

Magníficos, perturbadores cuerpos déco

♦
CARLOS OCAMPO

A Jaime Cuadriello

I

La controvertida exposición *Art déco. Un país nacionalista, un México cosmopolita* (Museo Nacional de Arte, Munal, noviembre 1997-junio 1998) ha contribuido, con el gozoso dispendio de su microuniverso objetual, al análisis y debate de los grandes movimientos estéticos del siglo XX. Lo exhibido en las salas del que fuera Palacio de las Comunicaciones puso en evidencia una manera inédita de percibir el mundo y el rastro de una sensibilidad específica que se nutrió, sin discriminar, de las caudalosas vanguardias artísticas de la centuria.

El cubismo, el futurismo y el expresionismo contribuyeron, entre otras propuestas, a construir una categoría del gusto que resultaría imposible de explicar sin el establecimiento paralelo e irreversible de los procedimientos industriales de producción masiva y sin las tendencias que contribuyeron a fincar el modelo de coexistencia económica cristalizado en las ciudades modernas, concebidas como los ámbitos dúciles de tránsito y trueque comercial que las habilitan como escenarios donde los parámetros culturales se renovaban con la celeridad febril de la adolescencia. Ciudad, vanguardia, industria y consumo son conceptos inherentes al gusto *déco*.

II

La sensibilidad *déco* es un fenómeno urbano que apuesta todo su capital al proceso de modernización que catapulta

la productividad masiva al plano de la cómoda y accesible sobrevivencia material. Sin una industria en plena engorda que coloca en el mercado una cantidad inusitada hasta entonces de mercancías, sin la consolidación de un nuevo sujeto social con capacidad de consumo nunca vista antes, sin el concurso de los medios de comunicación incipientes aún —si los comparamos con los actuales— pero provistos de un poderío insospechado en los decenios previos, sin la pasión por la uniformidad que es sinónimo de democracia y salvoconducto para acceder al reino del gregarismo nacionalista, la sensibilidad *déco* carecería de las bases materiales que la fundamentan. Los objetos donde esta variante del gusto se expresa se distinguen por dejarse aprehender de una manera inmediata y eficaz, cualidad que los define centralmente sin que por ello renieguen de nociones como la de belleza o elegancia.

A lo anterior hay que añadir un factor imprescindible: la ruptura definitiva de los modelos sociales, políticos, económicos y culturales provocada por las grandes conflagraciones que aniquilaron el paradigma decimonónico con su gran estilo *belle époque*. La primera Guerra Mundial, la Revolución soviética y la mexicana portan nuevos modelos de país y reactivan los conceptos de nacionalismo y modernidad que habían teñido con sus preceptos el siglo XIX y su romanticismo a ultranza. Las naciones que emergen de estos cismas estrenan, suturadas apenas las lesiones mayores, una identidad que sustituye a la anterior.

Los responsables de edificar esta nueva identidad se embeben del clasicismo grecorromano, adoran el heroísmo protogermánico, se asombran ante la magnificencia de las culturas orientales —para el caso, todas las que no son euro-

peas y, de manera muy enfática, la egipcia, encumbrada una vez más gracias al descubrimiento de la tumba de Tutankamón— o mitifican, en nuestras latitudes, la grandeza prehispánica. El eclecticismo inherente a la sensibilidad *déco* expropia lo que le apetece del legado de estas civilizaciones; ávido de formas suntuosas, acopia los recursos estilísticos de las artes del pasado y los despoja de cualquier connotación histórica para encajarlos en el contexto de un cosmopolitismo que además de geográfico es transtemporal.

Esta pulsión hacia el imperio del ornamento que reniega de la austeridad del funcionalismo encuentra en el pasado legendario la invaluable sustancia capaz de brindar soporte a las ideologías que cohesionan segmentos sociales contrapuestos por definición. Como complemento, este deseo de forma vuelve su otra cara a la fe en las potencias del progreso y en las virtudes casi milagrosas del proceso de modernización. El futuro áureo, en el periodo de entreguerras, es una realidad que influye con un poderío imbatible en el presente. La sensibilidad *déco* amalgama, con una insólita capacidad de síntesis, el futuro y el pasado en la oferta de *confort* actual al alcance de todos.

