



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS.

SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA



**El Art Déco y la moda en la ciudad de México a
través de la obra de Ernesto “El Chango”
García Cabral, 1925-1932.**

TESIS

que para obtener el grado de Licenciatura en Historia

presenta:

JONATHAN CARLOS BOTELLO ARVIZU.

Asesor de tesis

Dra. Isabel Avella Alaminos.

Ciudad Universitaria, México, D.F., 2013.



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

A mis padres,

por todo el cariño y apoyo que me han brindado en este camino.

Índice.

Índice de imágenes	4
Introducción.....	7
CAPÍTULO 1. <i>Art Déco</i> y moda.....	26
1.1.- <i>Art Déco</i>	27
1.1.1.- Definición.	27
1.1.2.- Antecedentes.	30
1.1.3.- Características.	39
1.2.1- Moda.	48
1.2.2.- Moda <i>Art Déco</i>	50
1.2.-Moda <i>Art Déco</i>	48
CAPÍTULO 2. La sociedad de la Ciudad de México en los años 1925-1932.....	59
2.1.- La ciudad de México.	60
2.2.- Sociedad.	63
2.2.1.- Demografía	63
2.2.2.- Agricultura e industria en la ciudad de México.	65
2.3.1.- Fraccionamientos.....	75
2.3.2.- Colonias populares.....	81
2.4.- La educación y la cultura.....	84
CAPITULO 3: Los inicios del <i>Art Déco</i> en la Ciudad de México.....	93
3.1.- El <i>Art Déco</i> como respuesta al horizonte universal.....	93
3.2.- Arquitectura.....	98
3.3.- Producción.	104

3.4.- Mercado <i>Art Déco</i>	109
3.5.- Manufactura <i>Art Déco</i>	113
CAPÍTULO 4. La vida y obra de Ernesto El Chango García Cabral.....	120
4.1.- Huatusco, Veracruz.....	120
4.2.- De San Carlos a París.....	122
4.3.- Retorno a México. El trabajo en <i>Revista de Revistas</i>	129
4.4.- Otras actividades y los siguientes años.	135
CAPÍTULO 5. La moda <i>Art Déco</i> a través de la obra de Ernesto El Chango García Cabral.	141
5.1.- Los medios de comunicación y la moda.....	141
5.2.- La moda y el estilo.	147
5.2.1.- La moda y lo nuevo.....	147
5.2.2.- Estilo 1925	149
5.2.3.- Estilo 1929 y los primeros años de los 30.	156
5.2.4.- El baile y el deporte.....	159
5.2.4.- Moda masculina.	163
5.3.- La mujer.	169
Conclusiones generales.	187
Bibliografía general.	194

Índice de imágenes.

Imagen 1. Cartel de la Exposición Internacional de París de 1925.....	27
Imagen 2. Silla diseñada por Charles Rennie Mackintosh, integrante de la Escuela de Glasgow.....	31
Imagen 3. <i>Paláis Stoclet</i>	33
Imagen 4. Jean Dupas, <i>Los pericos</i> , 1925.....	37
Imagen 5. Edificio Chrysler.....	48
Imagen 6. Ilustración de Paul Iribe para el libro <i>Les Robes de Paul Poiret, 1908</i>	52
Imagen 7. Damas de la sociedad Porfirista.....	62
Imagen 8. Edificios sobre la avenida Juárez.....	74
Imagen 9. Libro editado por la SEP para promover las Escuelas de Pintura al Aire Libre, 1926.....	87
Imagen 10. Cartel de la película <i>Santa</i> , 1932.....	90
Imagen 11. Jean Charlot, <i>Masacre en el Templo Mayor</i> , 1923.....	97
Imagen 12. Centro Escolar Benito Juárez.....	101
Imagen 13. Jorge González Camarena, <i>Las bañistas</i> 1937.....	106
Imagen 14. Edificio de la YWCA.....	110
Imagen 15. Dolores del río peinada al estilo Bob.....	114
Imagen 16. Pieza de joyería mexicana en plata.....	117
Imagen 17. Pieza de joyería mexicana en plata.....	118
Imagen 18. Ernesto “El Chango” García Cabral en su estudio.....	123

Imagen 19. Entre las personalidades de su época que García Cabral dibujo se encuentran a Salvador Díaz Mirón. Dibujo en la <i>Revista de Revistas</i> , 4 de marzo de 1928.....	133
Imagen 20. Ernesto García Cabral en una escena de la película <i>Atavismo</i> , 1924.....	138
Imagen 21. Portada de un ejemplar de la Revista <i>Fantoche. El semanario loco</i> , 1929.....	140
Imagen 22. Cartel para la película <i>El bello durmiente</i> , realizado por García Cabral.....	142
Imagen 23. <i>Revista de Revistas</i> , 15 de noviembre de 1931.....	146
Imagen 24. <i>Revista de Revistas</i> , 27 de marzo de 1932.....	149
Imagen 25. <i>Revista de Revistas</i> , 15 de abril de 1928.....	151
Imagen 26. <i>Revista de Revistas</i> , 19 de abril de 1925.....	153
Imagen 27. <i>Revista de Revistas</i> , 20 de mayo de 1928.....	155
Imagen 28. <i>Revista de Revistas</i> , 10 de febrero de 1929.....	158
Imagen 29. <i>Revista de Revistas</i> , 2 de noviembre de 1930.....	160
Imagen 30. <i>Revista de Revistas</i> , 31 de julio de 1932.....	163
Imagen 31. <i>Revista de Revistas</i> , 31 de octubre de 1926.....	166
Imagen 32. <i>Revista de Revistas</i> , 3 de abril de 1932.....	167
Imagen 33. <i>Revistas de Revistas</i> , 8 de abril de 1928.....	169
Imagen 34. <i>Revista de Revistas</i> , 9 de septiembre de 1928.....	172
Imagen 35. <i>Revista de Revistas</i> , 10 de marzo de 1929.....	173
Imagen 36. <i>Gladiador. Revista del ejército para el ejército</i> , 1926.....	175

Imagen 37. <i>Revista de Revistas</i> , 13 de mayo de 1928.....	178
Imagen 38. <i>Revista de Revistas</i> , 29 de abril de 1928.....	179
Imagen 39. <i>Revista de Revistas</i> , 26 de junio de 1932.....	181
Imagen 40. <i>Revista de Revistas</i> , 16 de mayo de 1926.....	183
Imagen 41. <i>Revista de Revistas</i> , 18 de abril de 1929.....	186
Imagen 42. Julio Ruelas, <i>Implacable</i> , 1901, tinta sobre papel.....	193
Imagen 43. <i>Revista de Revistas</i> , 30 de enero de 1932.....	194
Imagen 44. <i>Revista de Revistas</i> , 11 de septiembre de 1932.....	197
Imagen 45. <i>Revista de Revistas</i> , 22 de enero de 1928.....	198
Imagen 46. Foto de la señora Loló C. de Rivera Baz.....	199

Introducción.

