo de crítica requiere de la comparación de las fuentes, de todo índole, tomando en cuenta, de saberse, quién o quiénes las elaboraron, dónde, cuándo y cómo. Por último se debe hacer y difundir la historia, ya sea a través de la investigación y creación textos, la docencia o en espacios propicios para la construcción y divulgación de la historia, como los museos.

Partiendo de estos supuestos, sobre el quehacer del historiador y sus materiales para la construcción de la historia, es que cobra relevancia la realización del informe sobre una exposición en un museo. Este informe académico se presenta con el objetivo de mostrar el valor del trabajo de un historiador dentro de la elaboración de una exposición, mostrando cómo las herramientas metodológicas adquiridas en la licenciatura en Historia, pueden aplicarse en este campo laboral. Aunado a esto, se busca dar cuenta del papel del historiador en un centro de investigación.

---

<sup>1</sup> Bloch, Marc, *Introducción a la Historia*, México: Fondo de Cultura Económica, 2000, p.37.

<sup>2</sup> *Ibid.* p.57.

<sup>3</sup> O’Gorman, Edmundo, *Crisis y porvenir de la ciencia histórica*, México: UNAM, 2006, p. 208.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, Bloch, pp.71-72.

La relevancia del informe de una exposición, radica en dos aspectos. El primero, es acentuar la necesidad del trabajo interdisciplinario entre los historiadores, los historiadores del arte e investigadores de diversas áreas y los museos, para dar difusión a la historia de la danza, la música y la plástica mexicanas. Las investigaciones o proyectos que se han elaborado en el medio de la danza han sido, en su mayoría, de personas de un área específica, involucrando su formación dancística y alguna carrera de humanidades. Sin embargo, en el caso del proyecto, objeto de este informe, se apeló al acercamiento entre investigadores de la danza, de la música e historiadores del arte, para generar puentes interdisciplinarios y nutrir las diversas disciplinas. Esto implicó integrar metodologías de trabajo e investigación y, concretar el proyecto para trabajar posteriormente con un museo, el cuál también involucra a especialistas de diferentes áreas. El segundo aspecto, es el uso de la iconografía para el estudio de la danza. Sirviendo la imagen como una fuente que debe ser analizada y que, constituye, desde este enfoque, un nuevo apoyo a la construcción y reconstrucción de la historia de la danza. Pues, las fuentes y registros para el estudio de la danza y su historia, en un principio, eran sólo fuentes escritas y visuales. En las fuentes escritas encontramos textos que retomaron algunos elementos culturales donde se mencionaba a la danza. Un ejemplo es la publicación *Los mexicanos pintados por sí mismos*<sup>5</sup>. También existen textos que describían cómo debían hacerse ciertos movimientos y danzas. Éstos son tratados de danzas en donde aparecen imágenes que ilustran dichas narraciones, como el de Domingo Ibarra, publicado en 1860<sup>6</sup>. Otras fuentes escritas para la danza son programas de mano, anuncios publicitarios, críticas y reseñas periodísticas, panfletos y carteles. Hoy en día las fuentes escritas de la danza también son libros específicos de danza, que van desde enciclopedias e historias sobre la danza, hasta biografías y bitácoras.

Dentro de las visuales encontramos las notaciones coreológicas<sup>7</sup>. A diferencia de los tratados que describen movimiento y se apoyan en ilustraciones con algunas poses de danza; las notaciones buscan abstraer el movimiento coreográfico por medio de una representación gráfica, acompañándose de breves oraciones dentro de la imagen. Algunas notaciones son las del Duque de Vendôme publicadas en Francia en 1699 y las del francés Pierre Rameau que datan de 1725<sup>8</sup>. Actualmente existen muchos tipos de notaciones, siendo la propuesta más reconocida la del alemán Rudolph Von Laban<sup>9</sup>. Como parte de éstas fuentes están las ilustraciones de los tratados arriba mencionados; así como las imágenes ya sea gráficas, pinturas o fotografías, además de las

---

<sup>5</sup> *Los mexicanos pintados por sí mismos*, México: Porrúa, 1974.

<sup>6</sup> Véase ilustraciones **Tratados sobre danza**, p.60.

<sup>7</sup> La coreología, hoy en día, se encarga del estudio de los elementos que conforman el hecho dancístico incluidas la parte coreográfica, la interpretación del bailarín(es), la música que acompaña a la pieza, el vestuario, la escenografía (en caso de existir), el contexto en el que se desarrolla la danza y el análisis del movimiento propiamente dicho.

<sup>8</sup> Véase ilustraciones **Notaciones coreológicas** p.61.

<sup>9</sup> *Ibid.*

escenografías. Las fuentes visuales hoy en día, se han enfocado al video, uno de los medios más utilizados para registrar la danza.

En este informe se toma como punto de partida las fuentes visuales, de manera específica las pinturas de danza. Siendo la danza un fenómeno o hecho efímero, contar con fuentes iconográficas que den cuenta de ella, tiene un gran valor para la construcción de su historia. Son un registro que debe ser observado e investigado pues, la pintura es el testimonio y huella de una época bajo la óptica de un individuo, el artista.

A continuación presento el trabajo que realicé para la exposición *Imagen, ritmo y movimiento: escenarios plásticos de música y danza*, que se llevó a cabo en el Museo Nacional de Arte (MUNAL) de febrero a julio del 2011. Aquí realicé tareas que estuvieron vinculadas directamente con el quehacer del historiador. Hice trabajo de documentación, partiendo de la recopilación y crítica de fuentes, como anota Bloch. También investigación, proceso que desarrollé durante la carrera y donde apliqué herramientas de la investigación histórica: selección y delimitación de tema; búsqueda, comparación y análisis de fuentes; elaboración de fichas y aparato crítico; vaciado de contenidos y de la investigación en un texto. Una actividad más que aprendí y desarrollé dentro del museo fue la gestión de obra, que es una de las herramientas para concretar una exposición. Ésta se centra en buscar y localizar obra. Se debe conocer el coleccionista, galería, Museo o Institución que la tiene, así como cerciorarse de su ubicación física. Una vez localizada se envía una carta de petición de la obra explicando los motivos del préstamo y se espera la confirmación. Una vez confirmada se envían los avalúos del seguro de la obra. De esto se encarga el MUNAL. La gestión de obra debe comenzarse de preferencia mínimo con un año de antelación, aunque estos tiempos dependen de cada exposición.

El antecedente de esta exposición se encuentra en el Seminario de iconografía de Música y Danza en México (SIMD). Éste se creó en el 2008 dentro del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza "José Limón" (CENIDID) gracias a la directora de este centro, Elizabeth Cámara. Ahí, se reunieron a investigadores de música y danza a fin de desarrollar un proyecto sobre la iconografía de la música y la danza en México.

Como investigadora en formación del CENIDID, se me invitó a participar en dicho proyecto, un mes después de comenzar su primera reunión. El grupo de investigadores que conformó el SIMD es multidisciplinario, habiendo musicólogos, etnomusicólogos, comunicólogos, historiadores y bailarines. Este proyecto representó una nueva línea de investigación dentro del campo de la danza, la de la iconografía. Gran aporte del CENIDID, tomando en cuenta que es el espacio encargado de resguardar, investigar y difundir la historia de la danza en México.

La iconografía es “la rama de la historia del arte que se ocupa del asunto o significación de las obras de arte”<sup>10</sup>. El análisis iconográfico, es decir, el análisis formal de la obra plástica se basa, según Erwin Panofsky, en tres niveles: preicográfico, iconográfico e iconológico. El primero de estos niveles se refiere a la *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.<sup>11</sup>

Para abordar los planteamientos de este informe, se utiliza principalmente un método iconográfico; el uso de la imagen como documento para la historia y difusión de la danza mexicana. Cabe mencionar, que no se llega a realizar un análisis formal de las obras, ya que el estudio de las imágenes en la danza mexicana se está gestando. El uso de éstas se remitía exclusivamente a servir de ilustración a textos, o bien, como una mera referencia visual llena de contenido simbólico e histórico que no se abordaba. A partir del trabajo del SIMD, las herramientas de la iconografía se observan indispensables para acercarse a las imágenes. La historia cultural, con Peter Burke también cobra importancia pues nos adentró al trato de las imágenes a partir de su noción sobre ellas, pues anota que: “Las imágenes son particularmente valiosas para la reconstrucción de la cultura cotidiana”<sup>12</sup>, éstas “dan acceso no ya directamente al mundo social, sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época, a la visión masculina de mujer, a la visión de los campesinos que tiene la clase media, a la visión de la guerra por parte de la población civil, etc.”<sup>13</sup> Estos aspectos son y han sido fundamentales para ampliar la mirada sobre las imágenes y su contenido para la historia de la danza.

Autores como Erwin Panofsky, Ernst Gombrich entre otros autores<sup>14</sup>, fueron lecturas obligadas para mirar las imágenes desde la historia del arte, estudiar los niveles de análisis e internarnos de manera ordenada en la obra. Se realizó la revisión de material bibliográfico de cada artista seleccionado, examinando catálogos de exposiciones que dieran contexto a las obras y los autores. Ésta, sirvió para dar una lógica y coherencia a los núcleos temáticos de la exposición, así como para pensar en cómo podrían ser abordados los artículos para el catálogo, dando cuenta del valor de las imágenes como testimonio para la historia de la danza.

---

<sup>10</sup> Panofsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Madrid: Alianza, 1987, p.45.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Crítica, 2005, p. 101.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 239.

<sup>14</sup> Véase: Panofsky, Erwin, *El significado de las artes visuales*, Buenos Aires: Infinito, 1970 y Gombrich, Ernst, *Arte e ilusión*, Madrid: Debate, 1997.

El informe se estructura en tres capítulos. El primer capítulo, *Proyecto Imagen, ritmo y sonido. Paisajes musicales y dancísticos*, hace referencia a la conformación del SIMD y su proyecto, así como los objetivos y metas del mismo. Posteriormente se anotan los antecedentes de la iconografía dancística, campo poco estudiado; esta situación es valiosa pues muestra la gran necesidad de profundizar en él. También da cuenta de los antecedentes de la iconografía dancística mexicana, a través de algunas exposiciones del CENIDID. El último apartado desarrolla lo que fue el primer producto del SIMD: la exposición *Paisajes de Música y Danza*, dentro del *XXXVIII Festival Internacional Cervantino* de octubre del 2010 a enero del 2011, en el Museo del Pueblo en Guanajuato. Aquí se especifica cómo se constituyó esta exposición.

En el capítulo dos, *Exposición Imagen, ritmo y movimiento: escenarios plásticos de música y danza*, se desarrolla el trabajo más importante del SIMD, el de la exposición en MUNAL. En este apartado se detallan mis actividades dentro del seminario, cómo realicé la investigación documental y la gestión de obra; así como los parámetros que se establecieron como seminario para tener un plan de trabajo. Dentro de este plan de trabajo destaca la creación de un cronograma, el cual ordena temporalmente las actividades de la exposición. También se anota la conformación y sistematización del banco de imágenes, fundamental para el desarrollo de la iconografía de la danza. Otros elementos que se abordan son: cuáles fueron los criterios de selección de obra, de la curaduría<sup>15</sup> y la creación del guión museográfico, es decir, las temáticas en las cuales se divide la exposición<sup>16</sup>, que en este caso fueron cuatro: 1- Fiesta, religiosidad y ritualidad; 2- Esparcimiento y cortejo; 3- Vida privada y cotidiana y 4- Intérpretes y escenarios.

El tercer capítulo *Investigación Ernesto García Cabral y la danza*, hace referencia a uno de los productos de la exposición, el catálogo de exposición. Para éste realicé un artículo sobre el trabajo del artista mexicano Ernesto García Cabral en las portadas con tema de danza publicadas en *Revista de Revistas* la primera titulada *Tórtola Valencia* del 27 de enero de 1918 y la segunda sin título, pero que representa a una bailarina del teatro de revista, fechada el 6 de diciembre de 1925. En este apartado se dan algunos datos biográficos del artista y la importancia de su trabajo para la iconografía de la danza. Se finaliza con la descripción de cómo realicé la investigación: la selección de dos imágenes para el estudio, la sistematización de la investigación y una síntesis

---

<sup>15</sup> Para la curaduría, se requiere hacer una investigación sobre las obras que pretende exponer, se debe realizar una sistematización de los datos encontrados y buscar darles un orden lógico dentro de la muestra para que sea claro y entendible al público: qué es lo que se quiere decir al reunir ciertas piezas, de cierta forma, es como si se pensara en una lectura de las obras.

<sup>16</sup> El guión museográfico debe tener ciertos elementos como: nombre de la exposición, lugar, fecha, participantes; una presentación donde se explique brevemente de qué es la exhibición; el objetivo de la muestra; el concepto curatorial que es donde se desarrolla de manera general qué se va a exhibir, qué recursos técnicos puede haber y planes para después de la exposición como itinerar; para después agrega lo más importante: cómo está dividida la muestra, es decir, cuáles son los núcleos temáticos. Éstos deben aparecer con un texto breve que explica en que consta cada uno, así como las obras que lo constituyen.

sobre el producto. Cabe mencionar que no se incluye el artículo por cuestiones de derechos de autor, pues pertenecen al INBA.

Aunado al capitulado se encuentran tres anexos. Anexo 1 Cronograma: es el calendario y sistematización de trabajo del SIMD. Anexo 2 Texto sobre iconografía del jarabe del siglo XIX: es un breve texto sobre una investigación que realicé para la elaboración de las cédulas temáticas. Anexo 3 Producción de portadas sobre danza. Cabral en Revista de Revistas (1918-1933): contiene una tabla de las portadas de danza hechas por Cabral para *Revista de Revistas*.

Al final se encuentra el apartado de Ilustraciones que contiene tratados de danza, notaciones coreológicas, fotografías de la exposición en el Museo del Pueblo en Guanajuato, algunas piezas exhibidas en la exposición del MUNAL y las dos portadas del seminario Revista de Revistas que usé para el artículo del catálogo de la exposición.

Cabe destacar que parte de la importancia de este informe reside en que es, hasta ahora, la única memoria escrita de la exposición sobre iconografía dancística mexicana. Esto es de gran valor porque, no sólo da cuenta del antecedente de esta línea de investigación, sino que es un texto del que pueden partir futuras investigaciones sobre este tema.

## **Cap. 1 Proyecto *Imagen, sonido y movimiento. “Paisajes musicales y dancísticos”.***

En mayo de 2008 la directora del CENIDID, Elizabeth Cámara, con un primer proyecto denominado *Imagen, sonido y movimiento. “Paisajes musicales y dancísticos”*, conformó el Seminario de Iconografía de la Música y la Danza (SIMD) con el fin de reunir investigadores de diversas artes y desarrollar bases teórico-metodológicas aplicables a proyectos de investigación que vincularan la danza, la música y las artes plásticas; generar un banco de imágenes, una base de datos, así como producir investigación académica original y materiales para la difusión y divulgación de estas artes en México. El producto sería una publicación. Se invitó a participar dentro del SIMD a investigadores del área de las artes plásticas, la música y la danza. Finalmente el SIMD se conformó por seis investigadores de las siguientes instituciones: del CENIDID, del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM), así como por Antonio Baldassarre presidente del *Répertoire International d’Iconographie Musicale* (RIdIM).

Las actividades de los primeros meses se centraron en la logística para la creación de la publicación y, en julio de ese mismo año, se hizo la propuesta de llevar a cabo una exposición en uno de los museos con los que cuenta el INBA, ya fuese: el Museo Nacional de Arte (MUNAL), el Museo Carrillo Gil o el Museo de San Carlos. La idea era mostrar las mejores piezas sobre la música y la danza que estuvieran dentro de las colecciones del INBA, del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), de museos regionales y, de ser posible, en colecciones particulares. La exposición representaría el trabajo académico que el INBA, a través del CENIDID, ofrecería a un amplio público, a fin de dar a conocer obras con el tema de la música y la danza realizadas por autores mexicanos y extranjeros radicados en México y que trabajaron en el periodo de 1800 a 1950.