III

Las urbes europeas devastadas se recomponen, Alemania se prepara para intentar de nuevo dominar el mundo que le circunda, los Estados Unidos consolidan su papel protagonista en la faz occidental del planeta y México ingresa al concierto de las naciones despojado de sus lastres porfiristas en pos del ideal de desarrollo y bienestar que acompaña los preceptos posrevolucionarios. Al inaugurar la nueva sede de la Secretaría de Educación Pública, en 1922, José Vasconcelos, bañado en la luz de su propio mesianismo, habla de promover una nueva cultura amorosa y sintética que explica así: "Una cultura que sea el florecimiento de lo nativo dentro de un ambiente universal, la unión de nuestra alma con todas las vibraciones del universo en ritmo de júbilo..."

La cultura corporal aporta, por ende, un molde que contiene todos los elementos estéticos derivados de las transformaciones descritas de manera tan sumaria. En el imaginario corporal de esos años la languidez queda desterrada para siempre. A cambio, el arquetipo del momento encuentra en el vigor cultivado por la disciplina gimnástica una de sus premisas fundamentales. Las tubulares, cilíndricas mujeres del momento son ya dueñas (al menos en teoría) de un

cuerpo inscrito en el ajetreo (en la línea de producción) propio del tráfico urbano: trabajan en oficinas bien equipadas, hacen deporte, viajan en tranvías y automóviles, caminan por calles atestadas de viandantes. Han conquistado el derecho a disponer de sus cuerpos gracias a su intervención decidida en la vida productiva.

Ellas abandonan el confinamiento hogareño y el nicho exquisito que las exhibía como muñecas de porcelana en parálisis permanente por la abundancia vegetal de sus atavíos; en sentido inverso, hacen de la pasión por el dinamismo que emana de la música del jazz y de la fiebre citadina el fundamento sobre el que se edifica un proyecto erótico donde los pechos y las nalgas compactas, la estatura alargada o las articulaciones dislocadas son los signos inequívocos de un higiénico neoapolinismo. La mecenas mexicana por antonomasia durante los años veinte, Antonieta Rivas Mercado, renueva su apariencia y se transmuta en el prototipo de la mujer activa; sus amigos la aplauden y su imagen deviene icono trágico de esa Diana implacable empecinada en fundar utopías culturales y políticas.

La masculinidad, por su parte, también apela a la geometría como garante de pulcra elegancia. Su figura se ensambla a partir de una superposición de triángulos que alude a un helenismo despojado de cualquier impulso hedonista; sustituye esta presunta vocación suicida orientada al placer por el estereotipo nórdico de la belleza corporal que expresa una espiritualidad en tensión perpetua. Esta espiritualidad se finca en la lucha que el hombre debe desplegar para imponerse a una naturaleza adversa y dura, una naturaleza que se opone a la voluntad humana y le exige un despliegue ciclópeo de esfuerzo corporal.

IV

Literalmente, un significativo segmento de la espiritualidad sustentada en la sensibilidad *déco* deriva del germen fascista implícito en el concepto de la victoria de la voluntad. Ningún documento resulta más elocuente para aquilatar el correlato corporal de este ingrediente ideológico que los magníficos filmes dancístico-documentales de Leni Rein-festahl: *El triunfo de la voluntad* y *Olimpia* son, además de obras de arte por derecho propio, manifiestos de un ideario que ha vuelto el cuerpo y la masa las contrapartes que explican y justifican, de manera paradójica, el afianzamiento demencial de la individualidad exacerbada que desembocó, sin remedio, en el delirio nazi. Habrá que preguntarse,

de paso, si el reavivamiento de la sensibilidad *déco* no guarda una hermandad sospechosa con la expansión de los neofascismos contemporáneos.