En esta investigación se ha estudiado cómo el artista mexicano Ernesto “El Chango” García Cabral (Veracruz, 1890- ciudad de México, 1968) plasmó en su colaboración semanal en la publicación *Revista de Revistas* los modelos estéticos del *Art Déco* que influyeron la moda en la ciudad de México y fueron introducidos, asimilados y reproducidos en el país como símbolo de la modernidad en los años 1925-1932.

Se ha elegido realizar esta investigación a partir del trabajo de Ernesto “El Chango” García Cabral porque a través de la obra de este artista mexicano se pueden observar los modelos imperantes en la moda durante el periodo propuesto de estudio, los cuales se basan en los principios estéticos del *Art Déco*. Este autor fue uno de los personajes que introdujo y popularizó este estilo en México. La labor de este artista se destacó por la manera en que incorporó el lenguaje estético del *Art Déco* a su producción a la vez que logró desarrollar un estilo propio y ejemplar, además de que a partir de su colaboración con la publicación *Revista de Revistas* pudo hacer llegar su obra a un mayor número de personas.

El *Art Déco* fue un movimiento estético que expresó la cultura material de la primera mitad del siglo XX. Este movimiento surge en Europa, durante el periodo que va del fin de la Primera al inicio de la Segunda Guerra Mundial (1918-1939) y se distingue por ser una respuesta a las inquietudes de una sociedad que tenía la necesidad de encontrar una salida a la profunda depresión producto de los

destrozos de la Gran Guerra, y que, por otro lado, buscaba encauzar los beneficios de las nuevas tecnologías y el nivel de producción que permitía a las personas aspirar a mejores niveles de vida.

El estilo de moda en los años 20 y 30 toma sus cánones del mismo *Art Déco*. La moda es un fenómeno colectivo que regula ciertas elecciones de la sociedad a partir de las tendencias que originan personajes destacados o centros de producción especializados en este campo. Seguir esta moda ayuda a los individuos a integrarse, ser reconocidos y distinguirse en su grupo, ya que los dota de una imagen aceptada y actual. En esta investigación se extiende el concepto de moda a la ropa, accesorios y joyería que se integran en el vestido de las personas; ello se debe a que se toma en cuenta la forma en que se organizó el pabellón de la moda durante la Feria Internacional de París, de 1925; en esa ocasión se dedicó uno de los cinco grupos de exhibición a este tema, bajo el nombre de "*La Parure*"; se montaron a su vez cinco secciones: ropa, accesorios, moda, perfumes y joyería.

La moda en el vestir se incluye en el *Art Déco* pues fue un movimiento estético de gran amplitud; aunque su nombre podría hacer pensar que el trabajo que se realizó bajo sus modelos sólo se aplicaba al sector de las artes decorativas, esto no fue así, pues ejerció influencia sobre otros aspectos de creación como la arquitectura, la pintura, el diseño gráfico, la publicidad y la misma moda. La moda de este periodo se caracteriza por buscar la simetría, integrar formas geométricas básicas en sus composiciones, el uso de colores saturados, la integración de aspectos de la vida moderna y la tecnología en la vida

diaria, etc. En esta época, los años 30, la mujer luce una figura esbelta, es dueña de una sensualidad retadora, con iniciativa, el hombre es atlético, de aspecto pulcro, lleva el cabello siempre limpio y corto, su figura también es esbelta y sus actividades son las de “un hombre de mundo”¹.

En México el *Art Déco* tardó un poco en popularizarse debido a la inestabilidad política y económica del periodo posrevolucionario; así el mayor auge del estilo en el país es alrededor de los años 30, década en que se refuerza la migración hacia las urbes, el desarrollo industrial y el engrosamiento de la clase media. Mientras que en varios países, principalmente los desarrollados, se considera que el año de 1939 marca el final del estilo, en México se siguieron produciendo obras con sus características hasta finales de los años 40.

En México la moda en el vestir con características *Art Déco* se insertó en un primer momento entre algunos sectores de la sociedad, sobre todo los grupos más adinerados y la clase media, posteriormente esta moda llegó a popularizarse en otros grupos sociales, debido a la imitación de la clase alta y al avance en la producción de bienes a un menor precio que permitió satisfacer esta demanda. La moda fue recibida fácilmente en las poblaciones urbanas debido a su ascenso

¹ Eva Weber comenta acerca del contenido de esta moda lo siguiente: “Un tema importante de las artes gráficas y pintura de la época, fueron los placeres hedonistas y los espectáculos de moda de la frívola década de 1920: Las desenfundadas flappers con su ropa de moda y accesorios, la nueva sexualidad abierta, la adoración del sol, el tabaquismo público de las mujeres; fiestas ; los deportes populares, el club nocturno, la vibrante música de jazz, las últimas sensaciones teatrales, el escapismo embriagador de los automóviles a alta velocidad, los trenes y aviones, los encantos de los viajes, el exotismo de lo primitivo y, sobre todo, la actividad por excelencia de la conocida como “edad del jazz”: la danza – donde se destacan Isadora Duncan, el Ballet Ruso, el tango, el Charleston, la desinhibida Josephine Baker con su mascota leopardo y sus serpientes, y el sofisticado Fred Astaire y Ginger Rogers ” en Eva Weber, *Art Deco*, World Publications Group Inc., MA, EUA, 1989, pág. 98.

acelerado, tanto poblacional como económico, así como a la atención que recibía de parte de los vendedores y publicistas. Estaba dirigida a una sociedad que buscaba un mayor confort y libertad en sus costumbres, con base en un estilo de vida que se relaciona con lo “moderno”, esto es, actividades que integran los adelantos tecnológicos e intelectuales de último momento a la cotidianeidad; por ejemplo, el uso del automóvil, la radio, el avión, o ideas como mayor libertad para la mujer.

Debe destacarse que su rápida popularización se debió también a la reacción que la sociedad mexicana experimentaba al buscar mayor libertad y mejores condiciones de vida con respecto a la sociedad decimonónica, y como un punto de arranque después de la Revolución que tantas vidas costó al país.