La idea de la publicación no se dejó de lado con la exposición, pues si bien, un libro representa un instrumento de conocimiento y saber respecto de un tema, la exposición representaba una vía más directa, accesible e incluso económica de socializar y hacer llegar el conocimiento a un mayor y variado público, sin descartar que, al mismo tiempo, representaría un medio de recreación de carácter cultural que permitiría compartir lo que artistas plasmaron en torno a la música y a la danza como parte de una crónica de la cultura y de la sociedad de sus tiempos.

Este proyecto colectivo, surgió de varias líneas de trabajo académico que los investigadores participantes habían explorado desde sus centros de investigación y desde algunas exposiciones que se habían realizado con este tema, tal es el caso de: *Jarabes y fandanguitos. Imagen y música del baile popular* (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) y *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).

A finales de julio del 2008, la propuesta para realizar la exposición se concretó con el MUNAL. El tema era innovador, pues la iconografía de la danza nunca se había abordado; también era muy atractivo, porque se prestaba a muchas actividades en torno a la exposición como: exhibiciones de música y danza dentro del museo, recreando momentos de ciertas pinturas. Comenzaron las reuniones de trabajo entre el SIMD y la Coordinación de Exhibición del MUNAL. La recopilación de obra para formar un banco de datos ya se había iniciado y se trabajó a la par de las reuniones. En el SIMD se decidió que cada integrante debería seleccionar algún artista plástico mexicano o un tema sobre la música y la danza, a fin de realizar la investigación para un artículo que se incluiría en el catálogo de la exposición.

Algunas herramientas teóricas propias de la historia del arte fueron necesarias para observar las imágenes, una de ellas fue la iconografía. El SIMD la retomó como herramienta útil en el conocimiento de los contenidos que la obra plástica conlleva, lo que permitió acceder a símbolos y metáforas, construcciones simbólicas que forman parte del imaginario social referido por los artistas plásticos. Hacer un recorrido por la iconografía de la música y la danza mexicanas a lo largo de 150 años, nos llevó como seminario, a observar las formas de representación, las motivaciones de los artistas al retratar crónicas de los aconteceres sociales, así como su vínculo indisoluble en la diversión, el gozo, lo ritual y en otros espacios. Dentro del seminario se hizo una selección de lecturas que pudieran brindarnos un panorama general sobre las artes plásticas y que nos acercaran a la interpretación de las obras, algunos títulos de mi propuesta fueron: *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales (1880-1930)* de Mauricio Tenorio T.; *Art Déco. Un país nacionalista. Un México cosmopolita* y de Justino Fernández, *El arte moderno en México. Breve historia- Siglo XIX y XX*, entre otros. Asimismo se retomó el trabajo de Ernst Gombrich y Erwin Panofsky como un primer acercamiento teórico.

De manera particular las funciones que desempeñé dentro del seminario fueron: documentación, gestión de obra e investigación, como se mencionó anteriormente. La curaduría fue un trabajo colectivo dentro del seminario y posteriormente con la Coordinación de Exhibición del MUNAL. El trabajo del SIMD continuó una vez inaugurada la exposición buscando vínculos y espacios académicos, más allá del INBA, para mostrar esta nueva línea de investigación y sus posibilidades. Algunos de los espacios fueron: *13º Congreso Internacional del Répertoire International d'Iconographie Musicale (RIdIM)*, *el 1er Congreso Brasileño de Iconografía Musical* (Salvador de Bahía, Brasil, 2011), *Coloquio Pensar la danza: una diversidad de experiencias* (Guadalajara, Jal., 2011), *Charlas La educación artística: herramientas* (Colegio de Bachilleres, 2012), *II Encuentro de investigación sobre educación en danza* (Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, 2013) .

El seminario actualmente se encuentra suspendido debido a que los integrantes que pertenecen al CENIDID, comenzaron a trabajar en la Maestría en Investigación de la danza (CENIDID), tanto en el área docente como formando parte del alumnado. No se descarta retomar el seminario el siguiente año.

### **1.1 Antecedentes de la iconografía dancística mexicana**

La iconografía dancística es un tema poco explorado, podemos encontrar principalmente estudios que abordan imágenes como fuentes para realizar la reconstrucción 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 y plantea que la iconografía dancística es una investigación documental de la 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 él

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 simbólica 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<sup>17</sup>.

Sobre la reconstrucción y reejecución se puede mencionar el trabajo de la maestra Hilda Islas, investigadora del CENIDID, quien desarrolló un taller de la reejecución

---

<sup>17</sup> Seebas, Tilmen, "Iconography and Dance Research" en *Yearbook for Traditional Music*, International Council for Traditional Musical, 1991, Vol. 23, pp. 33-51, p. 34.

de las danzas macabras<sup>18</sup>, 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, sólo encontramos algunos ejemplos y todos concretados en las exposiciones que se mencionaron anteriormente.

La exposición *Jarabes y fandanguitos*, mostró una recopilación de escenas cotidianas del siglo XIX donde se representan: pulquerías, el campo y algunas casas en donde se lleva a cabo el “fandango” acompañado del arpa grande, el requinto, la jarana y los bailarores zapateando. Las litografías de *México y sus alrededores* de Casimiro Castro y Juan Campillo, *El jarabe* de Edouard Pingret, son algunas de las obras que se exhibieron dando fe de los bailes populares de finales del siglo XIX, que perduran hasta hoy en día con sus respectivas evoluciones<sup>19</sup>.

*De los códices prehispánicos al posmodernismo*, fue una exposición de fotografías que realizó el CENIDID haciendo un recorrido por los vestigios de la danza abarcando cinco siglos que muestran cómo la danza ha estado presente a lo largo de la historia de México en ámbitos de la vida religiosa, festiva y artística; cómo ha evolucionando cada género dancístico; así como las grandes personalidades de la danza mexicana, entre ellos algunos extranjeros que se presentaron en México a finales del siglo XIX y principios del XX; y otros que se quedaron como maestros fundando ballets y compañías. Ejemplo de ello son

---

<sup>18</sup> Para mayor información consultar: *Taller de reejecución de danzas macabras. Itinerario de un proceso* en <http://macabras.wordpress.com/fundamentacion-y-marco-teorico/>

<sup>19</sup> *Jarabes y Fandanguitos. Imagen y música del baile popular*, México: Museo Nacional de Arte, 1990.

Giovanni Lepri y su hija Amalia, la familia Amaya, etc. Asimismo, registra la presencia de precursores de la danza moderna estadounidense que, al comprometerse con el desarrollo del movimiento nacionalista mexicano, fueron grandes impulsores y maestros tales como: Lettie Carroll, Xavier Francis, Waldeen von Falkenstein, Ana Sokolow y José Limón. Se expusieron un total de 532<sup>20</sup> piezas, las cuales continúan resguardadas en el CENIDID y siguen siendo exhibidas en algunos eventos internos y externos de danza, como en el caso de *Expodanza* (World Trade Center México, 2009).

*Y al son que me toquen bailo. Raíces de la danza folclórica*, fue otra exposición que mostró objetos como fotografías, partituras, litografías, programas de mano, instrumentos musicales y vestimentas que reflejaron el variado y amplio panorama que tiene danza en la historia del país; así como la mezcla cultural, las influencias y el mestizaje que tiene la danza popular<sup>21</sup>.

La exposición *Entre Acordes y pinceladas*, fue resultado del trabajo colectivo de investigadores del CENIDIAP y mostró una mirada al universo de la iconografía musical de México abarcando las primeras décadas del siglo XX. Algunos artistas que conformaron esta muestra fueron Federico Cantú, Francisco Goitia, Gabriel Fernández Ledesma, entre otros. Sus trabajos se complementaron con esculturas, fotografías, objetos de arte popular, instrumentos musicales y partituras<sup>22</sup>.

## **1.2 Exposición *Paisajes de música y danza*. Festival Cervantino (2010-2011)**

En el marco de las celebraciones del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución Mexicana, el CENIDID, a través del MUNAL, generó la exposición *Paisajes de música y danza (1800-1960)* como parte del proyecto

---

<sup>20</sup> Información tomada del programa de mano de la exposición *De los códices prehispánicos al posmodernismo*.

<sup>21</sup> Información tomada del programa de mano de la exposición *Y al son que me toquen bailo. Raíces de la danza folclórica*.

<sup>22</sup> Zamorano Navarro, Beatriz, "Entre acordes y pinceladas, crónica de una muestra anunciada", en *Nueva época. Revista Digital Cenediap*, México: enero-abril 2006, no. 5.

interdisciplinario entre investigadores de ambas instituciones. Exhibida en el marco del XXXVIII Festival Internacional Cervantino (FIC) en el Museo del Pueblo de Guanajuato, esta exposición dejó ver una primera muestra de lo que se exhibiría en el 2011 en el MUNAL.

Inicialmente, la exposición que se presentó en el Festival Internacional Cervantino se realizaría en el MUNAL. Sin embargo, por cuestiones de presupuesto no se concretó así y era necesario buscar patrocinadores para realizarla. El FIC fue un espacio ideal en dos varios sentidos. Siendo uno de los festivales más importantes de México, tiene la infraestructura para dar difusión a todos sus eventos, atrayendo una gran cantidad de público internacional y nacional. Situación que convenía para vender la exposición, haciendo que los patrocinadores se interesaran al observar que tiene ese antecedente. Así que se seleccionó obra que reflejara los ámbitos en los cuáles la danza se ha desarrollado. La exhibición hacía un recorrido a través de los momentos de la vida de México en donde la danza y la música fueron representadas por artistas mexicanos y extranjeros, algunos de ellos fueron José Chávez Morado, Agustín Lazo, Fermín Revueltas, Ernesto García Cabral y Federico Cantú. Las imágenes son usadas para documentar la identidad que se configura a través de la participación de los sujetos en la cultura, razón por la que esta muestra exhibió escenas de bailarines acompañados de músicos en espacios privados y públicos; fiestas religiosas que denotan el carácter ritual de la danza; cantinas y salones de baile del siglo XIX y principios del XX donde la danza y la música son parte del esparcimiento, así como en las fiestas populares.

La exposición se compuso por 70 obras de caballete, gráfica, escultura y por parte del Museo del Pueblo se agregó una colección de 100 dibujos del artista Ernesto García Cabral (1890-1968). La selección de obra inicial, respondió a la realización de cinco núcleos temáticos que, a partir de la revisión de las imágenes, se consideraron los más pertinentes para englobar la presencia de la música y la danza en los diferentes escenarios de la vida mexicana. La división fue la

siguiente: 1- Fiesta, religiosidad y recreación; conformada por imágenes de siglo XIX y XX que mostraran danzas y música en momentos de esparcimiento o en ritos. 2- Música y baile en salones y cantinas; como el título lo menciona presentó imágenes que se desarrollaron dentro de estos espacios, las cuales fueron muy comunes en el siglo XIX y XX. 3- Música y danza en la vida privada y cotidiana; constituido por diversas escenas de clases altas y populares que se reunían en la intimidad del hogar para deleitarse con música y baile; ya fuese el piano en la clase acomodada o bien una arpa o guitarra en la clase popular. 4- Escenarios o intérpretes; en este núcleo se mostraron escenas de personajes ya fuesen músicos o bailarines ejecutando su quehacer de manera profesional, por ejemplo, una bailarina o un violinista ensayando, una clase de ballet y escenarios en los que es visible la danza. Por último se expusieron los dibujos de Ernesto García Cabral en cuatro salas. La fascinación de este artista por la danza, lo llevó a plasmarla en una gran cantidad de escenas con la gracia y humor sicalíptico que lo caracterizó. Aunado a los dibujos de periódicos y revistas se exhibieron sus caricaturas sobre bailarines, compositores, actores y músicos mexicanos e internacionales más sobresalientes de 1900 a 1950.

Existieron otros elementos que acompañaron la muestra: vitrinas donde se expuso gráfica de José Guadalupe Posada, partituras, libros, esculturas y objetos de uso popular que dieron cuenta de la danza y la música, tal es el caso de las tallas de Mardonio Magaña, un platón con danza de calaveras de la colección Sandoval y charolas de la Cervecería Corona con imágenes de danza de la colección de Galas de México.

En cuanto a los recursos de apoyo visual, el CENIDID propuso la musicalización de algunas obras o salas. Para esta exposición, el Museo del Pueblo realizó la amplificación de la obra de Casimiro Castro y Juan Campillo *Trajes Mexicanos (El fandango)*, ca. 1855-1856 (Litografía, 25.5 cm x 33.7cm, Col. R. Pérez Escamilla) a 2 metros, recortando a los personajes y creando una escena tridimensional ambientada con música de fandango, a fin de que los espectadores

podieran de alguna forma internarse en la obra, en la música y en la danza de la época.

La exposición se presentó del 13 de octubre del 2010 al 31 de enero del 2011, siendo una de las más llamativas del XXXVIII FIC, tal y como lo anotó Lidia Camacho, Directora del FIC, al comentar el programa de exposiciones del festival<sup>23</sup>. El éxito de la muestra en Guanajuato fue detonante para trasladar la muestra a la Ciudad de México como se había buscado en el proyecto inicial del SIMD; el Patronato del Museo Nacional de Arte mostró gran interés y apoyo para que otra exposición, con esta temática se realizara en el MUNAL, situación que se concretó en febrero del 2011<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> <http://www.conaculta.gob.mx/detalle-nota/?id=8033#.UjFBhha6zIM>.

<sup>24</sup> Véase apartado de ilustraciones: Exposición en Guanajuato.

## **Cap. 2 Exposición Imagen, ritmo y movimiento. Escenarios plásticos de música y danza**

Una vez finalizada la exposición de Guanajuato, el SIMD comenzó a trabajar la nueva curaduría para la de MUNAL. Algunas de las piezas exhibidas en Guanajuato se incorporaron al MUNAL debido al valor iconográfico que éstas representaron para la música y la danza, tal es el caso de imágenes de Lola Cueto, R. Cano Manilla, Agustín Lazo, Carlos Mérida, Alfonso Michel, Alfonso X. Peña, Ernesto García Cabral, José Chávez Morado, entre otros. Si bien una parte de la investigación que se había realizado desde el 2008 se hizo presente en la exposición de Guanajuato, será en el MUNAL en donde se muestre el trabajo completo del SIMD y del MUNAL. Los núcleos temáticos se modificaron, se crearon cédulas temáticas por cada núcleo y se acompañó la exhibición con interactivos, tanto en video como en audio. La investigación que se generó durante dos años de trabajo se concretó en esta exposición, no sólo en cuanto a la muestra en sí, sino también con los artículos de investigación para el catálogo.

Para realizar la exposición el primer paso fue establecer un plan de trabajo que incluyera un cronograma aproximado de actividades y el tiempo a emplear en cada una de ellas. El plan de trabajo se dividió en 6 etapas en donde la etapa 1 se enfocó en: la recopilación de imagen para generar un banco de datos a partir del cual se pudiera hacer una clasificación y selección de obras para proceder a su gestión. La etapa 2 consistió en la realización del guión museográfico, la posible organización de las piezas dentro del espacio arquitectónico, así como la creación de interactivos que complementaran la exposición, tales como videos, paginación virtual (libros en formato electrónico para consulta en el recorrido de sala), música que acompañara las piezas y por último un programa de mano de la inauguración. La etapa 3: el montaje, estuvo a cargo del MUNAL y los museógrafos. La etapa 4 constó de la difusión, abarcando el periodo antes y durante la exposición, así como los servicios que se brindaron al público para complementar la visita, siendo

éstos: actividades para niños coordinadas por Servicios Educativos del MUNAL, visitas guiadas, conferencias y presentaciones de música y danza. Una vez organizados estos aspectos entramos a la etapa 5: la inauguración. Como etapa 6 se encuentra la divulgación, refiriéndose a la preparación del catálogo con posibilidad de presentarse en la inauguración o a lo largo de los meses que estuviera la exhibición, el cuál se acompañaría de un CD'ROM con la música de la ambientación de salas. En el siguiente cuadro se muestra el desglose de las actividades a realizar; las cuales se incorporaron posteriormente al cronograma<sup>25</sup>.