Reifenstahl fue bailarina y estudió con Rudolf von Lavan; de manera paralela, cultivó con esmero una apasionada relación con el deporte y con el alpinismo. Estos atributos la empujarían, como actriz primero y directora después, a la cinematografía alemana. En esta industria sus roles y sus argumentos condensan una disquisición sobre el ascenso a las más escarpadas montañas en pos de la luz. Ya como encargada de filmar las cintas emblemáticas del régimen nazi, hace de sus faraónicos desfiles, de la rigurosísima composición visual que recrea los mítines del partido y de las coreografías impecables de sus deportistas—captados en el grado extremo del desnudo muscular y en el registro heroico del esteticismo corporal—el más persuasivo, poderoso y seductor camino para exhibir al cuerpo humano como resultado de un proceso de autoconstrucción que se proyecta al edén del futuro.

Atenta a las implicaciones de este *súmmum* de belleza humana, Susan Sontag previene sobre su aparente inocuidad:

Presentar a Reinfestahl en el papel del artista individualista que desafiaba a los burócratas filisteos y a la censura del Estado es algo que parece absurdo a cualquiera que haya visto *El triunfo de la voluntad*, película cuya concepción misma niega la posibilidad de que la cineasta hubiese tenido una concepción estética independiente de la propaganda.

En el México posrevolucionario que haría del *art déco* un signo grandilocuente (verificar su arquitectura oficial) de su masivo poderío, Vasconcelos emprende su propia partitura filosófica y coloca, a la par de la raza aria, a su raza cósmica, crisol de las virtudes del hombre americano que abreva en el esplendoroso pasado universal. Además de los explicables desencantos derivados de su agitada biografía, la simpatía por el naciismo del último Vasconcelos se comprende en gran medida por esta afinidad espiritual



con las partículas ideológicas y estéticas que flotaban en el humus cultural de su tiempo.

V

La corporalidad afianzada en los lustros de entreguerras se expresa en los productos dancísticos de esa etapa con la misma marca simétrica que imprime la sensibilidad *déco* en todos los campos de la cultura. A la danza que se factura bajo la luz de la sensibilidad *déco* confluye, sin solución de continuidad, un manejo riquísimo de vertientes. Las resumo en seguida:

1. El decorativismo iridiscente propio de Loie Fuller con su apelación a los recursos técnicos como soporte indispensable del espectáculo escénico.
2. La libertad individualista que se nutre del pasado griego reinventado y de la fe en la naturaleza de Isadora Duncan.
3. La inversión cuantiosa, y siempre multiplicada, de David Velasco en el concepto de *show* itinerante que satisface los gustos de una masa iletrada y ansiosa de exotismo y efectismo visual.
4. La visión vanguardista que no conoce tregua, practicada dictatorialmente por Sergei Diaguilev, con sus ballets y sus potrereros de bailarines, inverosímiles y dementes, comandados por coreógrafos iluminados y artistas de todos los

ramos que son la punta de lanza del cambio de piel exhaustivo como paradigma del creador moderno.

5. El esquematismo bucólico-orientalista-neoclásico de Ruth Saint Denis y Ted Shawn. Más el aporte que él añade, una vez divorciado de la bailarina, con esos ballets masculinos que ensalzan el esplendor corpóreo del hombre en interacción orgánica con la máquina y la hermosura del garañón sudoroso que conquista la naturaleza. La de Shawn, hay que remarcarlo, es la fantasía viable —él y sus discípulos la vivieron durante unos pocos, dorados, años— de una virilidad que no niega, en ningún caso, su homoerotismo feraz.