La idea de modernidad, que se forja en los siglos XVIII y XIX, fue un importante catalizador para este proceso de cambios. La modernidad se define como una tendencia de la actividad humana a anteponer la razón en todas las áreas del conocimiento y la actividad, el hombre es el centro del universo epistemológico y sus actividades la guía que construye su destino. Esta visión dota al hombre de un sentido de libertad sin precedente en la historia que utiliza para desarrollar sus capacidades. Entre las principales características de la modernidad está su noción lineal y progresiva de la historia humana; el pasado se concibe como un tiempo oscuro que será superado.

La idea de modernidad llega hasta el siglo veinte con algunos matices, como el desarrollo de los mercados a nivel internacional y la hegemonía

económica de algunos países europeos que impusieron no sólo su poder financiero sino también su estilo de vida, basado en esta idea de lo moderno y el progreso.

En México, durante el porfiriato, la modernidad está presente en cada obra pública que se lleva a cabo, la idea del progreso es un paradigma social, sus modelos se basan en las ideas que vienen precisamente de Europa, se crean instituciones y se genera conocimiento con el fin de igualarse a estos países. A partir de la Revolución Mexicana de 1910, esta idea sigue vigente, pero ahora está al servicio del nuevo régimen que para legitimar su posición mira hacia el nacionalismo, sin dejar de ver al extranjero, así como a un modelo de desarrollo social que impulse a todos los sectores menos favorecidos por el régimen anterior hacia mejores condiciones de vida.

Se eligió centrar el estudio en el espacio de la ciudad de México por ser ésta la capital del país, lugar céntrico en que confluyen actividades económicas y movimientos culturales, que nutren la intensa actividad y transformación de la sociedad a principios del siglo XX; además, es en este espacio en el cual se edita y distribuye a fuente principal de esta investigación, la *Revista de Revistas*, publicación semanal del periódico *Excélsior*.

En esta investigación se delimitó el espacio temporal a los años que van de 1925 a 1932, debido a que en esta época se observa un estilo en la obra de Ernesto "El Chango" García Cabral que integra los elementos que caracterizan a la gráfica del *Art Déco*: líneas depuradas, colores saturados, diseños geométricos,

la mujer como centro de la estética, la velocidad y la tecnología en la vida cotidiana, etc. También se observa cómo este autor hace suya esta estética y logra crear un estilo propio y destacado.

Por otro lado, esta etapa corresponde a la definición del *Art Déco* como el estilo de la época a nivel internacional, su reconocimiento partirá del éxito de las creaciones con sus características en la exposición Universal de París en 1925. Se advierte la presencia del estilo en muchos utensilios y actividades de la vida cotidiana de los habitantes de la ciudad de México, por supuesto en la moda. Estas personas viven en una sociedad en donde se promueve el trabajo y la modernización, dirigida por una administración nacida del proceso revolucionario. Así, en dicho momento se puede observar la manera en que este estilo se arraiga y desarrolla en los medios de comunicación y en especial en la obra de Ernesto “El Chango” García Cabral.

Hay que recalcar que el *Art Déco* es un estilo que llegó a México tardíamente, y en este sentido, Ernesto “El Chango” García Cabral es un pionero de esta corriente, pues debido a su estancia en París y otros países aprende el estilo, al regresar a la ciudad de México lo proyecta a lo largo de toda su obra y participa de manera importante en la popularización del mismo.

Se utilizaron como fuente primaria las portadas de la publicación semanal *Revista de Revistas* debido a que Ernesto García Cabral, realiza durante algunos años, de 1918 a la mitad de la década de los 30, las portadas de esta publicación, destacando la gran calidad gráfica de su trabajo, y además de que con sus trazos

refleja la moda de esta época de manera ejemplar. Su trabajo es diverso y prolífico, éste se desarrolló desde 1910 a 1968, año en que falleció en la ciudad de México; su obra va desde el dibujo hasta el muralismo, pero es sin duda su producción gráfica la que destaca del conjunto, ya que es dueño de un estilo limpio y original; Juan José Arreola comenta sobre esto:

Las manchas de color en Cabral son un poco las de Toulouse-Lautrec, las de Bruant, las de Alfons Mucha y las del arte japonés, de donde retomó además la precisión y la finura de la línea para las figuras de pluma. Cabral es un perfeccionista que lleva al extremo más grande el dibujo lineal, pero acompañado de la mancha de color: allí está su genialidad, porque el dibujo lineal se hace seco sin la mancha cromática.¹¹

El trabajo gráfico de Ernesto García Cabral sirvió para ilustrar las portadas de *Revista de Revistas*, en esos años reflejó en sus líneas el sucesivo gusto de moda por el *Art Nouveau*, el Fauvismo y principalmente el *Art Déco*. En ellas se da muestra no sólo del talento y formación de Cabral como artista, sino también de la forma en que esta publicación buscó retratar y expresar la figura y aspiraciones de la sociedad de su momento. Y precisamente, un capítulo muy importante de su obra, y de la gráfica en México, es el que realiza para *Revista de Revistas*; es este espacio el mayor escaparate de su obra, y donde se observa a detalle la evolución de su estilo y técnica, así como los mejores dibujos que produce.

Entre los libros y artículos que han estudiado la vida de García Cabral y que han sido analizados para el planteamiento de esta investigación se encuentran el libro coordinado por María Concepción Coos Peñavera y Valentín Bolland, *Las décadas del Chango García Cabral*¹², En este libro varios autores elaboran

¹¹ Juan José Arreola, "Presentación", María Concepción Coos Peñavera y Valentín Bolland, coordinadores, *Las décadas del Chango García Cabral*, México, Editorial Domés S.A., 1979, pp. 11-14, pág. 11.

¹² María Concepción Coos Peñavera y Valentín Bolland, coordinadores, *op. cit.*

interesantes ensayos sobre la vida y obra del dibujante veracruzano, Ernesto García Cabral. Entre los colaboradores se encuentran Juan José Arreola, Tomás Perrín, Isidro Fabela, Alfonso Reyes, entre otros. Otro libro es el coordinado por Carlos Alcocer, *La vida en un volado. Ernesto el chango García Cabral*^{IV}, este libro es una realización en conjunto entre el Comité Organizador del Festival Cervantino y el archivo del Taller Ernesto García Cabral A.C.; este último ubicado en Huatusco, Veracruz, es el sitio que guarda los archivos personales del artista. Esta obra es una de las más completas sobre la vida y el trabajo del dibujante. En ella se reúnen dibujos incluso inéditos, así como textos de autores como Carlos Monsiváis, Carlos Alcocer, Germán Montalván, Elisa Lozano, entre otros, en ellos se puede ver la relación que el autor tuvo con su tiempo y con la moda *Art Déco*, se observa que el tema de la moda no tiene mucha atención en este texto.