<b>Desglose de plan de trabajo elaborado por el SIMD</b>
<p><i>Etapa 1 Investigación documental y curaduría</i></p> <p>Actividad 1: Investigación documental</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>a) Revisión bibliográfica</li> <li>b) Investigación de campo</li> <li>c) Asesoría Especializada (historiadores del arte)</li> <li>d) Esquema inicial de contenido</li> </ul> <p>Actividad 2: Curaduría</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>a) Selección y lista de obra</li> <li>b) Elaboración de guión curatorial (creación del discurso de la exhibición)</li> <li>c) Gestión de obra (convenios, permisos, seguros, pagos de derechos, embalaje)</li> <li>d) Investigación y redacción de textos para el catálogo</li> </ul> <p>Productos de etapa:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Banco de imágenes</li> <li>- Guión curatorial</li> <li>- Cedulaario ( cédulas generales y temáticas)</li> </ul>

<sup>25</sup> Véase Anexo 1: Cronograma de trabajo elaborado por el SIMD.

## *Etapa 2 Diseño Museográfico*

### Actividad 1: Elaboración de guión museográfico

- a) Criterios generales para la museografía (por núcleos temáticos, corrientes estilísticas, composición)
- b) Diseño arquitectónico del museo (distribución de contenidos en áreas de exhibición)
- c) Propuesta de circulación y señalización para los asistentes
- d) Iluminación de obras
- e) Ambientes museográficos especiales (salas de proyección, elementos interactivos y audiovisuales)
- f) Diseño de soportes museográficos (en el caso de requerir algún soporte extra a los muros, tal es el caso de vitrinas)

### Actividad 2: Diseño de gráficos, interactivos y audiovisuales

- a) Elaboración de guiones por núcleos temáticos
- b) Producción de interactivos y audiovisuales
- c) Posproducción de interactivos y audiovisuales

### Productos de etapa:

- Interactivos
- Audiovisuales
- Programas de mano para inauguración

---

## *Etapa 3 Montaje de Exposición*

---

## *Etapa 4 Difusión y Servicios al público*

Actividad 1: Campaña de difusión CENIDID Y MUNAL

- a) Selección de imágenes de la exposición para publicidad.
- b) Diseño de invitaciones gráficas y electrónicas
- c) Difusión (antes y durante la exposición)

Actividad 2: Diseño de servicios al público

- a) Talleres infantiles
- b) Visitas guiadas
- c) Presentación de grupos musicales y dancísticos

---

*Etapa 5 INAUGURACIÓN DE EXPOSICIÓN*

---

*Etapa 6 Divulgación*

Producto:

- Catálogo
- CD'ROM interactivo de exposición ambientada

Parte importante que debe agregarse a la planeación del trabajo es el presupuesto para la realización de la exposición, tomando en cuenta los siguientes aspectos:

- Trabajo de Campo para localización de obra.
  - Gestión y acopio de obra. Permisos, seguros, derechos, embalaje, transportación.
  - Apoyo multi-media: interactivos, animaciones, proyecciones, otros.
  - Actividades paralelas: presentaciones de grupos, talleres infantiles, entre otros.
  - Medios de divulgación de la exposición: CD-Rom de interactivos y publicación de catálogo.
- Para llevar a cabo cualquier exposición es indispensable crear una carpeta de ventas <sup>26</sup>, ésta es generada por los museos con el fin de conseguir patrocinadores para la exhibición. Está constituida por:
- Portada: nombre de la exposición, lugar, fechas y una imagen representativa.
  - Presentación: breve síntesis sobre la temática general de la exposición.
  - Objetivo: descripción del objetivo de la muestra.
  - Concepto curatorial: qué ofrece la muestra, es decir, además de las obras, si se pretende acompañarla con interactivos y de que tipo son; así como las posibilidades de llevar la exhibición a otros sitios.
  - La exposición: en este rubro se hace una breve síntesis de cada contenido de la exposición y se incorporan al cuerpo del texto las imágenes de las obras más representativas, las firmas más sobresalientes, pues es la sección más atractiva para los patrocinadores. Es importante que sea breve y conciso el texto.
  - Plan de catálogo (opcional): Se desglosan los autores y sus temas, a partir de una breve síntesis curricular y el tema o título de los artículos del catálogo.
  - Presupuesto.

La carpeta de ventas se realiza en función del guión curatorial, es preferible disponer de al menos seis meses para difundirla y buscar diversos patrocinadores.

---

<sup>26</sup> La carpeta de ventas es un pequeño catálogo que presenta las mejores piezas de la exposición, acompañada de texto en el que se explica de manera muy concisa de qué es la exposición y sus objetivos.

A continuación se expone cómo fue el trabajo de recopilación de obra, cómo se conformó el banco de imágenes del SIMD y el desarrollo del trabajo de investigación iconográfica para la curaduría de la exposición.

## **2.1 Investigación documental y selección de imágenes**

Parte de la formación del historiador es rastrear fuentes de toda índole: bibliográficas, hemerográficas, e iconográficas, a fin de llevar a cabo la investigación documental. Una de las primeras funciones dentro del SIMD, de la cual estuve a cargo fue localizar las imágenes que tuvieran elementos de música y danza. El primer paso fue esquematizar de qué forma sería la búsqueda; se partió de hacer un recuento sobre la iconografía de danza y la música que el CENIDID y el CENIDIM tenían como parte de su acervo. Se establecieron límites temporales y espaciales en la búsqueda: serían imágenes que abarcaran de 1850 a 1950, cien años en los cuales podría mostrarse un panorama general del papel de la danza y la música en la vida mexicana plasmada por autores mexicanos o extranjeros radicados en México. En el caso de la danza, el acervo del CENIDID nos acercó a la recopilación de imágenes y fotos que se hizo para la exposición *De los códices prehispánicos al posmodernismo*, donde se encuentran algunas imágenes de la vida cotidiana del siglo XIX que pertenecían a libros publicados en ese siglo las cuales, daban muestra de jarabes y fandangos propios de la clase popular que sirven, hoy en día, como documentos históricos para la danza.

Después de reunir algunas imágenes del siglo XIX se decidió ampliar la búsqueda. Las fuentes que podrían proveernos de imágenes eran libros de artes plásticas, catálogos de museos y exposiciones, situación que implicó trabajar dentro de bibliotecas y acervos. La búsqueda y localización de artistas plásticos surgió de la elaboración de una lista de pintores que de manera directa se relacionaron con el quehacer dancístico participando en el diseño de vestuario, escenografía, retratando a bailarines o bien desempeñándose como funcionarios públicos dentro de este ámbito; algunos de ellos fueron José Chávez Morado,

José Clemente Orozco, Gabriel Fernández Ledesma, Fermín Revueltas, Miguel Covarrubias, Carlos Mérida, Diego Rivera y Rufino Tamayo. Se revisaron libros que estuvieran dedicados a estos artistas, buscando imágenes relacionadas con la música y la danza; a la par se revisaron libros sobre pintura mexicana y enciclopedias de arte que nos llevaron a un universo más amplio del quehacer artístico de mexicanos y extranjeros.

Las principales bibliotecas que se revisaron fueron: la biblioteca de las Artes, la biblioteca Vasconcelos, la biblioteca del Museo Carrillo Gil, la biblioteca Miguel Lerdo de Tejada (Secretaría de Hacienda y Crédito Público, SHCP), la biblioteca del Museo Nacional de Arte y la del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, con este último se hizo un convenio para la revisión de su acervo.

La lista de artistas mexicanos de 1850-1950 era amplia y siguió creciendo conforme se revisaban más libros, pues se encontraban más nombres de artistas, a los cuales se les daba seguimiento buscando información sobre sus obras e investigando si habría alguna imagen sobre danza o música dentro de su trayectoria. De algunos artistas no se encontró mucha información y se fueron descartando; mientras que aquellos que tuvieran varias obras con estas temáticas, se buscaría cuál podría ser su interés en la danza.

Una vez localizados autores y obras en los libros, se lograron permisos de las bibliotecas y acervos a fin de que permitieran digitalizar las imágenes. La importancia de la digitación era vital para generar el banco de imágenes, por lo que se establecieron parámetros de digitalización: se debían escanear y guardar en formato TIFF<sup>27</sup> para tener una manipulación de la imagen con gran detalle, a cualquier medida requerida; en el caso de la fotografía, se buscarían cámaras digitales con alta resolución para obtener el mismo resultado. El estándar para la

---

<sup>27</sup> Formato digital para archivos gráficos que permite obtener gran calidad en las imágenes.

digitalización fue tomado del área de Documentación del CENIDID, en donde se usa el formato TIFF para la creación de acervos con formato digital.

Para tener un control de las imágenes digitalizadas se creó una nomenclatura alfanumérica: IMD00000, Iconografía de Música y Danza y los cinco dígitos que dan margen a más de 10,000 registros consecutivos, así como una ficha técnica para las obras. Los campos básicos que debía contener la ficha serían: autor, título, fecha, técnica, dimensiones, fuente (en este caso la bibliografía de donde se tomó, la colección o acervo a la que pertenece) y observaciones, rubro en el que se precisan detalles tales como su ubicación o posible ubicación; la ficha se acompaña de una imagen en miniatura como referencia. Ejemplo:

	<p>IMD00033</p> <p>Autor: Miguel Covarrubias Título: <b>Ballet Zapata</b>, ca. 1953 Técnica: Tinta china sobre papel, 27.9 x 21.3 cm. Fuente: Tobain Ahumada, Alberto, <i>Miguel Covarrubias, retorno a los orígenes</i>. México: UDLA/CONACULTA/INAH, 2004, p. 129 Observaciones: Posiblemente Col. UDLA, Acervo de Rocío Sagaón y Guillermo Arriaga</p>
--	---

Una vez estructurado el proceso de digitalización y basificación de datos se procedió a escanear las imágenes. En el vaciado inicial de datos se registraron alrededor de 600 imágenes. Posteriormente se trabajó en las bodegas de museos tomando registro de obra con cámara fotográfica; se revisó la bodega del MUNAL, del Museo Carrillo Gil y del Museo San Carlos. Varias de las obras encontradas en las bodegas eran posteriores al año 1950, sin embargo, se tomó registro de todas las piezas y de igual forma, se incorporaron dentro del banco de imágenes. Este criterio de extensión temporal en la investigación documental se aplicó en los acervos, colecciones y bibliografía a revisar, pues la conformación de una base de datos sobre la iconografía dancística y musical mexicana requería que se

consignara el mayor número de obras para registrar, en la medida de lo posible, el universo en torno a esta línea de investigación.

Aunado a este proceso se hizo revisión del archivo del MUNAL sobre imágenes de colecciones privadas y de instituciones, donde se incrementó el banco de imágenes; algunas piezas de colecciones particulares serían fundamentales en la exposición. Se visitaron coleccionistas y galeristas para tomar registro de la obra, algunos de ellos fueron: Galerías Grimaldi, Galerías A. Cristóbal, Acervo Ricardo Pérez Escamilla, Colección Mercurio López. Instituciones como el Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CENCROPAM), Colección del Banco Nacional de México (Banamex), Grupo BBV Bancomer, Club de Industriales A.C., Galas de México de Grupo Carso, Museo Nacional de Historia del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), Museo de las Intervenciones y Museo del Estanquillo, enviaron su catálogo de obra a fin de facilitar la búsqueda.

El banco de imágenes sumó un total de 1000. Es importante puntualizar que durante la investigación documental se encontraron obras de diversas técnicas, así como objetos de uso popular vinculados a la danza y la música, como es el caso de: tallas, cerámicas, calendarios y charolas con escenas de baile; xilófonos, gramófonos y rockolas de principios de siglo XX, entre otros; todo se registro en el banco de imágenes.

En cuanto a las técnicas consignadas, no podemos dejar de lado frescos y murales, pues algunos de los artistas más destacados en estas técnicas estuvieron relacionados con la danza, ejemplo de ello encontramos a Diego Rivera y José Clemente Orozco. Algunos de los murales y frescos habían sido consignados en libros a blanco y negro o bien no estaban completos, razón por la que el CENIDID realizó trabajo de campo tomando registro de algunos de ellos como la serie de frescos de Alfredo Zalce realizados en 1956, ubicados en el Palacio de Gobierno de Morelia. La temática que aborda sobre la historia de

Morelia y el clima de Michoacán escenificadas en el campo, se acompañan de la música y la danza de la región. Pablo O'Higgins, en su mural *Tenochtitlan liberada* (1961) representa a los danzantes de Cúrpites (danzantes de San Juan Nuevo Paricutín, Michoacán), uno de ellos haciendo reverencia a una máscara prehispánica que yace en el piso, acompañados de un personaje con una armadura de conquistador; este mural se encuentra en la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en la entrada del Teatro José Rubén Romero, Michoacán. Cabe destacar que el registro en fotografía del mural de O'Higgins que realizó el SIMD, es el primero que se toma con gran calidad y de manera completa, pues anteriormente se había tomado fotos pero por la ubicación y la dimensión del mural, siempre se fotografiaba incompleto. Razón por la que la Universidad de Michoacán solicitó el archivo para tener registro y usarlo para una publicación de la Institución. Un registro más fue el de los murales de Gerardo Suárez, que se encuentran en el Museo de Sitio de La Moreña en La Barca, Jalisco; estos murales realizados entre 1856 y 1860, retoman las escenas de algunas estampas del libro de Casimiro Castro y Juan Campillo: *México y sus alrededores*, con pequeñas variaciones. Específicamente se tomaron foto de dos murales el de *bailadores de jarabe*, en donde Suárez retoma la imagen de *El jarabe* de Castro y Campillo, solo que la escena la desarrolla al aire libre y no en el interior de lo pudiera ser una pulquería, además de modificar la vestimenta y algunos personajes, pero la disposición de los personajes es la misma. También se fotografió *Paseo en Xochimilco* y *Plaza de Sto. Domingo en la ciudad de México*, donde aparece la música, por un lado en el primer mural se acompaña una pequeña chinampa con una guitarra y en el segundo un cilindrero que musicaliza la plaza.

Una fuente más que, si bien no formó parte de nuestro banco de imágenes, es una referencia para la iconografía musical internacional, fue la base de datos del RIdIM<sup>28</sup>, la cual es de libre acceso y está disponible en línea. La estructura de la base de datos de RIdIM es el punto de partida para la realización de una base

---

<sup>28</sup> <http://www.ridim.org/database.php>.

de datos de la iconografía dancística y musical mexicana, ya que cuenta con campos específicos y con toda la información sobre cada obra de manera detallada, que va desde autor, título, fecha, técnica, soporte, dimensiones, colección, ubicación, hasta, descripción de obra, análisis organológico, referencias biográficas del artista, etcétera.

La investigación documental se llevó aproximadamente un año y medio, se recopilaron alrededor de 1200 imágenes que debían ser clasificadas y seleccionadas para realizar la muestra en el MUNAL con un aproximado de 90 piezas.