6. La síntesis expresionista de Mary Wigman, dueña de una alquimia que atiende con equidad el impulso individualista volcado en un lirismo neorromántico o se aventura en las demoniacas y oscuras habitaciones del misterioso comportamiento humano, de ese proceder ignoto que simboliza sus deseos y terrores con máscaras de simplicidad aterradora. Por si esto no fuera suficiente, Wigman revalora los coros anónimos —que devendrán masivos en México con ballets como el 30-30— que adquieren el cariz de personajes colectivos: entes múltiples con aspiraciones esculturales y esa vocación arquitectónica que tiende hacia las alturas inconmensurables (cotejar el manifiesto estético total del momento: la incomparable *Metrópolis*, de Fritz Lang).

7. Sin clausurar una lista que se podría extender aún más, cierro con las alucinantes visiones caleidoscópicas imaginadas por Busby Berkeley en la primera apoteosis del musical fílmico estadounidense en pleno acopio, asimilándolo a la retórica del espectáculo, de todo lo dicho antes.

VI

En el campo de la danza escénica, corresponderá a Martha Graham —por derecho conquistado a pulso— cohesionar, en una edificación sin fisuras, todas estas líneas dispersas. Instalada ya en Nueva York, ella consolida, en 1930, la modernidad dancística propiamente dicha. Su saber teatral, la concepción de la imagen dancística como una unidad dramática autosuficiente, la articulación de la experiencia primitiva —llamémosla así— con el conocimiento psicoanalítico y la autonomía recobrada de las formas dancísticas disponen el escenario para que un nuevo lenguaje se implante.

La sensibilidad *déco* también se suma a este proceso. Ello lo documenta Elizabeth Kendall de manera oportuna al describir la obra que lleva por título *Lamentación* (1930):

La danza era poderosa no solamente porque estaba bien construida rítmicamente, sino porque abstraía la densidad, ritmos y formas de Nueva York, en 1930. La pirámide de Jersey [hoy ese instante congelado fotográficamente es emblema indispensable del mito Graham, digo por mi cuenta] recordaba la grandeza de una torre *art déco* levantándose sobre su base triangular; un rascacielos tambaleante...

Por los mismos años y en nuestro país, Rebeca Viamonte —según nos ha instruido César Delgado—, conocida como Yol-Izma también hacía suya, quizá sin saberlo, esta sensibilidad. Con una fuerte inclinación al expresionismo, la bailarina rebautizada por el Doctor Atl como Mujer de Corazón Sensible —que eso significaba su nombre de artista— funde legados prehispánicos con las incipientes técnicas que derivarían en la danza moderna. Pasado y futuro en acoplamiento fértil, como lo soñó Vasconcelos. Yol-Izma —sólo siete letras, para incrementar su prosapia cabalística, decía ella—, redescubierta por Delgado, abre una rica veta para la investigación de la danza mexicana; veta que, por otra parte, se encuentra a la vista en la copiosa muestra de revistas reunida en la exposición que dio motivo a estas reflexiones.

Antes de concluir, dejo constancia de que en los decenios *déco*, como nunca después y con resultados plásticos de primer orden, la nueva corporalidad asumida con gozo por las bailarinas que llenaban tanto los teatros de revista como los foros consagradorios del llamado arte culto fue objeto de un registro exuberante y feliz. La ilustración y la fotografía, según se apreció en las salas del Munal dedicadas al espectáculo, proveen una sabrosa y desbordada colección de imágenes que piden a gritos ser estudiadas y difundidas. ♦

Referencias básicas

- Delgado Martínez, César y Villalba Jiménez, Julio, *Yol-Izma: la bailarina de las leyendas*, Escenología, México, 1997, 210 pp.
 Kendall, Elizabeth, *Así bailaron. Historia de la danza en Estados Unidos*, Edamex, México, 1982, 313 pp.
 Sontag, Susan, *Bajo el signo de Saturno*, trad. Juan Utrilla Trejo, Lasser Press Mexicana, México, 1981, 195 pp.
 Vasconcelos, José, *Textos sobre educación*, SEP-Fondo de Cultura Económica (SEP/80, núm. 8), México, 1981, 304 pp.