Por otro lado, a pesar de que el *Art Déco* fue un estilo que en México tuvo una notable resonancia, en los últimos tiempos no se ha dado mucha atención al fenómeno. La mayoría de los trabajos que abordan el tema y el trabajo de los artistas que produjeron sus obras bajo esta línea en México lo hacen para ofrecer recopilaciones de gráficas, fotografías de la moda, del mobiliario y la arquitectura, en fin se dedican a presentar catálogos de estilo. Sin embargo, afortunadamente hay investigadores que se han enfocado a analizar el fenómeno y hacen notables aportaciones a la historiografía del tema. Así, entre los autores que han abordado el tema del *Art Déco* se encuentran Enrique de Anda Alanís, quien escribe el libro

^{IV} Carlos Alcocer, coordinador, *La vida en un volado. Ernesto el chango García Cabral*, México, CONACULTA/FIC, 2005.

Art Déco. Un país nacionalista, un México cosmopolita^V, este texto es presentado por el Instituto Nacional de Bellas Artes, con motivo de una exposición de *Art Déco* en México y que da cuenta de la presencia de este estilo en el país durante el periodo de los años 20 a los 50, cubre un estudio de los antecedentes sociales y políticos, así como un catálogo del estilo *Art Déco*.

Otro autor interesado en el tema es Helena Hernández Caire, quien al realizar su tesis de licenciatura en Artes Visuales, contribuye al conocimiento histórico del *Art Déco* en México; el título de su investigación es: “Interpretación de un movimiento de vanguardia: México en el *Art Déco*”^{VI}, este texto es una muy completa investigación sobre el estilo en México; inicia ofreciendo un contexto internacional del mismo para después observar su desarrollo en el país. Es interesante la parte de la investigación en que contextualiza al *Art Déco* en México, pues estudia las vanguardias en el país haciendo mención y estudio de movimientos como: los posmodernistas, los ateneístas, la generación de 1915, los nacionalistas, los contemporáneos y algunos de los creadores del mismo *Art Déco*; en este último aspecto hace revisión de los creadores en cada campo: arquitectura, mobiliario, joyería, pintura, escultura, moda, arquitectura, música y literatura.

También hay otros autores que desde otras disciplinas realizan estudios sobre el tema haciendo importantes contribuciones; una de ellos es Carolina

^V Enrique de Anda Alanís, *Art Déco. Un país nacionalista, un México cosmopolita*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1997 1ª edición, 1998 reimpresión.

^{VI} Helena Hernández Caire, “Interpretación de un movimiento de vanguardia: México en el *Art Déco*”, Tesis para obtener el grado de Licenciatura en Artes Visuales por la UNAM, México, 2002.

Magaña Fajardo, quien escribe la tesis para obtener el grado de Doctor en Arquitectura, “El *Art Déco* en la ciudad de México. Retrospectiva de un movimiento arquitectónico”^{VII}, a través de esta investigación analiza la forma en que el *Art Déco* plantea nuevos conceptos de espacios arquitectónicos, dentro del umbral del movimiento moderno. Logra esto a partir de la catalogación de numerosos inmuebles de este estilo en varias colonias de la ciudad de México. Una aportación interesante del texto se encuentra en el estudio que realiza para contextualizar al *Art Déco* en la ciudad de México en los años 20 y 30, destacando la relación que establece entre este estilo y los anhelos de modernidad de la sociedad capitalina. También presenta un catálogo extenso y detallado de los inmuebles con características *Art Déco* dentro de la demarcación política de la actual delegación Cuauhtémoc, en la ciudad de México, mostrando un estudio cuya metodología es ejemplar.

Por su parte Natalia Guadalupe del Moral Ruiz, al escribir su tesis para obtener el grado en Maestría en Historia del Arte, realiza el texto titulado: “La poética del espacio en las manifestaciones *Déco* de la colonia Hipódromo-Condesa (una interpretación desde Bachelard)”^{VIII}, este estudio es una combinación entre historia y filosofía; destaca el estudio sistematizado sobre el surgimiento de los fraccionamientos que se agregaron a la ciudad de México durante los años 20 y 30 del siglo XX. También es notable su propuesta de estudio

^{VII} Carolina Magaña Fajardo, “El *Art Déco* en la ciudad de México. Retrospectiva de un movimiento arquitectónico”, tesis para obtener el grado de Doctor en Arquitectura, México, UNAM/Facultad de Arquitectura, 2007.

^{VIII} Natalia Guadalupe del Moral Ruiz, “La poética del espacio en las manifestaciones *Déco* de la colonia Hipódromo-Condesa (una interpretación desde Bachelard)”, tesis para obtener el grado en Maestría en Historia del Arte, México, UNAM/FFyL, 2006.

que se basa en una visión filosófica-estética de las manifestaciones *Art Déco*, a partir de la obra de Gastón Bachelard, *La poética del espacio*. Al presentar su tesis para el grado de Licenciatura en Historia Guillermo Gómez Terán elabora el texto: “El *Art Déco* en México, 1925-1930”^{IX}, en el que hace una interesante investigación que a partir de *Art Déco* vincula los acontecimientos internacionales con lo que sucedía en México en el periodo que va de 1918 a 1939. Así, el estilo *Art Déco* se convierte en la guía para observar cómo el mundo cambió en las primeras décadas del siglo XX. Destaca el estudio que realiza para contextualizar el impacto del estilo en la ciudad de México, de lo cual se observa cómo este espacio urbano registró una transformación debido al crecimiento urbano y a la inserción en el paisaje de las grandes obras con dicho estilo.

Julieta Ortiz Gaytán escribe “Casa, vestido y sustento. Cultura material en anuncios de la prensa ilustrada (1894-1939)”^X. El texto de Julieta Ortiz Gaytán es un estudio cultural que se enfoca en el trabajo de la prensa gráfica en la ciudad de México de 1894 a 1939. Aunque cubre un espacio de tiempo muy amplio es un estudio que ejemplifica la manera de estudiar las fuentes gráficas al analizarlas y mostrar su relación con el entorno social; por ejemplo, propone una forma de analizar las fuentes que no son escritas, como fotografías, y poder relacionarles con el entorno social que las produjo.