## **2.2 Investigación y curaduría**

La investigación para la exposición se realizó a partir de las imágenes localizadas y su clasificación. Se generaron una serie de programas iconográficos: Rito, esparcimiento, vida privada y cotidiana, política y publicidad. Estos se delimitaron en ejes temáticos que dieran cabida a las situaciones representadas en las obras en un periodo de cien años. El universo de imágenes pudo clasificarse dentro de estos ejes a partir de una primera observación de los elementos dancísticos. Es importante mencionar que no se realizó una investigación profunda de los elementos compositivos de cada una de ellas, debido al gran trabajo y especialización que implica, así como por cuestiones de tiempo administrativo. Para la exposición del MUNAL se plantearon los núcleos de la siguiente forma: 1- Fiesta, religiosidad y ritualidad; 2- Esparcimiento y cortejo; 3-Vida privada y cotidiana y 4-Intérpretes y escenarios. Algunos temas y obras quedaron descartadas por cuestiones espaciales, quedando las más sobresalientes.

Los parámetros de selección se establecieron junto con el MUNAL; se seleccionarían un total de 120 obras, tomando en cuenta que la muestra debía ser de un máximo de 90, se tendrían 20 piezas de excedente a reserva de no obtener el préstamo de ciertas obras. Las obras que eran parte de la colección del MUNAL

o de museos del INBA tenían prioridad pues su gestión era viable; mientras que las de colecciones particulares debían ubicarse y negociar su préstamo, procedimiento que estaría a cargo del personal del MUNAL.

Se elaboró la primera lista de obra la cual se trabajó durante varios meses con alrededor de 40 versiones diferentes, pues por cuestiones personales, administrativas y de presupuesto, la gestión de obra tuvo ciertos obstáculos. El CENIDID se vio en la necesidad de fungir, a la par del MUNAL, como gestor realizando visitas a algunos coleccionistas para obtener obras.

Una vez confirmadas la mayor parte de las piezas se realizó la carpeta de ventas en busca de patrocinador para el catálogo. La lista de obra se conformó de firmas como la de José Clemente Orozco, Gabriel Fernández Ledesma, María Izquierdo, Agustín Lazo, Raúl Anguiano, Mardonio Magaña, Francisco Goitia, Ernesto García Cabral, Jorge González Camarena, Carlos Mérida, Casimiro Castro, Edouard Pingret, Miguel Covarrubias, Antonio Ruíz “El Corcito”, Lola Cueto, Jorge Murillo, Jean Charlot, Fermín Revueltas, Pablo O’Higgins, Juan Cordero, Alfonso Michel, Federico Cantú, Ricardo Martínez, Alfonso X. Peña, Ramón Cano Manilla, Valetta Swann, José Chávez Morado, Ezequiel Negrete, Bulmaro Guzmán entre otros<sup>29</sup>.

La realización de las cédulas temáticas de cada núcleo requería hacer una síntesis de lo que el espectador observaría en la muestra, lo cual implicó hacer un recorrido por la historia de la música y la danza durante cien años en diversos espacios. Estas cédulas se colocaron a la entrada de cada núcleo, su extensión máxima fue de una cuartilla, pues debe ser un texto conciso, que englobe la idea general expuesta en cada núcleo. A continuación se desglosa el contenido de cada núcleo temático, así como algunos ejemplos de obra representativos de la muestra.

---

<sup>29</sup> Véase apartado de ilustraciones: Exposición Imagen, ritmo y movimiento en MUNAL.

El corte histórico de la exposición abarcó de la segunda mitad del siglo XIX hasta la segunda del XX. En el periodo del siglo XIX se encuentran una serie de ejemplos costumbristas propios del siglo, plasmados en un momento en que se conformaba la identidad mexicana tras la independencia. La música y la danza fueron formas de identidad de esta nueva sociedad; las prácticas de estas artes en el sector popular se mostraron como producto del mestizaje a través de sones, jarabes y seguidillas de origen español. A la par, el sector social privilegiado y con pretensiones europeizantes, retomaba bailes y música de moda en Europa, tal es el caso de valeses, schotices y polkas<sup>30</sup>. A finales del siglo XIX y principios del XX surge una necesidad de recuperar el pasado indígena prehispánico; de manera paralela la imagen del charro y la china poblana se presentan como prototipos de lo mexicano. Las imágenes, ya entrado el siglo XX dan muestra de las danzas tradicionales, las fiestas, los grupos indígenas como parte de un rescate cultural. La crítica de la nueva política toma su expresión en la caricatura y por otro lado se muestra la imagen de un México moderno y cosmopolita, buscando imitar las urbes como Nueva York y París<sup>31</sup>.

En el primer núcleo temático *Fiesta, religiosidad y ritualidad*, se incorporaron imágenes del siglo XIX y XX; esta temática se conformó por 28 piezas. Para este apartado realicé la investigación sobre la iconografía de los jarabes del siglo XIX<sup>32</sup> plasmadas en las obras que se exhibieron de Casimiro Castro<sup>33</sup>, Manuel Serrano y Edouard Pingret. Esta investigación fue la base para realizar las cédulas temáticas del primer núcleo. La importancia de este núcleo temático radicó en la consideración de que parte de la tradición y la cultura de toda nación es el baile, en el caso de México contamos con innumerables danzas y bailes, ambos son parte de nuestra identidad. Durante el siglo XIX uno de los bailes que tomó el carácter de ícono nacional fue el *jarabe*. Éste fue representado en óleos de pequeño formato y litografías que se difundieron en publicaciones que

---

<sup>30</sup> Díaz y de Ovando, Clementina, *Invitación al Baile. Arte, espectáculo y rito en la sociedad mexicana (1825-1910)*, Pres. de Juan Ramón de la Fuente, México: UNAM, 2006, 2 v.

<sup>31</sup> *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, México: BANAMEX/ CONACULTA, 1999.

<sup>32</sup> Véase Anexo 2 Texto sobre iconografía de el jarabe del siglo XIX.

<sup>33</sup> Véase en ilustraciones Exposición Imagen, ritmo y movimiento en el MUNAL, p. 66.

describían las costumbres populares de los mexicanos, ejemplo de ello son, como ya se mencionó, *México y sus alrededores* y *Los mexicanos pintados por sí mismos*.

En el caso del siglo XX, se aprecia que bajo la política nacionalista, se gestó la reivindicación y recuperación de las culturas indígenas y de las tradiciones populares. Artistas plásticos crearon representaciones con ejemplos de lo indígena y lo mestizo a través de sus danzas y su música. Se evocó al mismo tiempo la vida rural, el misticismo religioso y el goce por los sones y jarabes. La mayoría de las representaciones retratan la danza y la música que sigue ejecutándose hoy en día en fiestas de carácter religioso dedicadas a honrar algún patrono o santo, sin dejar de lado los acontecimientos sociales como las peticiones de mano, bodas, bautizos, funerales; también aparecen aquellas danzas que se realizan con motivos del ciclo agrícola para levantar cosechas.

Dentro de este núcleo se incorporaron algunas publicaciones realizadas por intelectuales que se preocuparon por revalorar, estudiar y difundir nuestra cultura popular tradicional, los textos tenían un carácter etnográfico. Así nacieron libros y revistas con ejemplos iconográficos alusivos a las fiestas y las danzas, ejemplo de ellos son *Mexican Folkways* (1925-1937) o *México. Leyendas-Costumbres. Trajes y danzas*<sup>34</sup>.

Otras de las piezas que se mostraron van desde la década de los veinte, hasta 1960, también retratan las formas de bailar de los indígenas, por ejemplo *Los danzantes indígenas* (1921) de Francisco Goitia, quien consigna a bailarores y músicos probablemente de una Morisma, representación de importante relevancia en Zacatecas, estado natal del artista, o quizá sea algún otro ejemplo de las muchas representaciones del ciclo conocido como *Danza de Conquista* o *Danza de Moros y Cristianos*, diseminada casi por todo el país en innumerables variantes. También destacan: la *Danza del Xóchitl Pitsahuatl* (1930) de Ramón

---

<sup>34</sup> *México. Leyendas-Costumbres. Trajes y danzas*, Prol. de Nemesio García Naranjo, 2a ed. (facsimilar), México: Jesús Medina Editor, 1970.

Cano Manilla, danza conocida simplemente como Xochipitzahua, que se practica en los Valles de Tlaxcala, Puebla y Oaxaca, con motivo de bodas, o para llevar pan a las ofrendas al momento de la petición de mano, o bien para acompañar la ceremonia del lavado de manos. *La danza del venado* (1933) de Fermín Revueltas<sup>35</sup>, representa la famosa danza ritual de los grupos Yaqui, donde el indio con un tocado de la cabeza del venado, sonaja en mano y tenabares<sup>36</sup> atados a las pantorrillas, baila alrededor del fuego acompañado por el pascola<sup>37</sup>. Aquí Revueltas, a decir de Carla Zurián, “mantiene la solidez de sus anteproyectos murales: la animación del espacio mediante trazos ligeros, con el movimiento de las figuras”<sup>38</sup>.

*Las vírgenes locas* (1943) de José Chávez Modado<sup>39</sup>, pintada en San Miguel de Allende, Guanajuato<sup>40</sup> forma parte, según Santiago Silva “de la diversidad ecléctica y paradójicamente unitaria de la producción plástica del autor<sup>41</sup>. Resulta una pieza que llama la atención en la medida que las que bailan son mujeres indígenas, hecho bastante inusual, ya que la participación de la mujer en el baile es pocas veces consignado, pues los papeles femeninos generalmente se hacen presentes a través de las Maringúías o Malinches, hombres vestidos de mujer. Esta danza de torito se lleva a cabo hoy en día en la zona lacustre de Michoacán y se baila en los concursos de danzas de la región, en época de carnaval y otras fiestas.

Un caso particular lo representa Lola Cueto quien recupera la tradición artesanal del papel picado. Realizó una serie de danzantes entre los que se encuentra la obra *Danzante del Quetzal* (1940), donde se muestra, en lo que

---

<sup>35</sup> Véase en ilustraciones Exposición Imagen, ritmo y movimiento en el MUNAL, p. 66.

<sup>36</sup> Tobillera de cuero, cubierta de “huesos” o semillas que llevan justamente el nombre de tenabares, que al momento de que el danzante se mueve y golpea el piso, acompañan al canto y la danza con su percusión.

<sup>37</sup> Personaje de esta danza ritual que en el transcurso de la misma cazará al venado.

<sup>38</sup> Zurián, Carla, *Fermín Revueltas. Constructor de espacios*, México: Editorial RM/ INBA, 2002, p. 30.

<sup>39</sup> Véase en ilustraciones Exposición Imagen, ritmo y movimiento en el MUNAL, p. 66.

<sup>40</sup> José Chávez Morado. *En memoria*, México: INBA/ Museo de Arte Moderno, 2004, p. 49.

<sup>41</sup> Santiago Silva, José de, *José Chávez Morado*, 2a. ed., México: Ediciones La Rana, 2001 (Artistas de Guanajuato) pp. 9- 10.

pareciera un “encaje blanco”, la danza propia de la zona totonaca del Estado de Veracruz, que destaca por su vistoso penacho, así como por su vestuario y sus rítmicos y enérgicos zapateados. También cabe destacar su obra en óleo *La danza de los pescadores* (ca. 1950), que muestra a los personajes de esta danza de la zona lacustre de Michoacán.

En el segundo núcleo, *Esparcimiento y cortejo*, se mostró parte del discurso de los artistas plásticos de la época de la vida urbana de México dentro del periodo de los años veinte a los cincuenta. El esparcimiento y la diversión fueron formas de distracción para el empleado y el obrero, este divertimento lo encontramos en escenas como *El organillero* (1925) de Antonio Ruiz “El Corcito”<sup>42</sup>, artista que plasmó varias estampas de la década de los veinte hasta los cuarenta. En esta pieza se divisa una pareja bailando en plena calle acompañando la música del organillero; muestran los cuerpos un movimiento que, por la musculatura y las angulaciones en sus cuerpos, parece un baile que se da de manera espontánea. Si la música del cilindro es la que da pie a la escena, sin duda podemos imaginar que se baila al compás de un vals, propio del repertorio de los cilindros de la época. El interés de este autor en la danza se vio reforzado en su cercanía con la danza escénica a través de su trabajo con la Paloma Azul, grupo dancístico patrocinado en los años cuarenta por el INBA. El grupo, a cargo de la bailarina y coreógrafa norteamericana Ana Sokolov, le permitió ensayar en las formas de captar de manera sutil el cuerpo en movimiento. Una obra más de este autor *La serenata* (1938) nos muestra una práctica masculina callejera, la de obsequiar música en vivo a las damas, ya fueran novias o madres, quienes gozaban desde sus ventanas de los privilegios de las melodías nocturnas interpretadas por mariachis o tríos<sup>43</sup>, situación que también se consignó en el cine nacional de la época.

La vida nocturna en los años cuarenta y parte de los cincuenta cobró auge; diversos artistas plásticos plasmaron esto a través de estampas de salones,

---

<sup>42</sup> Véase en ilustraciones Exposición Imagen, ritmo y movimiento en el MUNAL, p. 66.

<sup>43</sup> José Antonio Robles Cahero, notas para el guión curatorial, 2009.

cabarets, cantinas y pulquerías, donde se divertían desde obreros hasta empleados de la burocracia; acudían personajes de la clase media y de la acomodada a bailar al ritmo de la música de moda. Uno de los exponentes en rendir testimonio de estos divertimentos fue José Clemente Orozco en *Échate la otra* (1935), *Las changuitas* (1943) y *Cabaret popular* (1942), todas estas representaciones son ejemplos de la ácida visión social del pintor, a través de escenas donde el baile aleja a los personajes del desencanto de la realidad y del discurso revolucionario de un ascenso social.

*La Pasarela* (s/f) de Gabriel Fernández Ledesma<sup>44</sup> es una pieza que representa un espectáculo del teatro de revista o cabaret, género muy popular entre el público de la clase media y alta desde mediados de los veinte hasta los años cincuenta. La imagen representa una serie de piernas semiflexionadas, en lo que podría ser una pasarela; se encuentran rodeadas de ojos azorados y gustosos de lo que ven; lo atrayente de la pieza es la representación de las piernas desnudas, vistiendo zapatos de época y los picos de colores que podrían ser parte del pequeño vestuario de las bailarinas o tiples. A partir de estas observaciones, se pueden generar algunos cuestionamientos como: ¿se trata quizá de rumberas que se contonean al compás de tambores?, o ¿se trata de un espectáculo que pretende parecerse a aquellos del *Moulin Rouge* al ritmo de un fox-trot? ¿Qué impacta al público, la cercanía con la desnudez de las coristas, o los insinuantes movimientos que se observan desde ese ángulo?

Cabe mencionar que Fernández Ledesma fue un personaje cercano a la danza y muy popular en este ámbito entre los años cuarenta y cincuenta, cuenta de ello son los numerosos dibujos y apuntes que realizó. No está de más añadir que en los años cuarenta la bailarina norteamericana Waldeen Falkenstein Brooke fue invitada por el INBA para apoyar el desarrollo de la danza moderna mexicana, Fernández Ledesma realizó los bocetos de escenografía y vestuario<sup>45</sup> que utilizó

---

<sup>44</sup> Véase en ilustraciones Exposición Imagen, ritmo y movimiento en el MUNAL, p. 66.

<sup>45</sup> Otras obras para las que Fernández Ledesma realizó diseños de escenografía y vestuario son: *El Zanate* y

la coreógrafa en su famosa obra *La Coronela*, basada en los grabados de José Guadalupe Posada, obra acompañada con música de Silvestre Revueltas, quien murió antes de terminarla, concluyéndola el compositor Blas Galindo.

Ernesto García Cabral también fue uno de los artistas que dibujó espacios de diversión pública como salones, fiestas y cabarets. *Revista de Revistas* fue el semanario testigo de su obra, en el que plasmó la vida del prototipo de modernidad en la ciudad. Al mismo tiempo, surgieron ejemplos de piezas que muestran personajes que juegan y se divierten en escenas orgiásticas en hoteles y burdeles, como los de Federico Cantú: *Arlequines (1930)* y *Preludio al triunfo de la muerte (1932)*.

El tercer núcleo, *Vida privada y cotidiana*, incluyó piezas de siglo XIX y XX. En cuanto al primero encontramos la mirada de los “artistas viajeros” que no se dirigió sólo al bullicio de las fiestas y cantinas, sino también a ciertos episodios de la vida privada de los grupos populares, así como de las clases medias y acomodadas. Edouard Pingret logró capturar uno de estos momentos al reflejar la sutil intimidad femenina que puede surgir en un modesto jacal, donde una mujer amamanta a su bebé mientras otra parece cantar una canción de cuna junto con guitarra. En contraste, las familias de clase media y acomodada disfrutaban su intimidad en los espléndidos salones de sus casas, donde recibían a la familia y a los amigos en sus celebraciones privadas. En esas tertulias reinaba el instrumento que se volvió el protagonista del romanticismo mexicano: el piano, el cual presidía los festejos y reunía a las familias a su alrededor, para acompañar, por ejemplo, el canto o los bailes de moda como el vals, la mazurca y la polka. Como ejemplo de estas estampas de la sociedad se observa la obra de Josefa San Román *Sala de música* (s. XIX) y ya en el siglo XX podemos admirar *Interior con piano (1926)* de Agustín Lazo.

Otro de los artistas que retrató la vida cotidiana fue Francisco Goitia quien plasmó con realismo el ambiente que le rodeó: la miseria y el dolor humano. La mayor parte de sus lienzos fueron producto de la contemplación y el análisis de su vida y de su entorno<sup>46</sup>. Ejemplo de su obra es la pieza *Casa de vecindad* (1921)<sup>47</sup>, donde se plasma un espacio sombrío y deteriorado, acompañado de la música de un cilindrero que toca a la mitad del patio .

El cuarto núcleo, *Intérpretes y escenarios*, se constituyó por obras de artistas plásticos que gustaron de la música y la danza y reprodujeron o imaginaron algunas escenas de estas artes. Las obras muestran instrumentos musicales con detalles realistas, o bien otras en las que los instrumentos se reinterpretan con fines estéticos; también se observaron bailarines que están en escena desarrollando su danza y piezas que retratan bailarines de renombre durante sus ejecuciones. Un ejemplo de obras en este núcleo son las de Miguel Covarrubias “El chamaco”, destacado ilustrador, caricaturista y pintor mexicano, hombre cosmopolita que desarrolló su talento en Nueva York y se encontró cercano a la danza (gusto derivado quizá de su relación con quien durante años sería su esposa, la bailarina y fotógrafa Rosa Rolando). Uno de sus trabajos incluía la descripción etnográfica y visual de las danzas tradicionales de México, dentro del libro *Mexican South*, donde reúne con notas de carácter etnográfico dibujos de la zona totonaca del Tajín y de Sotavento, Veracruz; además de representar formas de bailar y de divertimento de la zona de Tehuantepec, Oaxaca. En la muestra se incluyeron las obras que realizó del bailarín José Limón, quien quedó plasmado a través del lápiz y la tinta de Covarrubias, pues retrató al bailarín en pleno despliegue de sus habilidades, en obras de creación propia como *Chacona*, *Tonanzintla*, *Danzas mexicanas*<sup>48</sup>, entre otras. Estas obras, forman parte relevante de la iconografía dancística de la danza moderna nacionalista mexicana, en la medida en que nos hablan de las formas del uso del cuerpo en la danza moderna mexicana. Cabe destacar que Covarrubias también

---

<sup>46</sup> Favela, Fierro, María Teresa, *Francisco Goitia. Pintor del alma del pueblo mexicano*, México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 2000.

<sup>47</sup> Véase en ilustraciones Exposición Imagen, ritmo y movimiento en el MUNAL, p. 67.

<sup>48</sup> Véase en ilustraciones Exposición Imagen, ritmo y movimiento en el MUNAL, p. 67.

dedicó parte de su obra neoyorkina a describir con sus dibujos la música y danza de Harlem, logrando sintetizar en acertados trazos, la sinuosidad de los cuerpos, las tensiones corporales, los quiebres de cadera y espalda que dejan conocer la capacidad expresiva de los cuerpos en movimiento del barrio de Harlem.

Otra de las imágenes que muestran estos intérpretes fue el salón de ensayo de José Antonio Gómez Rosas “El Hotentote” quien retrata la clase de ballet en *Ensayos de Ballet* (1935)<sup>49</sup>; ésta es una de sus primeras obras, pues fue pintada a los diecinueve años. Representa una escena con jóvenes bailarines que ejecutan ejercicios rítmicos dentro del salón de clase, acompañados del piano. Años más tarde “El Hotentote” estaría vinculado a la danza directamente a través de la invitación del bailarín Felipe Segura, director artístico del Ballet Concierto de México (1954-1973), para realizar el diseño del vestuario y la escenografía de las obras: *La noche mágica* (1959), *El Combate* (1960), *Prometeo* (1960) y *Las bodas de Aurora* (1962)<sup>50</sup>.

Por último, a la exposición se le anexaron dos salas monotemáticas sobre el artista Ernesto García Cabral, como en la exposición de Guanajuato, a fin de mostrar el amplio trabajo que realizó en diversas publicaciones periódicas con el tema de la danza. Se exhibieron, caricaturas de algunas figuras mexicanas como María Conesa y Agustín Lara, ejemplares de las portadas sobre danza de *Revista de Revistas*, caricaturas de los interiores de diarios *La Tarántula*, *El Multicolor*, *Excélsior* y *Novedades*, y algunas ilustraciones que realizó para su publicación *Fantoche*.

Algunos elementos que complementaron la muestra en el MUNAL fueron pantallas que exhibieron fragmentos de algunas películas mexicanas que mostraron bailes como: *schotices*, jarabes y rumberas. También se exhibieron algunos cancioneros con ilustraciones de José Guadalupe Posada y fojas del

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>50</sup> José Antonio Gómez Rosas *El hotentote. La mano incontenible de la creación*, México: CONACULTA, 2002.

semanario musical *La Historia Danzante* con ilustraciones de José María Villasana. Es importante resaltar el trabajo de los etnomusicólogos del CENIDIM quienes, como parte del SIMD, realizaron la musicalización de algunas piezas específicas de la muestra, a fin de ambientar la obra con la música que posiblemente podría haberse representado, valiéndose de herramientas de la musicología y la organología.

Durante la inauguración y a lo largo de la exposición se llevaron a cabo actividades vinculadas en la temática: presentaciones de varios géneros y estilos dancísticos de escuelas, grupos, compañías y ballets en la explanada del museo; así como conciertos de piano, jazz, cuerdas y metales en diversos espacios del museo. También se añadió a la programación de cine en el MUNAL, películas de danza de la edad de oro del cine mexicano.

La exposición sólo representó un pequeño ejemplo de lo que el banco de imágenes sobre iconografía dancística y musical abarca; sin embargo, permitió realizar el primer acercamiento a esta nueva línea de investigación, teniendo consciente que lo que implica el trabajo de investigación para el desarrollo de las bases teórico-metodológicas de este tema, apenas se está gestando.

## Cap.3 Investigación sobre Ernesto García Cabral y la danza

Como se mencionó anteriormente, uno de los productos de la exposición fue el catálogo de la misma, para lo cual, cada investigador del SIMD seleccionó un artista mexicano que hubiera plasmado danza o música, o bien, una serie de obras con algún tema específico de la exposición a fin de realizar una investigación iconográfica. La selección de los artistas y piezas se vio delimitada temporalmente por las fechas trabajadas para la exposición (1850-1960). Los temas de los artículos realizados por el SIMD fueron: sones y fandangos del siglo XIX, Danza de Concheros, Pablo O'Higgins: Danza de Cúrpites, y Ernesto García Cabral: la danza en *Revista de Revistas*, tema que desarrollé y del que a continuación puntualizaré algunos aspectos.

La selección del artista, cabe mencionar que fue personal; mi interés en Cabral surge de observar que dentro de los artistas que formaban parte de la curaduría, era el único del siglo XX cuya producción gráfica en un semanario contenía diversos ejemplos de ritmos y géneros dancísticos del momento. El universo de imágenes de Cabral dentro de las portadas de *Revista de Revistas*, conformaba un panorama general de los bailes y danzas que se observaron en la segunda y tercera década del siglo XX; esto representa para la historia de la danza un registro iconográfico de gran valor que merecía un estudio, razón por la que realicé el artículo titulado *Cabral en el mundo de la danza*.

### 3.1 Cabral y la danza

Ernesto Ausencio García Cabral nació el 18 de diciembre de 1890 en Huatusco, Veracruz. A los dieciséis fue becado por el gobierno del estado para estudiar en la Academia de San Carlos, ahí tuvo a grandes maestros como Germán Gedovius y Gerardo Murillo, y convivió con sus contemporáneos: Ángel Zárraga, Saturnino Herrán, Francisco Goitia, entre otros. 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.

Comenzó sus trabajos para prensa en 1909. En el diario *La Tarántula* obtuvo uno de sus primeros empleos como caricaturista. Esta situación lo fue alejando de la Academia de San Carlos. De manera paralela, colaboró entre 1909 y 1911 en las revistas *La Risa* y *Frivolidades*, en las cuales se ciñe a la línea que le marcan utilizando sus recursos gráficos en historietas con humor. Para 1911 elaboraba caricaturas en el diario *Multicolor*, publicación de tendencia antimaderista, donde mostró su crítica contundente al maderismo<sup>51</sup>, además del dominio de la forma y seguridad en la línea; en esta publicación fue contundente. *El Multicolor* se forma el 18 de mayo de 1911, dirigido por Mario Vitoria, quien había dejado *Frivolidades*; su equipo se conformó por los caricaturistas Ernesto García Cabral y Santiago R. De la Vega.

En 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 (...)”<sup>52</sup>. La ciudad luz le ofrecía 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 mostró influencias de los cartelistas franceses Henri Toulouse Lautrec, Aristide Bruant y Alfons Mucha; así su obra se relacionó con el *art nouveau* y, posteriormente el *art déco*.

Poco después Cabral dejó de percibir el apoyo económico del gobierno mexicano y se vio obligado a buscar pequeños trabajos ilustrando en folletos y

---

<sup>51</sup> Para Cabral, Madero no tenía la capacidad de organizar una nación, sentir que expresó a través de la gráfica; aunado a esto, Madero fue objeto constante de las críticas de la prensa mexicana y en particular tema de la caricatura política. Cabe mencionar que este presidente, en medio de su búsqueda de estabilidad política, manda a García Cabral con una beca a París para estudiar arte, situación que también se ha interpretado como exilio.

<sup>52</sup> Carta de Ernesto García Cabral a Guitierre Tibón, escrita a mediados de los años 60. 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.

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.)”<sup>53</sup>. 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 este país colaboró en varios diarios como *La Nación* y *El Tiempo* y en la revista *Plus Ultra*.

Después de permanecer en el extranjero por alrededor de cinco años, regresó a México en octubre de 1917 y se puso en contacto con Rafael Alducín, propietario de *Revista de Revistas* y fundador del periódico *Excélsior*. Alducín 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 Carmen Tórtola Valencia, de quien se hablará más adelante. En 1920, comenzó lo que para muchos sería su mejor producción; se entregó al *art déco* cuyas influencias había sistematizado y asimilado. Dejó un legado peculiar de combinaciones de colores<sup>54</sup> y finas líneas.

*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. Es en este suplemento en el que Cabral realiza más portadas que muestran su capacidad de abstracción para plasmar mensajes irónicos, políticos y de tono sicalíptico que atraen la mirada a través de sus vigorosos colores. Será sin duda a la mujer a la que más portadas dedique: elegante, seductora, tierna, *femme fatale*, deportista, vigorosa, fuerte; icono de la modernidad. Dibujó alegorías, personajes mexicanos y extranjeros, políticos, escritores, artistas, científicos, obreros, campesinos;

---

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> La selección de colores que usó en *Revista de Revistas*, era consensada junto con los hermanos Garduño, que fueron compañeros de Cabral en Bellas Artes y con quienes trabajó en el *Excélsior*.

escenas de la vida popular y de clases acomodadas, fiestas y mujeres. 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 publicada el 29 de febrero de 1920 sobre el libro *La caricatura del mundo*, del cubano Bernardo G. Barros, quien en el capítulo que dedica a México le “consagra laudatorios juicios”<sup>55</sup>. 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.

Para Cabral la danza formó parte importante de los retratos de la vida de México. De 745 portadas para *Revista de Revistas*, dedicó 37 a este arte. Danza clásica, española, folclore, *fox-trot*, *shimmie*, *rag-time*, rumba, tango 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, Ernesto García Sans, 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; de hecho, el archivo del *Excélsior* le daba algunas fotografías para que sacara ciertas portadas, esto no era siempre. Pero en realidad ¡siempre hizo lo que quiso!<sup>56</sup>.

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 Pavlova* en *La Bacanal*. A ese número se le agrega una sección especial sobre las presentaciones que tuvo

---

<sup>55</sup> “La caricatura en México”, en *Revista de Revistas*, sec. Letras y Arte, 29 de febrero de 1920, p. 22.

<sup>56</sup> García Sans, Ernesto, Entrevista de Ariadna X. Yáñez Díez, ciudad de México, 22 de mayo de 2009.

la compañía de la bailarina durante su estancia en México. Más usuales son las portadas con temas dancísticos, sin nota al respecto; aún 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.

### **3.2 Un artículo para el catálogo de exposición**

Una vez iniciada la investigación sobre Cabral, lo cual implicó, la revisión del archivo personal del artista, de la bibliografía, del semanario *Revista de Revistas* del año 1918 a 1931 y la realización de entrevistas; se delimitó el tema. Si bien era de gran importancia su producción gráfica para la danza, debido al tiempo estipulado de entrega, así como los espacios editoriales (12 cuartillas), se decidió tomar, por artista seleccionado, dos imágenes a analizar.

Para seleccionar las imágenes, realicé una tabla<sup>57</sup> a fin de conocer el universo de portadas sobre danza. La tabla contiene la fecha de la portada, el número de publicación, el título (de tenerlo), el género dancístico o ritmo de moda y observaciones. En cuanto a los géneros y ritmos ilustrados, es importante aclarar que algunos de ellos tienen signos de interrogación ya que, aunque es posible que se trate del ritmo o género anotado, no se descarta la posibilidad de que se trate de otro. En gran medida las posiciones corporales denotan, hasta cierto punto, de qué danza o baile puede tratarse; se hace esta aclaración debido a que pueden ser sólo posiciones imaginadas por el artista y no una copia “fiel” del movimiento realizado. Sin embargo, cabe destacar y reiterar que Cabral representaba muy bien la anatomía de los cuerpos en movimiento, captando la esencia de estos. Dentro de las observaciones en la tabla, se hace referencia al contenido de la revista, es decir, si dentro del número de cada una existe alguna

---

<sup>57</sup> Véase Anexo 3 Producción de portadas sobre danza. Cabral en *Revista de Revistas* (1918-1933).

nota o información que se relacionase con la portada. En la mayoría de las portadas, como puede observarse, no se encuentra información sobre el tema representado, de lo cual, Cabral Sans hijo de Cabral anota que en realidad, Cabral tenía cierta libertad de realizar portadas, salvo alguna petición editorial y, quizá, su selección del tema giraba en torno a lo que estaba de moda, como lo fueron ciertos espacios de divertimento como el teatro, el cine, las plazas, etc., que eran frecuentados por el artista.