^{IX} Guillermo Gómez Terán, “El *Art Déco* en México, 1925-1930”, México, Tesis para el grado de Lic. en Historia, UNAM, FFyL, 2003.

^X Julieta Ortiz Gaytán, Ortiz Gaytán, Julieta, “Casa, vestido y sustento. Cultura material en anuncios de la prensa ilustrada (1894-1939)”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru, coordinadora general, *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo V, Aurelio de los Reyes, coordinador de tomo, volumen 2, México, FCE, 2006, pp. 117-155.

En lo referente al tema de la modernidad en la ciudad de México, en el texto de Fausto Ramírez, “Los saldos de la modernidad y de la revolución”^{XI}, observa a través de la pintura de la primera mitad del siglo XX, las transformaciones experimentados por la sociedad mexicana en su vida cotidiana a partir del proceso revolucionario y el modelo de modernidad que se experimentó en tal época. El autor aborda temas interesantes como el proceso de modernización de la sociedad mexicana como fuente de cambios en las costumbres y actividades de las personas, por ejemplo: el crecimiento industrial, el avance o parálisis en el desarrollo de la agricultura, la ampliación y diversificación de los medios de comunicación (ferrocarril, tranvía, la red carretera, la prensa, el cine, la radio), el éxodo a las ciudades y el crecimiento demográfico y urbanístico consecuente, la dicotomía ciudad-campo, o cultura rural-cultura urbana, y las tensiones que generó ésta dinámica, tanto a nivel de ideas, como de modas, la obsolescencia planificada y las nuevas estrategias de mercadotecnia vinculadas con la expansión del consumismo, la gradual secularización de la vida y el énfasis individualista, las nuevas percepciones y conceptualizaciones del cuerpo y la redefinición social de las diferencias en el papel de los géneros.

En cuanto al tema de la moda y el consumo, que son otros ejes temáticos de esta investigación, en “El espejo de la élite social (1920-1940)”^{XII}, escrito por María del Carmen Collado Herrera, se observa la manera en que la elite social de

^{XI} Fausto Ramírez, “Los saldos de la modernidad y de la revolución”, en Gustavo Curiel, *et al*, *Pintura y vida cotidiana en México. 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex, A.C./CONACULTA, 1999.

^{XII} María del Carmen Collado Herrera, “El espejo de la elite social (1920-1940)”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru, coordinadora general, *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo V, Aurelio de los Reyes, coordinador del tomo, volumen 1, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, 89-125.

la ciudad de México desarrolló sus actividades en el periodo posterior a la Revolución Mexicana, y la manera en que buscó afirmar su estatus dando a conocer su itinerario por medio de la prensa. Este estudio resulta interesante en cuanto muestra la forma en que esta elite social promovió su estilo de vida; el cual, si es cierto que conservaba muchas de las costumbres heredadas de la vida porfirista, se estaba adecuando a las transformaciones que imponían los cambios en la economía y la cultura, en general el estilo moderno.

En el libro dirigido por José Manuel Tornero, *La seducción de la opulencia. Publicidad, moda y consumo*^{xiii}, se analiza la manera en que las personas reaccionan ante la sensación de holgura frente al consumo, esto es, ante el sentido de opulencia que el sistema comercial crea a través de la publicidad y refuerza con ayuda de los medios de comunicación. El autor inicia por definir a la sociedad de consumo, la cual está basada en la premisa capitalista de la plusvalía ante todo, aun a costa de crear necesidades en las personas con tal de que compren los productos que la industria saca al mercado. Una de estas necesidades creadas es la moda, la cual es un mecanismo que conviene al mercado pues a partir de ella puede ofrecer productos que están en constante cambio y movimiento en el gusto del público. En este texto destaca el análisis que hace el autor para tratar de definir a la moda y su funcionamiento.

A partir de la lectura de estos textos, constaté mi intuición inicial sobre la necesidad que había de realizar un estudio que abarcara los antecedentes y el

^{xiii} José Manuel Tornero, *et. al.*, *La seducción de la opulencia. Publicidad, moda y consumo*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1992.

contexto de la moda con estilo *Art Déco* en la ciudad de México, proponiendo una visión de conjunto que permitiera observar la interrelación que existió entre las expresiones de la vida material y su tiempo.

Así, por medio de este trabajo se busca volver la mirada a un estilo que definió el carácter de la vida de las personas en muchas partes del mundo y en México durante de la primera mitad del siglo XX; este periodo de la historia fue escenario de grandes cambios para la sociedad: un acelerado crecimiento urbano, adelantos en la tecnología, desarrollo de la clase media, etc.

El trabajo se inscribe en la lógica de los estudios de la cultura y vida cotidiana, siendo este periodo de la historia de México una época poco abordada desde esta perspectiva. A esta etapa se le ha estudiado mucho desde el punto de vista político y económico, ya que en este periodo aún se observa una intensa agitación política debido a la lucha entre caudillos de la Revolución, así como el mandato Plutarco Elías Calles y los posteriores, conocidos como *Maximato*, periodo que se extiende hasta que el año de 1936, año en que el General Lázaro Cárdenas, como presidente, lo exilia del país. Todos estos hechos distraen la atención sobre la importancia de este periodo como un tiempo de cambio en las costumbres de las personas, por ello es un estudio que se acerca socio-culturalmente a la vida de las personas en este periodo.

Así, esta investigación tiene como objetivo general analizar las características del *Art Déco* y su presencia en la ciudad de México a través de la expresión de la moda por medio de la obra de Ernesto “El Chango” García Cabral.

Con ello se contribuirá al conocimiento del *Art Déco* en México y la obra misma de Ernesto García Cabral, esta última desde un punto de vista que ha sido poco abordado: la relación de la obra de este autor con la moda con estilo *Art Déco*.

Se tienen los siguientes objetivos particulares: profundizar en el estudio de la sociedad de la ciudad de México de los años 20 y 30, a partir de la investigación de sus características socio-económicas y culturales, prestando atención a los antecedentes del momento, los cuales fueron determinantes de su carácter, así como a la interrelación de esos aspectos con la cultura y la vida cotidiana; ampliar el conocimiento sobre los inicios del *Art Déco* en la ciudad de México y sus características, profundizando en el análisis de la moda en el vestir para conocer de qué manera el *Art Déco* se introdujo en la vida cotidiana de las personas y expresó sus condiciones y expectativas de vida ante las transformaciones producto de la modernidad en la primera parte del siglo XX; observar el papel que los medios de comunicación, como la publicación *Revista de Revistas*, tuvieron para la difusión de la moda *Art Déco*; y, revisar la obra de Ernesto “El Chango” García Cabral, para establecer el alcance de su influencia en la introducción del *Art Déco* en la ciudad de México.