Una vez revisado el interior de las revistas, decidí seleccionar dos portadas: *Tórtola Valencia* del 27 de enero de 1918 y un impreso sin título del 6 de diciembre de 1925 que representa a una bailarina del teatro de revista, género popular de la época en donde se encontraban bailarinas, cantantes y actores para divertir al pueblo y satirizar la situación política y social del momento.

El análisis de las imágenes se realizó a un nivel iconográfico, en donde se describen las imágenes. En el caso de la *Tórtola Valencia* hice una investigación sobre esta bailarina española de danzas exóticas<sup>58</sup>, que durante su gira por diversos países del mundo, viaja a México a principios de 1918 presentando un repertorio variado y de gran aceptación. Algunas de las características de esta bailarina, que fueron muy atractivas, eran sus contorsiones de espalda y movimientos cadenciosos al bailar que, apoyados en la escenografía y la iluminación, daban un toque de misticismo al escenario<sup>59</sup>. Las notas periodísticas de la época dan cuenta del agrado y gusto de los críticos y el público<sup>60</sup>. Ante sus funciones, Xavier Sorondo, escritor de *Revista de Revistas*, crea el poema *Danza Mística* dedicado a *Tórtola Valencia* el cual acompaña la portada de Cabral.

---

<sup>58</sup> En la danza los iniciadores del exotismo habían sido Isadora Duncan, Loie Fuller, Ruth St. Denis y su esposo Ted Shawn. Duncan, maestra de *Tórtola Valencia*, creó una serie de danzas buscando la estética de la antigüedad; St. Denis y Shaw iniciaron una corriente estética que desarrolló el exotismo, recreando coreografías a partir de imágenes sobre Oriente. De igual manera *Tórtola* recreó danzas del Egipto clásico, la India, la América precolombina, Grecia y de su natal España. Para más información sobre el exotismo véase Segalen, Victor, *Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso (y textos sobre Gauguin y Océánica)*, México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

<sup>59</sup> Puig Claramunt, Alfonso, *El arte del baile Flamenco*, España: Polígrafa, 1977.

<sup>60</sup> Garland, Antonio, "El arte de *Tórtola Valencia*" en *Revista de Revistas*, 6 de enero, 1918, p.12-13.

La portada del teatro de revista (6 de diciembre 1925)<sup>61</sup> hace alusión al considerado género chico del teatro en donde se mostraban sucesos de la actualidad política y la moda de Europa, llevándola a un público que difícilmente accedería a ella y casi siempre lo hacía en forma chusca o parodiando. En el teatro de revista se encontraban varias bailarinas con preparación en danza clásica. Ellas desfilaban por los escenarios como tiples, tal es el caso de Eva Beltri y las hermanas Pérez Caro. La danza en México aún no estaba institucionalizada y las clases que se impartían eran particulares, en gran medida gracias a maestros inmigrantes que, concluidas sus giras, se quedaban en nuestro país. Por otro lado, las tiples eran jóvenes que necesitaban trabajo, se fogueaban y aprendían en el escenario, presentándose función tras función, bailando diferentes coreografías de ritmos de moda como el *fox-trot* o *shimmie*, con vestuarios de varias regiones del país, con sus rebozos, sarapes de Saltillo, vestidas de chinas poblanas, para exaltar el nacionalismo posrevolucionario muy a su manera<sup>62</sup>.

Durante los años veinte el teatro de revista tiene un gran auge y hubo visitas de compañías como *Ba-ta-clán* de París dirigida por Madame Rasimí, que hicieron aún más llamativo este espectáculo pues las tiples bailaban sin medias, situación atrevida y atractiva de la época<sup>63</sup>. Fue tanto el gusto por este género de teatro durante este periodo que, se hacía alusión a una llamada “fiebre del ba-ta-clán”<sup>64</sup> que Cabral retrató en varias ocasiones, en portadas e interiores tanto de *Revista de Revistas* como de otras publicaciones como *Fantoche*.

La conclusión de un primer trabajo con iconografía de danza es que, si bien no se estudiaron desde una perspectiva del análisis iconológico o de movimiento, sí generaron una breve documentación sobre la danza o ritmo de la época que en México no está muy documentado. En cuanto a las danzas exóticas sólo tenemos

---

<sup>61</sup> Véase apartado de ilustraciones: Imágenes para artículo.

<sup>62</sup> Peer Gynt, “La actualidad teatral” en *Revista de Revistas*, 6 de diciembre, 1925, p.19. Comentarios que aparecen en la sección “De telón Afuera”, sección en la que usualmente aparecen críticas sobre el Teatro de Revista.

<sup>63</sup> Dueñas, Pablo, *Las divas en el Teatro de Revista Mexicano*, México: Asociación de estudios Fonográficos, A. C., 1990.

<sup>64</sup> *El país de las tandas. Teatro de Revista 1900-1940*, 1ª. reimpresión, México: CONACULTA, Museo Nacional de Culturas Populares, 2005.

la presencia de algunos artistas que pasaron por México y que interpretaban su danza dentro de este género, gracias a notas periodísticas. Sobre los bailes y ritmos populares que estuvieron muy presentes en la época de manera práctica, hoy en día no encontramos estudios al respecto, sin embargo, las notas periodísticas y fuentes de la época nos acercan a conocerlos y tener registro de ellos, como es el caso de las imágenes de Cabral.

## Conclusiones

A partir de la necesidad de ampliar el estudio sobre la danza en México, ha sido conveniente apoyarse en diversas áreas de conocimiento, como es el caso de la antropología, la sociología, la pedagogía, la literatura, la historia, etc. Dentro del CENIDID ha sido evidente que el trabajo interdisciplinario ha cimentado las bases para poder realizar la investigación de la danza, a partir de un trabajo que conjunta los aspectos prácticos y teóricos de este arte. Ejemplo de ello son las publicaciones de *Danza y poder* de Margarita Tortajada (sociología-danza); *Danza y literatura ¿qué relación?* de Dolores Ponce (literatura-danza); *Escenarios rituales. Una aproximación antropológica a la práctica educativa dancística profesional* de Alejandra Ferreiro (antropología-pedagogía-danza); *Tras bambalinas. 25 años de políticas culturales y salud en la danza profesional oficial mexicana* de Kena Bastien (historia-danza); *Una mirada a la formación dancística mexicana (ca. 1919-1945)* de Roxana Ramos (pedagogía-danza); por citar algunos. Estas y todas las investigaciones del CENIDID han sido resultado de procesos de documentación, investigación, reflexión y crítica a fin de dar cuenta de qué es la danza en México, cómo se ha desarrollado; así como los diversos aspectos que giran en torno a ella, combinando las herramientas metodológicas de otras áreas y enriqueciendo las ópticas de la danza.

Otro apoyo disciplinario al estudio de la danza se encontró en el método iconográfico, que abrió una nueva línea de investigación, que ha mostrado ser de gran aceptación e interés dentro y fuera del CENIDID. Al interior del CENIDID, los investigadores comenzaron a pensar en posibles aplicaciones de la iconografía a sus trabajos, usando la imagen más allá de una ilustración o un registro, pensando la imagen como un objeto de estudio en donde se filtran elementos que son parte de códigos culturales, por ende, códigos de la danza.

Al exterior del Centro de Investigación, la exposición del MUNAL fue el canal por el cual se pudo difundir a la danza pues, durante cinco meses, hubo

concurridas visitas tanto a la exhibición, como a las actividades paralelas que se organizaron. Esta exhibición tuvo resonancia dentro del gremio dancístico y musical, ya que al finalizar la muestra, como se mencionó en el informe, se recibieron diversas invitaciones para difundir la temática de la iconografía dancística en lugares como: el 13º Congreso Internacional del Repertorio Internacional de Iconografía Musical y el 1er Congreso Brasileño de Iconografía Musical, en la Universidad de Bahía, Brasil, en donde se mostró el proyecto del SIMD y las exposiciones, así como tres ponencias, una sobre la iconografía en la danza tradicional mexicana, otra sobre la danza en el teatro de revista y otra sobre la exposición de Munal. Este congreso tendrá próximamente la respectiva memoria impresa. El *Coloquio Pensar la danza: una diversidad de experiencias*, fue un espacio en el que también se expuso el proyecto del SIMD. En las Charlas *La educación artística: herramientas*, se trabajó con los maestros de educación artística (área de danza) de los bachilleres, a fin de mostrar cómo la iconografía puede ser una herramienta que complementa el ejercicio práctico de la danza. Ya sea haciendo reejecución, para hablar de la historia de la danza o para realizar estudios de análisis de movimiento; dando cuenta, en todos estos aspectos, de la importancia de los puentes interdisciplinarios. Por último, el *II Encuentro de investigación sobre educación en danza* en la Escuela Nacional de Danza Nellie y Gloria Campobello, fue sede para presentar parte de la documentación iconográfica de las danzas tradicionales mexicanas.

Es cierto que la iconografía de la danza está en una primera etapa de estudio por la cual pasa toda línea de investigación, la documentación. Cabe mencionar que el tema está abordándose más allá, pues dentro de la primera generación de la Maestría en investigación dancística (2011-2013), se desarrollaron dos proyectos dentro de esta línea, uno referente a la obra plástica de danza y los medios audiovisuales; y otro sobre el uso de herramientas de la coreología y de la iconología para estudiar las imágenes que representan el movimiento. Asimismo, en la segunda generación (2013-2015) se está

desarrollando otro proyecto sobre el estudio de las obras de la colección de bocetos de vestuario y escenografía del Ballet Concierto de México.

Estos ejemplos, además de las exposiciones, dan cuenta de la importancia y trascendencia que está tomando, poco a poco, el tema de la iconografía dancística, al menos dentro del gremio dancístico, así como de la ardua tarea que le compete al CENIDID para profundizarlo y difundirlo. En este momento sólo se logró un trabajo multidisciplinario y documental que debe transitar a la construcción de herramientas de análisis interdisciplinarios, para pensar después, en las transdisciplinarios.

Este informe pretende, no sólo dejar registro de una exposición y una nueva línea de investigación que vincula directamente a la historia, sino también, hacer una reflexión sobre la necesidad imperante del trabajo en conjunto entre historiadores y otras disciplinas. A fin de enriquecer y fortalecer tanto el estudio de éstas como el de la historia pues, en este caso, la experiencia de participar en la elaboración de una exposición, realizar trabajo de documentación e investigación, denota las posibilidades que, como historiadores, tenemos para desarrollar nuestro quehacer en instituciones públicas como lo es un museo o bien, un centro de investigación. Las herramientas de carácter metodológico que se aprenden durante la carrera, contribuyen a la esquematización de un proyecto de investigación, así como a la búsqueda y crítica de fuentes, como mencioné en el trabajo. Cuestiones determinantes para la realización de la exposición y de la investigación aquí presentada.

Salir de la carrera y enfrentarse al campo laboral, en muchas ocasiones implica enfrentarse con situaciones que durante la carrera no se aprendieron. Por ejemplo armar una exposición. En esta tarea aprendí: la gestión de obra, aunque no es una actividad que se enseñe como tal en el ámbito escolar, si forma parte de las herramientas que debe desarrollar el historiador en la carrera; finalmente se remite a la búsqueda y localización de fuentes y personas. La elaboración de un

guión curatorial, para la cual se debe realizar una investigación del tema, a fin de determinar de qué forma se pueden ir conformando los apartados de la exposición, para ir seleccionando las imágenes (fuentes o testimonios) que pueden conformar la muestra. La curaduría también es una comparación de fuentes, a las cuales, bajo un tema en particular, se les busca dar un orden lógico que exprese el objetivo de la muestra. Esto se hace, de alguna forma, en la investigación histórica cuando se descartan fuentes que desvían de la investigación y se jerarquizan las restantes que serán la médula del producto a crear, el cual, debe tener un orden lógico y expresar de manera clara el objetivo del mismo.

Finalmente aprendí conceptos que se usan dentro del trabajo de un museo, de una exposición, que no me enseñaron en la carrera, pero que de fondo implican muchas de las actividades básicas del historiador. Para colaborar en una exposición ayuda tener las bases de la investigación histórica, por lo anteriormente dicho, pero no quiere decir que esos conceptos no requieran una especialidad. Al contrario. La gestión de obra, la elaboración de un guión y la curaduría son conceptos que conforman las actividades rutinarias de los museos, tienen especialistas en ellos y son el eje de toda exhibición.

Quisiera concluir con el papel del historiador dentro de un centro de investigación. El trabajo dentro de éste, se ve fortalecido cuando el personal que se va integrando tiene bases para investigar, cuestión que es visible en los historiadores. Las bases de investigación histórica, mencionadas lo largo del informe, permiten al historiador abordar cualquier tema de investigación, realizar tareas de documentación, participar en la creación de una exposición, ayudar en la estructuración de nuevos proyectos, de planes de trabajo, etc. tareas que implican orden, lógica, reflexión y crítica, elementos de la carrera. Sin lugar a dudas, un historiador puede incorporarse en este ámbito académico. Por último, más allá de las herramientas metodológicas, esta carrera busca sembrar la inquietud por el ejercicio de la investigación: la necesidad de conocer el cómo y porqué de las

actividades humanas, la reflexión y crítica de pensamiento para alimentar la historia.

# ANEXOS





## **ANEXO 2** Texto sobre iconografía del jarabe del siglo XIX

### **“El jarabe”**

El jarabe que conocemos actualmente posiblemente tiene su origen en las postrimerías del siglo XIX, proviene de los zapateados españoles, principalmente de la seguidilla del siglo XVI. La palabra jarabe proviene del árabe *sáráb* (xarab) que significa bebida<sup>65</sup>. Existen varias hipótesis sobre la relación entre el jarabe de beber y el de baile, una de ellas alude a las características metafóricas del baile como: alegría, dulzura, curación (sensación de bienestar, recuperación, sanación) atributos que corresponden al efecto que causa la bebida.

Las danzas y sobre todo los bailables, han sufrido grandes modificaciones, adiciones de otros bailes y se han complejizado a lo largo de su desarrollo. Todas estas variantes, en una danza o baile, sólo pueden ser registradas a través de documentos que las describan, imágenes y de cierto modo la música, pues esta última deja su huella a través de las partituras las cuales pueden conservarse a través del tiempo e interpretarse hasta la fecha. El ritmo de la música les permite a los bailarines, escuchar qué elementos se han modificado del baile, en cuanto a su estructura o ritmo; en el caso de los jarabes ha mantenido el mismo ritmo hasta hoy en día con pequeñas modificaciones. Los estudiosos de los bailes populares se enfrentan a un problema principal: en ninguna fuente visual o escrita existe referencia de cómo se bailaba el jarabe en el siglo XIX. Teóricamente el jarabe que conocemos actualmente es parte de reinterpretaciones que han sobrevivido de generación en generación. Como baile popular, muchas familias lo ejecutaron durante fiestas y reuniones heredando la tradición; por ende, cada generación fue modificándolo según nuevos gustos, estilos y hasta la vestimenta, por ejemplo: al

---

<sup>65</sup> *Jarabes y Fandanguitos. Imagen y música del baile popular*, México: Museo Nacional de Arte, 1990, p.7

cambiar una falda amplia por una estrecha implicaría que el faldeo fuese muy corto, lo que lleva a la ejecución de otro tipo de movimiento.<sup>66</sup>

Existen documentos que pueden ayudar a la investigación del movimiento de este baile: los archivos de la Inquisición, en ellos encontramos la declaración de testigos que hablan sobre los movimientos de estos bailes prohibidos. En los documentos de la Inquisición encontramos una serie de bailes prohibidos, entre ellos el jarabe; estos documentos narran como era el movimiento: "(...) el Jarabe llamado *Pan de Jarabe* también denunciado por sus versos ofensivos de castos oídos y sus movimientos acariciantes y llenos de voluptuosidad, al grado de poner escándalo (...)"<sup>67</sup>; sin embargo, hay una tendencia a enfatizar la ejecución de movimientos lascivos, lo que obliga a realizar un análisis minucioso y tomar otras fuentes como referencia para poder realizar una mejor reconstrucción de cómo pudo haberse bailado y qué modificaciones ha sufrido, en este caso a partir de las imágenes y los breves relatos de Niceto de Zamacois, García Cubas, Guillermo Prieto, Manuel Orozco y Berra, por citar algunos.