Todo ello lleva al planteamiento de las siguientes hipótesis que marcaron la guía de esta investigación. En México se experimentó el proceso posrevolucionario en el cual se buscó definir a la nación en pos de un desarrollo que beneficiara al país; el modelo lo impuso el concepto de modernidad, idea que se origina en países europeos y en Estados Unidos; los distintos sectores de la sociedad integraron este proceso a su vida diaria de distintas maneras. En la

ciudad de México el *Art Déco* expresó las aspiraciones de algunos sectores sobre su concepto de modernidad, principalmente las clases medias urbanas, que vieron en este estilo una forma de mejorar sus condiciones de vida a través de la modernización de su entorno. En la obra de Ernesto “El Chango” García Cabral, se puede observar la tendencia en la moda de la época, y a partir de su estudio conocer la interrelación que hubo entre moda y sociedad.

Para el desarrollo de esta investigación se ha buscado utilizar una metodología que permita acercarse a la realidad material y cultural de esta época; así, guiado por referentes historiográficos cuya experiencia permite marcar una línea de trabajo, como Fernand Braudel y la Escuela de los *Annales*, se retoma el interés que tienen por la historia de la cultura, bajo la rúbrica de historia de las mentalidades, ésta se apoya en la diferenciación entre «ideología» (como sistema elaborado de creencias y conceptos que explican el mundo a quien la sustenta) y «mentalidad» (un complejo de opiniones y creencias colectivas inarticuladas, menos reflexivas y más «populares» y duraderas).; el mismo Braudel comenta que este método consiste en “traspasar la superficie de la observación para alcanzar la zona de los elementos inconscientes o poco conscientes y reducir después esta realidad a elementos menudos, finos, idénticos, cuyas relaciones pueden ser analizadas con precisión”^{XIV}. Con ello se permite ir más allá del estudio de la política y la economía y ampliar el campo de observación a fenómenos sociales y culturales.

^{XIV} Fernand Braudel, *La historia y las ciencias sociales*, traducción de Josefina Gómez Mendoza, México, Alianza Editorial, 1989, pág. 92.

También se consideró el trabajo de George Duby sobre el estudio de las mentalidades, pues su aproximación intenta seriamente imbricar a los personajes históricos que estudia con los contextos sociales y culturales que los enmarcan; el mismo autor comenta:

El acontecimiento, por lo que tiene de excepcional, de sensacional, de improvisado, de turbador, suscita una abundancia de relaciones críticas, una especie de pululación de discursos. En estos superabundantes discursos, este derrumbamiento de palabras, se dicen cosas que generalmente son calladas, de las que no hablamos porque pertenecen a lo banal, a lo cotidiano de la vida, y de las que nadie, cuando todo va bien, piensa en informarnos... El acontecimiento es como un adoquín que se lanza a un charco y que hace salir de sus profundidades una especie de fondo un tanto cenagoso, que hace aparecer lo que bulle en el basamento de la vida^{xv}.

Lo que el autor busca es destacar los acontecimientos que la historia política y económica olvidan mencionar o darles la importancia necesaria.

Por último, los trabajos de Peter Burke sobre el uso de la imagen como fuente de historia fueron un gran apoyo teórico; el autor considera que la imagen es una fuente válida y necesaria en el estudio del pasado; hace referencia a la manera en que los historiadores llaman «fuente» solamente a los documentos, y propone que para llegar a la historia se deben estudiar diferentes intermediarios; así, “convendría sustituir la idea de fuentes por la de vestigios del pasado en el presente. El término «vestigios» designaría los manuscritos, libros impresos, edificios, mobiliario, paisaje (según las modificaciones introducidas por la explotación del hombre), y diversos tipos de imágenes: pinturas, estatuas, grabados, o fotografías”^{xvi}.

^{xv} George Duby, *Diálogos sobre la historia*, traducción del francés al español de Ricardo Artola, Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 59-60.

^{xvi} Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, traducción de Teófilo Lozoya, Barcelona, España, Editorial Crítica, 2001, pág. 16.

Como se mencionó anteriormente, la fuente primaria de esta investigación son las portadas de *Revista de Revistas*, del periodo comprendido de 1925 a 1932, debido a que éstas constituyen uno de los mejores ejemplos de la obra del autor y su mayor escaparate. *Revista de Revistas* era un suplemento semanal del periódico *Excélsior*, su contenido estaba diseñado para mantener al día a los lectores de los acontecimientos sociales de talla internacional y nacional, así como de la moda, también contenía secciones de cultura, narraciones literarias, deportes, etc. Durante esta etapa la radio, el cine, los periódicos y las revistas, fueron medios que encontraron un notable empuje; desarrollaron un importante papel como medios publicitarios de los distintos objetos y en especial de la moda con estilo *Art Déco*. Tanto en periódicos como en revistas, la participación y el trabajo de los dibujantes proporcionaron las imágenes que se requerían para popularizar estos productos.

De los dibujos de Ernesto “El Chango” García Cabral se analizará su contenido, valorando su función como fuentes directas de la historia. Para ello se empleó una metodología de investigación de fuentes gráficas que combinó la interpretación con información de fuentes escritas tanto de la época como posteriores, para obtener una visión del momento histórico que tuviera valor de certeza y eficacia interpretativa.

Este trabajo se organiza en cinco capítulos; en el primer capítulo se ofrece una aproximación general del estilo *Art Déco*, desde su definición, origen y características, así como un acercamiento a la moda en el vestir con estilo *Art Déco*. En el segundo capítulo se ofrece una visión sobre la demografía y el

ambiente cultural de la ciudad de México, observando con atención el fenómeno de crecimiento que se registró en los años 20 y 30 del siglo XX. En el tercer capítulo se relacionan los textos anteriores al presentar una investigación sobre la presencia del *Art Déco* en la ciudad de México, observando la asimilación del estilo en este espacio y su producción local en distintos campos como la arquitectura, la artesanía, los muebles, etc. En el capítulo cuarto se recapitula la vida y obra de Ernesto “El Chango” García Cabral, con el fin de observar los momentos que formaron su peculiar estilo. Por último, en el capítulo quinto se analiza la relación que hubo entre la producción gráfica de García Cabral con la moda con estilo *Art Déco* y el contexto histórico en que se desarrolló el trabajo del autor.

CAPÍTULO 1. *Art Déco* y moda.

En este capítulo se abordan dos temas que son ejes temáticos de esta investigación, en cuanto se relacionan estrechamente con la obra de Ernesto “El chango” García Cabral. Por un lado se presenta un estudio de lo que es el *Art Déco*, empezando por definirlo, para después hacer una revisión histórica del mismo y por último un acercamiento a sus principales características estéticas. Por otro lado, se analiza el fenómeno de la moda: su definición y principales características en relación con la sociedad y el tema de la moda con estilo *Art Déco* en su ámbito histórico, con el fin de ligar ambos temas e ir observando con mayor detalle el contexto en que se desarrolló el trabajo del autor cuya obra se analiza en esta investigación.

1.1.- *Art Déco*.

1.1.1.- Definición.

El asunto de la definición del *Art Déco* se resuelve desde una perspectiva que sobrepasa a las personas que crearon las obras bajo dicho estilo, pues ellas trabajaron creando una gran cantidad de objetos, pero nunca se dieron a la tarea de especular teóricamente sobre lo que estaban haciendo. En su momento al estilo se le conoció de distintas maneras, Paul Maenz ofrece una lista de estos

nombres, entre los que figuran: *Zig-zag*, *Moderne*, *Jazz Moderne*, *Modernistic*, *Skycraper style*, etc.¹

Al *Art Déco* se le conoce como un estilo debido a que éste se insertó en la vida cotidiana de las personas a través del diseño de objetos de uso cotidiano, como enseres domésticos, arquitectura, ropa, etc. Alain Lesieutre tiene la siguiente exposición sobre la función del estilo en una sociedad:

En el contexto, la palabra “sueño” es importante. Los cambios estilísticos vienen, no sólo porque la sociedad se transforma, sino también porque los sueños de las personas cambian día a día. El estilo es el más sobresaliente de los mecanismos a través de los cuales buscamos cambiarnos a nosotros mismos, para lucir como deseamos. Creemos que esto se logra creando cierto ambiente, luciendo diferentes y acercándose al ideal. Y hasta cierto punto la transformación, cada vez que se realiza, es eficaz.²

Sobre la consideración del *Art Déco* como estilo Helena Hernández Carey menciona que los diseñadores del *Art Déco* tuvieron la sensibilidad de responder con sus actitudes y con los objetos físicos que crearon a los estímulos y a las necesidades sociales, por la naturaleza y el significado de lo que se denomina “prototipos de *déco*”. Destaca que el *Art Déco* se caracteriza por su afán decorativo, aun en los casos en los que su ornamentación es llevada a su mínima expresión, y puede decirse que termina cuando se elimina la intención decorativa y cuando obviamente no se encuentra ninguna de sus características.

¹ Para más información sobre los nombres que en la época recibió en estilo ver Paul Maenz, *Art Déco: 1920-1940*, traducción del inglés Pere Ancochea Millet, España, Editorial Gustavo Gili, 1974, pp. 198-199.

² Alain Lesieutre, *The spirit and splendor of Art Deco*, USA, Paddington Prees LTD, 1974, pág. 7.



IMAGEN 1. CARTEL DE LA EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE PARÍS DE 1925.

Volviendo a la definición del *Art Déco*, la primera vez que se empleó el término para definir este estilo fue en una exposición retrospectiva celebrada en París en el año de 1966:

...a raíz de la celebración de la exposición *Les annes 25*, en 1966, que conmemoraba y hacía una revisión de la *Exposition Internationale des Artes Décoratives et Industrielles Modernes*, llevada a cabo en dicha ciudad en el año de 1925, no limitándose exclusivamente a lo que en ella se expuso, sino en su totalidad a todo lo creado dentro del mismo estilo y que como ejemplo se mostró en esta fecha.³

De esta manera, el nombre se forma simplificando el título de la exposición Internacional de París de 1925, la cual fue el escenario más significativo de este

³ Helena Hernández Caire, "Interpretación de un movimiento de vanguardia: México en el Art Déco", Tesis para obtener el grado de Licenciatura en Artes Visuales, UNAM, ENAP, 2002, pág. 10. Por su parte Alicia Suárez y Mércé Vidal comentan en el prólogo que hacen al libro *Art Déco* de Paul Maenz sobre esta fecha: "... generalmente se pasa por alto que, casi diez años antes, en 1917, y por iniciativa de George Lepape, justamente una figura ya desaparecida en el *Art Déco*, se realizó también en París, en el Musée Galliera, la exposición «París 09-29», pero lo cierto es que esta exposición no tuvo tanta trascendencia porque en aquellos años otro fenómeno *revival* era floreciente: el llamado *revival Art Nouveau* o *Liberty...*" en Paul Maenz, "Prólogo" en *Art Déco... op. cit.* (prologo sin numeración de páginas).

estilo: *Art Déco* (imagen 1)⁴. Esta feria reunió el trabajo de diseñadores como René Lalique, Sue et Mare, Emille Jacques Ruhlmann, Jules Levo, Jean Poiforcat, Paul Iribe, Maurice Dufrene, Pierre Chareau, Paul Follot, Pierre Legrain, Marcel Coard, Clement Rousseau, Edgar Brant entre muchos otros, los cuales ya habían estado trabajando sobre sus diseños por un tiempo previo. El impacto de esta feria se vio incrementado por el hecho de que estas exposiciones se habían suspendido desde el año de 1914, debido a la Gran Guerra; así, después de once años se reunió en este espacio lo más notable de las vanguardias de diseño. Sin embargo, “Si bien la Exposition International des Artes Décoratives et Industrielles Modernes de 1925 en París, fue punto importante en el devenir del *Art Déco*, no puede ser tomada como el inicio formal del estilo, aunque sí contribuyó a su amplia difusión por la publicidad. A la cual Paul Maenz se refiere como el compendio, más que la apoteosis del *Art Déco*⁵.

Sobre la formación y ortografía de la palabra suele haber ciertas dudas acerca de la correcta forma de escribirle; Guillermo Gómez Terán aclara:

Esa misma palabra decoración, en el caso del idioma francés (Décoratif), también tiene transformaciones al pasarla al idioma español. De la serie de acentos que existen en ese idioma, en dicha palabra hay uno marcado (tilde) en la letra “e”, pero éste no tiene la función de acentuación, ésta recae en la última sílaba según la regla del idioma francés. Si se sigue la regla ortográfica de la apócope de décoratif es déco, por lo tanto no tiene que acentuarse ortográficamente la vocal “o”, pero sí se tiene que pronunciar prosódicamente.⁶

⁴ Tomada de la página de Isabel Maldonado Valderrama, *Art Déco*, <http://gestioninformacion.idec.upf.edu/~i76360/exposicion.html>, consultada el 05/12/2012.