Los antecedentes de la representación del jarabe se remiten a las visitas de los artistas viajeros extranjeros a México, quienes dieron nuevos bríos al tema costumbrista. Después de la independencia se establecieron diversas relaciones diplomáticas con ciertos países; con variados motivos visitaron constantemente los extranjeros a México, asombrados con la fauna y flora, los paisajes y las costumbres, buscaron hacer registro de manera gráfica o escrita de todo lo que veían: botánica, lugares y personas, a fin de que se conociera en el mundo. Para poder lograr esto, se implantaron nuevas técnicas de grabado en México como la litografía, introducida en el país en 1825 por el italiano Claudio Linati de Prévost (1790-1832) lo que permitió que se reprodujeran rápidamente los dibujos. Algunos de los artistas que realizaron viajes a México son Karl Nebel, Johan Moritz Rugendas, Jonh Phillips, Edouard Pinget de los cuales, las obras de Pingret,

---

<sup>66</sup> Lavalle, Josefina, "La construcción de un proyecto nacional (siglo XIX)" en *En busca de la Danza Moderna Mexicana. Dos Ensayos*, México: CONACULTA-INBA, 2002.

<sup>67</sup> Saldivar, Gabriel, *El Jarabe. Baile popular mexicano*, México: Talleres Gráficos de la Nación, 1937, p.6.

Rugendas y Phillips contienen escenas del jarabe. La obra de Pingret se titula *La Jarana* y muestra una pareja de bailarines dentro de una habitación rodeado de personas en una fiesta y se divisa un hombre con una pequeña jarana, el cuadro pareciera esbozado pues los trazos no están definidos, sin embargo, podemos identificar la pareja en posición similar a la imagen del jarabe de Castro y Campillo; aún esbozado se divisa a la mujer tomando su falda para poder bailar, el hombre aparece ejecutando un paso, que se reitera en casi todas las representaciones de jarabe: el zapateado o el rasgueo. Rugendas plasma una escena al aire libre en su litografía *Canal de la Viga*, publicada en el libro de C. Sartorius *México y los mexicanos* en 1855, que presenta una reunión en la que una pareja baila acompañada de una jarana; por último Phillips en *México Ilustrado* (1848) representa una escena del paisaje de San Agustín de las Cuevas donde se divisan varios grupos de personas que juegan y bailan, en uno de ellos aparece una pareja como en las anteriores representaciones. Estos son unos cuantos ejemplos de viajeros que plasmaron la danza, en el caso de artistas en México figuran a Casimiro Castro y Juan Campillo, Manuel Serrano, Gerardo Suárez y varias obras anónimas.

La introducción de nuevas tecnologías para la imprenta mostró grandes ventajas, la más importante fue que al reducir los tiempos de elaboración de los grabados, disminuyeron los costos y se incrementó la producción. Al mismo tiempo se empieza a crear un público de obras artísticas que no existía, es decir, debido a los costos más bajos, los consumidores aumentaron introduciéndose al mercado del arte de alguna manera, al que pertenecían sólo aquellos que tenían óleos, que eran muy costosos y únicos. Otra innovación fue el uso de la imagen en hojas sueltas que podían enmarcarse y colgarse en paredes modestas; y estas mismas imágenes aparecieron en libros y otros impresos llegando a todo tipo de clases. Seguramente estos libros e impresos sirvieron como puente para que la clase burguesa conociera algunas de las costumbres del sector popular. Sin embargo, es seguro que algunos lo descalificaran y otros sintieran atracción y

curiosidad. La difusión de la obra de esta forma, también ayudó a que los artistas propagaran su producción.

Antes de terminar la década de 1850 Casimiro Castro comienza a destacar como uno de los artistas más notables en el campo litográfico mexicano, en esta época resaltan dos publicaciones una de M. Murguía *México y sus alrededores* (1855-56) y otra impresa de Ignacio Cumplido, de la Casa Decaen *Los mexicanos pintados por sí mismos* (1854-55), estas dos publicaciones parecen complementarse pues *Los mexicanos...* muestra las diferentes clases sociales; mientras que *México y sus alrededores* retrata los paisajes y lugares en los que se desenvuelve el cotidiano de los mexicanos. La venta de estos los álbumes del siglo XIX llevaron el sello de qué era lo mexicano, qué era México, alimentando un espíritu nacionalista, y en este contexto se inserta la danza, la cual siempre ha estado presente en todos los ámbitos: rituales, festivos, cortejo, privados y escénicos. La danza es parte de nuestra cultura y por lo tanto no podía estar fuera de proyectos que mostraran que es lo nacional .

La estructura de *México y sus alrededores* era común en estos “álbumes”, la litografía ilustraba un texto que narraba una escena específica o alguna costumbre. *Trajes mexicanos* (El fandango) de Casimiro Castro y Juan Campillo se acompañó del texto de Manuel Orozco y Berra titulado *Un fandango* que describe la litografía y cómo se bailaba el jarabe. En la litografía se representa la escena de una reunión de personas dentro de una pequeña habitación en la que aparecen en el centro un hombre y una mujer bailando, alrededor de ellos hay varios personajes; un hombre toca un arpa y otro una jarana; en otro ángulo un hombre invita a una mujer a beber, esta mujer esta haciendo tortillas; en el fondo se divisa más gente que baila y conversa. En la pared del fondo se divisan una serie de cruces, imágenes, utensilios de cocina y figuras. En cuanto a los rostros de las personas, algunos son de rasgos toscos, otros son más dulces, como el de la mujer que baila al centro. Por la vestimenta son personas del pueblo rancheros seguramente. Las características de la habitación dan indicios de ser una casa

con alguna celebración, o bien, una pulquería. Podemos deducir que la bebida que ofrece el hombre a la tortillera es pulque por el vaso, que es un *tornillo*, vaso de vidrio con un diseño en espiral, además de que el líquido se divide blanco. La vestimenta corresponde a descripciones de *México y sus alrededores*: calzonera de cuero de venado y su bota de campana, en los hombres; en las mujeres resalta la enagua de seda bordada, calzado de raso y un rebozo de bolita”<sup>68</sup> clásica imagen de la china.

Esta obra, como ya se mencionó se acompaña de un texto de Manuel Orozco, el cual deja una descripción de la escena, y describe la danza que

(...) se ejecuta por una o dos parejas, poniéndose frente a frente cada caballero con su dama. El jarabe es un baile de exclusivo tipo nacional en que parecen haberse mezclado las serias y compasadas danzas aztecas con las alegres andaluzas; al principio los movimientos son lentos y monótonos; los pies siguen como con cansancio el compás de la música, deslizándose sobre el suelo de una manera pausada, produciendo no obstante, por medio de las pisadas un ruido que está en completa armonía con la música<sup>69</sup>

Esta descripción nos puede brindar varios datos y elementos que encontramos en la mayoría de las representaciones de jarabes, el primero de ellos es: el jarabe es un baile de pareja, elemento que sigue presente; segundo: la música, que evidentemente siempre está presente, en este caso un arpa y una jarana; no en todas las imágenes aparece el arpa lo que indica que para el jarabe, sin importar la región de la que sea, es indispensable la jarana. El tercero: la vestimenta, la *china* aparece con su delicada enagua de seda, en todas las representaciones la toma delicadamente para moverla al ritmo de la música. En esta narración encontramos la descripción del movimiento, ¿qué tanto podemos relacionarlo con lo que está plasmado en la litografía? La *china* muestra un balseo en el cuerpo que despega su pie derecho del piso, lo cuál podría estar preparando el rasgueo típico de jarabes y sones; su pareja reposa ligeramente sobre su lado izquierdo,

---

<sup>68</sup> *México y sus alrededores*, México: CONACULTA-FONCA, 2000, p. 179.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 206.

para levantar seguramente también su pie derecho y rasgurar el piso a compás. En la obra de Manuel Serrano *El Jarabe* (1858) visualizamos de manera más clara el movimiento que ejecuta el hombre, pues puntea los pies, lo que indica también que la música seguramente va más rápido, pues los jarabes tienden a subir de velocidad conforme avanza la música, mientras que en la de Castro-Campillo dan la sensación de ir empezando el baile. A la fecha el jarabe mantiene estas características.

La *china* responde a una iconografía de la época que tendrá pequeñas modificaciones en el bordado de su indumentaria, pues este será más ostentoso en los años posteriores. Esta bella *china* es indispensable en el jarabe y existen descripciones que exaltan su lascividad, característica que en las imágenes no se percibe como esta narración reza: “la *china* es entusiasta, ardiente, vigorosa; traba una verdadera lucha con su compañero de baile: se acerca y lo incita, se retira y lo desdeña, gira en su alrededor y lo provoca (...), lo inflama y vuelve a acercársele, roza su cuerpo de él para exaltarlo”<sup>70</sup>

Es un hecho es que las representaciones de las danzas llegaron a todas las esferas sociales y el jarabe siempre fue fiesta popular, pero a principios del siglo XX comenzó una nueva etapa de la que también dan cuenta las obras de arte: su introducción a la escena, pues paso de ser un baile campirano o de pulquería, para presentarse en los teatros más importantes de la ciudad como el Esperanza Iris dentro del teatro de revista que con su picardía incorporó el jarabe a sus guiones. Así, bailarinas de profesión ejecutaron este baile tradicional como el caso de Ana Pavlowa, bailarina rusa que interpretó el Jarabe en puntas de ballet, esto fue plasmado por el artista Adolfo Best Maugard.

---

<sup>70</sup> *Los mexicanos pintados por sí mismos*, México: Porrúa, 1974, p. 95.

## **BIBLIOGRAFÍA:**

*Jarabes y Fandanguitos. Imagen y música del baile popular*, México: Museo Nacional de Arte, 1990.

Lavalle, Josefina, "La construcción de un proyecto nacional (siglo XIX)" en *En busca de la Danza Moderna Mexicana. Dos Ensayos*, México: CONACULTA-INBA, 2002.

*Los mexicanos pintados por sí mismos*, México: Porrúa, 1974.

*México y sus alrededores*, México: CONACULTA-FONCA, 2000.

Saldivar, Gabriel, *El Jarabe. Baile popular mexicano*, México: Talleres Gráficos de la Nación, 1937.

**ANEXO 3** Producción de portadas sobre danza. Cabral en *Revista de Revistas* (1918-1933)

FECHA	No. DE LA PORTADA	TÍTULO	GENERO DANCÍSTICO O RITMO DE MODA	OBSERVACIONES
1918, enero 27	001	Tórtola Valencia	Danza española	La imagen se acompaña de un poema, la revista contiene anuncios sobre su presentación
1918, julio7	009	El jarabe	Folclor mexicano (jarabe)	No contiene info. sobre la portada o sobre danza
1918, julio21	011	Una "bailaora" andaluza	Danza española	"
1919, enero 19	033	El ballet Ruso en México- Un bailarín	Ballet	Info. sobre las presentaciones del ballet
1919, febrero 2	035	Ana Pavlowa en La Bacanal	Ballet	Reportaje especial sobre Ana Pavlowa
1919, febrero 9	036	La temporada de ballets rusos- Ana Plavlowa y Volinini en Amarilla	Ballet	Info. Sobre presentaciones del ballet
1919, febrero 16	037	Figuras del ballet ruso- Un tañedor de bandolín del siglo XVIII	Ballet	"
1919, febrero 23	038	La ofrenda del esclavo	Ballet	"
1919, marzo 9	040	Baile español	Danza española	No contiene info. sobre la portada o sobre danza
1920, abril 25	086	Bailando un fox	Fox-trot	"
1921, abril 3	125	La Rumba	Rumba	"
1921, mayo 29	132	El shimmy de barrio	Shimmy	"
1921, junio 12	134	Ensayando el shimmy	Shimmy	"
1921, agosto 28	144	Bailarín negro en un rag-time	Rag-time	"
1922, julio 2	183	Figuras del ballet ruso	Ballet	Info. Sobre presentaciones del ballet

1924, agosto 10	282	Foxtroteando	Fox-trot	No contiene info. sobre la portada o sobre danza
1924, octubre 26	292	Bailando el free-happy	Free-happy	“
1925, febrero 1	304	Figura del ballet ruso	Ballet	“
1925, julio 19	328	Edición dedicada a la mujer	¿Fox-trot? (Tiples)	Info. sobre el teatro de revista
1925, octubre 25	342	Sin título	Danza española	No hay info. sobre danza o baile
1925, diciembre 6	348	Sin título	¿Fox-trot? (Tiples)	Info. sobre el teatro de revista
1926, marzo 21	362	Charleston	Charleston	No hay info. sobre danza o baile
1926, octubre 24	392	Sin título	¿Tango/ pasodoble/ bolero?	“
1927, abril 10	414	Sin título	¿D. Moderna?	“
1927, mayo 29	421	Sin título	¿Shimmy?	“
1927, agosto 21	431	Sin título	¿Fox-trot? (Tiples)	“
1927, diciembre 18	447	Posadas de barrio	¿Shimmy?	“
1928, julio 22	475	Sin título	Ritmos cubanos	Info. sobre Cuba y tradiciones
1928, agosto 19	479	Lo que se canta y baila en la Habana	Ritmos cubanos	“
1918, octubre 28	488	La nietecita	¿Baile?	No hay info. sobre danza o baile
1929, abril 14	509	Sin título	Danza española	“
1929, septiembre 1	523	Sin título	Rag-time	“
1930, octubre 19	576	Sin título	Fox-trot	“
1930 noviembre 30	582	Sin título	¿D. Moderna?	“
1930, diciembre 7	583	Sin título	¿Vals?	“
1932, abril 3	649	Sin título	¿Danzón?	“
1933, marzo 5	674	Sin título	¿Baile?	La imagen, es la portada No. 488. No hay info. sobre danza o baile

## ILUSTRACIONES

### TRATADOS SOBRE DANZA:

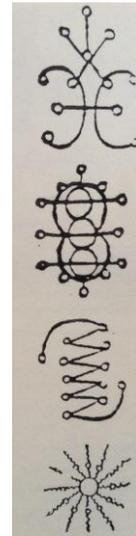
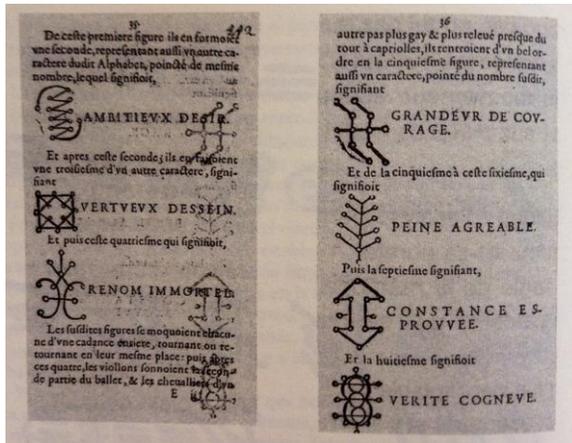


Colección de bailes de sala y métodos para aprenderlos sin auxilio del maestro, dedicada a la juventud mexicana por Domingo Ibarra, 1860. Fuente: Díaz y de Ovando, Clementina, *Invitación al Baile. Arte, espectáculo y rito en la sociedad mexicana (1825-1910)*, México: UNAM, 2006, 2 v., v. 1, p. 92.

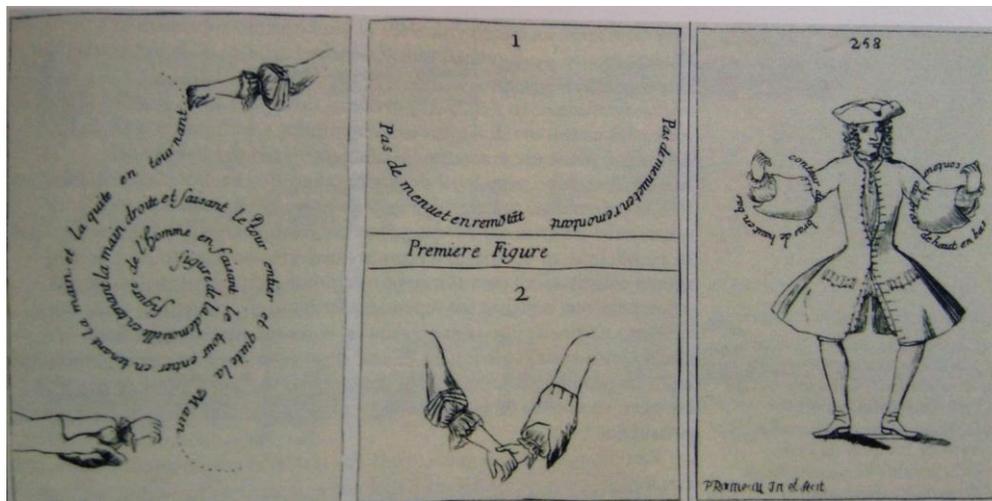


Tratado de danza del siglo XIX, Tomadas de: Gómez Molina, Juan José (Coord.), *La representación de la Representación*, España: Cátedra, 2007, pp.104-105.

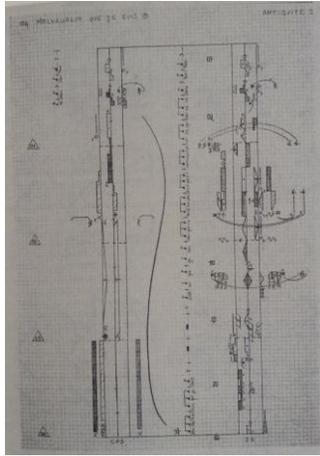
## NOTACIONES COREOLÓGICAS:



(izquierda) Notación coreológica y (derecha) Figuras coréuticas, realizadas por el Duque de Vendôme, Rancia, 1699. Tomadas de: Gómez Molina, Juan José (Coord.), *La representación de la Representación*, España: Cátedra, 2007, pp. 96-97.



Notación coreológica realizada por Pierre Rameau, Francia, 1725. Tomadas de: Gómez Molina, Juan José (Coord.), *La representación de la Representación*, España: Cátedra, 2007, p.93.



(izquierda) Notación coreológica de R. Von Laban, Alemania, 1926. Tomadas de: Gómez Molina, Juan José (Coord.), *La representación de la Representación*, España: Cátedra, 2007, p.119. (derecha) Signos libres para el movimiento. Tomado de Coreografía. Primer cuaderno de Rudolph V. Laban Trad. de Carla Doniz Geist, México, CENIDID/INBA, 2013, p.126.

### EXPOSICIÓN DE GUANAJUATO:



## EXPOSICIÓN IMAGEN, RITMO Y MOVIMIENTO EN EL MUNAL:



Casimiro Castro y Juan Campillo, **Trajes Mexicanos (El fandango)**, s. XIX, Lápiz graso, pluma y punta para sacar luces. Impresa a dos tintas.



Raúl Anguiano, **El Pitero**, 1932, Óleo /catón.



Fermín Revueltas, **La danza del venado**, 1933, Óleo/tela.



José Chávez Morado, **Vírgenes locas**, 1943, Óleo/tela.



Antonio Ruiz "El Corcito". **El organillero**, c.a. 1925, Óleo/ carton.



Gabriel Fernández Ledesma, **La pasarela**, s/f, Óleo/tela.



Agustín Lazo, **Interior con piano**, 1919  
Óleo/tela.



Francisco Goitia, **Vecindad con tres músicos**, s/f, pastel.



Fermín Revueltas, **Bailarinas**, 1930,  
Óleo/tela,



José A. Gómez Rosas, **Ensayos de ballet**, 1935,  
Óleo/tela.

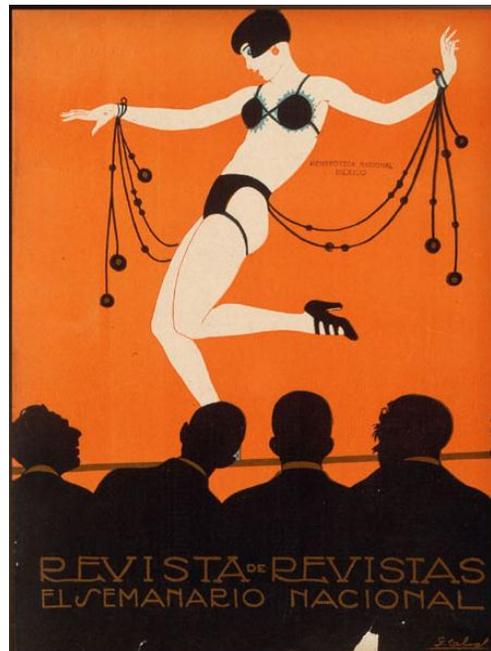


Miguel Covarrubias, **Sin título**, 1951,  
tinta /papel.

## IMÁGENES PARA ARTÍCULO



Ernesto García Cabral, **Tórtola Valencia**, impreso. Portada de *Revista de Revistas*, 27 de enero 1918.



Ernesto García Cabral, **Sin título**, impreso. Portada de *Revista de Revistas*, 6 de diciembre de 1925.

## FUENTES

### HEMEROGRAFÍA:

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

Garland, Antonio, “El arte de Tórtola Valencia” en *Revista de Revistas*, 6 de enero, 1918, pp.12-13.

Peer Gynt, “La actualidad teatral” en *Revista de Revistas*, 6 de diciembre, 1925, p.19.

### BIBLIOGRAFÍA:

#### HISTORIA:

Bloch, Marc, *Introducción a la Historia*, México: Fondo de Cultura Económica, 2000, (Breviarios, 64).

O’Gorman, Edmundo, *Crisis y porvenir de la ciencia histórica*, México: UNAM, 2006.

#### HISTORIA DEL ARTE:

Alanis, Judith, *Gabriel Fernández Ledesma*, México: UNAM/ Escuela de Artes Plásticas, 1985.

Antonio Ruiz “El Corcito”, 2a. ed., México: Landucci, 2001. *Antonio Ruiz “El Corcito”, 1895-1964. Intimidad y sátira de lo cotidiano*, México: Museo Nacional de Arte, 1989.

*Art Déco. Un país nacionalista. Un México cosmopolita*, México: Museo Nacional de Arte /INBA, 1997.

Arteaga, Agustín, *Federico Cantú. Una nueva visión*, México: CONACULTA/ INBA/ BANPAÍS, 1989.

*El arte mexicano*, México: SEP/ Salvat, 1982, 14 T., T.14.*De artesanos y arlequines. Forjando una colección de arte mexicano*, México: CONACULTA/ INBA/ MUNAL, 2005.

Farías Galindo, José, *Goitia*, México: SEP, 1968, (La Honda del Espíritu).

Favela, Fierro, María Teresa, *Francisco Goitia. Pintor del alma del pueblo mexicano*, México: Fondo Editorial de la Plástica Mexicana, 2000. *Francisco Goitia*, México: ISSSTE/ INBA/ LIMUSA, 1988.

*Federico Cantú. Una nueva visión*, México: CONACULTA/ INBA/ BANPAÍS, 1989.

Fernández, Justino, *El arte moderno en México. Breve historia- Siglo XIX y XX*, México: Porrúa, 1960.

Guadalupe Appendini, *Agascalientes. 46 personajes en su Historia*, México: Gobierno

del Estado de Aguascalientes, 1992. *Alfonso Michel. Patrimonio artístico de Colima.* México: Instituto Colimense de Cultura/ CONACULTA, 1995.

Hijar, Alberto, *et. all.*, *Alfonso Michel. Emoción plástica.* México: Universidad de Colima/ INBA/ CENIDIAP, 1996.

*Homenaje a Ernesto García Cabral, Maestro de la línea,* China: INBA/ Museo Mural Diego Rivera, Editorial RM, 2008.

*José Antonio Gómez Rosas El hotentote. La mano incontenible de la creación,* México: CONACULTA, 2002.

*José Chávez Morado. En memoria,* México: INBA/ Museo de Arte Moderno, 2004.

*Las décadas del chango García Cabral,* México: Domés, 1979.

*Lola Cueto. Trascendencia mágica, 1897-1978,* México: INBA/ Museo Mural Diego Rivera, 2009. Muñoz, Miguel Ángel, *Ricardo Martínez. La poética de la figura,* México: CONACULTA, 2001.

López Rangel, Rafeal, *La modernidad arquitectónica mexicana: Antecedentes y vanguardias, 1900-1940,* México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.

*Los mexicanos pintados por sí mismos,* México: Porrúa, 1974.

Luna Arroyo, Antonio, *Goitia, total,* México: UNAM, 1987.

*México y sus alrededores,* México: CONACULTA-FONCA, 2000.

Ortíz Gaitán, Julieta, "Ideales de los nuevos tiempos: el arte y la educación como mejoramiento social (1921-1932) en *La enseñanza del Arte,* México: UNAM-IIEstéticas, 2010.

Santiago Silva, José de, *José Chávez Morado, 2a. ed.,* México: Ediciones La Rana, 2001 (Artistas de Guanajuato).

Segalen, Victor, *Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso (y textos sobre Gauguin y Oceánica),* México: Fondo de cultura económica, 1989.

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

Vilchis, Esquivel, Luz del Carmen, *Historia del diseño gráfico en México 1910-2010,* México: CONACULTA, 2010.

Zamorano Navarro, Beatriz, "Entre acordes y pinceladas, crónica de una muestra anunciada", en *Nueva época. Revista Digital Cenidiap,* México: enero-abril 2006, no. 5.

Zurián, Carla, *Fermín Revueltas. Constructor de espacios,* Japón: Editorial RM/ INBA, 2002.

## **Vida cotidiana:**

*Historia de la vida cotidiana en México*, T. 5, México: COLMEX/FCE, 2006.

*La vida en México (1849-1909) Noticias, crónicas y consideraciones varias del acontecer en el país*, Prol. y selección Blanca Estela Treviño, México: CONACULTA-INBA, 2010.

*La vida en México (1812-1910) Noticias, crónicas y consideraciones varias del acontecer en el país*, Prol. y selección Blanca Estela Treviño, México: CONACULTA-INBA, 2010.

*Las fiestas patrias en la narrativa nacional*, Prol. y selección de Emmanuel Carballo, México: CONACULTA-INBA, 2010.

Monsivais, Carlos, "Alto contraste (A manera de foto fija)" en *Amor Perdido*, México: Era, 1977.

-----, *Escenas de pudor y liviandad*, México: Era, 1977.

-----, "Notas sobre la cultura del siglo XX", en *Historia General de México*, México: El Colegio de México, 1989, Vol. 2.

*Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*, México: BANAMEX/ CONACULTA, 1999.

## **Danza:**

Andreella, Fabrizio, *El cuerpo suspendido. Códigos y símbolos de la danza al principio de la modernidad*, Trad. de Dolores Ponce, México: CONACULTA-INBA- CENIDI-Danza, 2010.

Adshead-Lansdale y June Layson, *Historia de la danza*, Trad. de Dolores Ponce, México: INBA-CENIDI-Danza, s.f. [ ca. 2000].

Bidault de la Calle, Sophie, *La escenificación del cuerpo en las crónicas modernistas de José Juan Tablada*, México: Amate Editorial, 2010.

Dallal, Alberto, *La danza en México en el siglo XX*, México: CONACULTA, 1996.

----- *El dancing mexicano*, México: SEP-70, 1986.

Díaz y de Ovando, Clementina, *Invitación al Baile. Arte, espectáculo y rito en la sociedad mexicana (1825-1910)*, Pres. de Juan Ramón de la Fuente, México: UNAM, 2006, 2 v.

Garland, Iris, "Early Modern Dance in Spain: Tórtola Valencia, Dances of the Historical Intuition", en *Dance Research Journal*, 29/2 (Fall 1997).

Gómez Molina, Juan José (Coord.) *Representación de la representación*, España: Cátedra, 2007.

*Jarabes y Fandanguitos. Imagen y música del baile popular*, México: Museo Nacional de Arte, 1990.

*La danza en México. Visiones de cinco siglos*, México: CONACULTA, 2002, V. I y II.

Lavalle, Josefina, "La construcción de un proyecto nacional (siglo XIX)" en *En busca de la Danza Moderna Mexicana. Dos Ensayos*, México: CONACULTA-INBA, 2002.

Ponce, Dolores, *Danza y literatura ¿qué relación?*, México: CONACULTA-INBA- CENIDI-Danza, 2010.

Puig Claramunt, Alfonso, *El arte del baile Flamenco*, España: Polígrafa, 1977.

Ramos Villalobos, Roxana Guadalupe, *Una mirada a la formación dancística mexicana (ca. 1919-1945)*, México: CONACULTA, 2009.

Ramos Smith, Maya, *Teatro musical y danza en el México de la Belle Epoque*, México: Universidad autónoma Metropolitana, 1995, (Col. Escenología danza).

Saldivar, Gabriel, *El Jarabe. Baile popular mexicano*, México: Talleres Gráficos de la Nación, 1937.

Von Laban, Rudolph, *Coreografía. Primer cuaderno*. Trad. De Carla Doniz Gist, México : CENIDI/ INBA, 2013.

#### **Teatro de Revista:**

María y Campos, Armando de, *Las Tandas del Principal*, México: Diana, 1989.

Icaza, Alfonso de, *Así era aquello. Sesenta años de vida metropolitana*, México: Botas México, 1957.

*El país de las tandas. Teatro de Revista 1900-1940*, 1ª. reimp., México: CONACULTA, Museo Nacional de Culturas Populares, 2005.

Dueñas, Pablo, *Las Divas en el Teatro de Revista mexicano*, México: Asociación mexicana de Estudios fonográficos, A. C., 1994.

Quiroga Pérez, Hector, *Antesala Teatral*, México: CONACULTA, 2010.

#### **ICONOGRAFÍA DE LA DANZA:**

Muñoz Zielinski, Margarita, "La iconografía de la danza como tema de investigación: la pintura", en *I Jornadas de Danza e Investigación*, Murcia: Federación Española de Asociaciones Profesionales de Danza, 2000.

#### **METODOLOGÍA:**

Cázares H., Laura *et al.*, *Técnicas actuales de investigación documental*, México, Trillas, 1990, pp. 18-19.

### **Fuentes web iconografía de la danza:**

[-http://www.jstor.org/action/showContactSupportForm](http://www.jstor.org/action/showContactSupportForm)

### **ENTREVISTAS:**

García Sans, Ernesto, Entrevista de Ariadna X. Yáñez Díez, ciudad de México, 22 de mayo de 2009.

### **OTRAS FUENTES:**

Guiones curatoriales y carpetas de ventas: 2008-2010.

Proyecto sobre iconografía de la música y la danza, 2007-2008.

Programa de mano de la exposición *De los códices prehispánicos al posmodernismo*

Programa de mano de la exposición *Y al son que me toquen bailo. Raíces de la danza folclórica*

Cue, Ana Laura, *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.