⁵ Helena Hernández Caire, *op. cit.*, pág. 20

⁶ Guillermo Gómez Terán, “El art déco en México, 1925-1930”, México, Tesis para el grado de Lic. en Historia, UNAM, FFyL, 2003, pág. 6.

Este estilo se desarrolla en un periodo que va aproximadamente de 1918 a 1940. La feria mundial de Nueva York de 1939-40, titulada “El mundo del mañana”, es generalmente considerada como el acontecimiento que simbólicamente cerró el período de mayor vigencia del *Art Déco*. Se observa que el desarrollo y auge del *Art Déco* corresponden al periodo conocido como “entreguerras”, esto es entre la Primera y Segunda Guerras Mundiales.

1.1.2.- Antecedentes.

Para hablar de los inicios formales del *Art Déco*, esto es, las escuelas y personajes que crearon el estilo con su labor, hay que rastrear en el tiempo, pues se encuentran dispersos en la historia de Europa. Como se mencionó, la Feria Internacional de 1925 en París fue el mayor escaparate del *Art Déco*; sin embargo, este estilo ya se había manifestado de muchas maneras con anterioridad⁷.

En primer lugar hay que remitirse al movimiento conocido como *Arts and Crafts*. Éste tuvo lugar en Inglaterra a finales del siglo XIX; William Morris, líder de dicho movimiento, deseaba rescatar la mística del trabajo del artesano, ello frente a las condiciones de producción de la industria inglesa que ofrecía mercancías de producción en masa⁸. Su aportación radicó en proponer la necesidad de la

⁷ Sobre el origen temporal del *Art Déco*, Eva Weber opina lo siguiente: “El estilo comenzó a desarrollarse poco después de 1900 como una reacción al *Art Nouveau*, se aceleró con una infusión de los movimientos artísticos de vanguardia del cubismo y el futurismo, se inspiró también del arte antiguo y primitivo, se purificó y uniformó en parte por las ideas funcionalistas y buscó un retorno a los valores tradicionales durante la crisis política y económica de la década de 1930”, en Eva Weber, *Art Déco*, España, World Publication Group/Gráficas Estella, 2003, pp. 8.

⁸ Enrique de Anda Alanís comenta: “Como solución a las viejas demandas sociales de belleza, rapidez en la producción y economía, Morris recurrió a las artes menores (orfebrería, ebanistería, ilustración, etc.) pero en calidad de “bellos oficios”, cuya misión debería ser crear objetos que

conjunción del trabajo del artista y el artesano para lograr una producción suficiente y sostenida con alta calidad estética; este trabajo es el que realiza un diseñador. Bevis Hillier comenta sobre la actitud que tuvieron algunos artistas de este movimiento al respecto de la relación arte-industria:

El prerrafaelista William Morris, exponente de un tipo de artesanía con acabados manuales, concedió de mala gana la primera condición de un tratado de paz: odiaba la idea de una cerámica impresa, dijo, pero si, debido a la demanda masiva, debía ser impresa, que se vea como una impresión y no como un miserable intento de imitar la decoración hecha a mano. En otras palabras, debe haber verdad en la máquina, así como había "verdad en el material". Morris fue la principal influencia del diseñador belga Henri van Velde, el gran teórico del modernismo...⁹

En la línea de antecedentes se presenta el *Art Nouveau*, estilo que se llega a considerar el antagonista del *Art Déco*, sin embargo, por mucho es su antecedente, debido a que fue el primer movimiento artístico que se enfrentó con las condiciones de la floreciente industria. Este movimiento se desarrolla entre la última década del siglo XIX y la primera década del siglo XX.

respondieran al problema utilitario que les dio origen y cuya belleza –condición imprescindible– pudiera frenar la invasión de artefactos de escasa calidad estética, cuya producción en serie había empezado a dominar el mercado” en Enrique de Anda Alanís, *Art Déco, Un país nacionalista, un México cosmopolita*, México, CONACULTA, 1997, pág. 47.

⁹ Bevis Hillier, *Art Deco of the 20s and the 30s*, Gran Bretaña, editado por Studio Vista Limited, 1968, pp. 16-17.



IMAGEN 2. SILLAS DISEÑADAS POR CHARLES RENNIE MACKINTOSH.
INTEGRANTE DE LA ESCUELA DE GLASGOW.

A pesar de haber incluido en sus técnicas de producción algunas tecnologías de la época, el *Art Nouveau* no logró resolver la tensión que había entre arte e industria. Su producción no pudo amalgamarse a las capacidades de la industria y las necesidades del mercado, terminó por convertirse en un estilo demasiado costoso y accesible sólo a clases muy altas de la sociedad.

Así, entre los siguientes pasos por encontrar un estilo que estuviera de acuerdo a las nuevas necesidades se encuentra la Escuela de Glasgow, en Escocia, cuyos representantes son Charles Rennie Mackintosh (imagen 2)¹⁰, Margaret McDonald y Herbert y Frances MacNair, conocidos como “Los Cuatro de Glasgow”. En una feria realizada en el año de 1902, en Turín, este grupo presentó

¹⁰ Tomada de la página *Daíthai C, an Irish expat in London casting a cold eye on life ...and stuff*, <http://daithaic.blogspot.mx/2008/07/charles-rennie-mackintosh.html>, consultada el 05/12/2012.

sus diseños a un público internacional. Ahí se pudo observar su tendencia; Alain

Lesieutre comenta sobre ellos:

Mackintosh y sus colegas habían sentido el impacto del movimiento británico *Arts and Crafts*, de hecho, podrían ser descritos como el producto de ese movimiento, y esto significaba que estaban de igual manera hostiles a la exuberancia y vistosidad del estilo *Art Nouveau*; esto favoreció, en cambio, el tipo de opulencia (si debía haber opulencia), que era producto de la obra hecha a mano. El trabajo de los diseñadores de la Escuela de Glasgow impresionó a aquellos que lo vieron en Turín, no sólo por la originalidad en las proporciones y el ornamento, sino también por su moderación. La sensación de ambiente agradable y despejado, inspirados en el trabajo de Whistler y Wilde, ya se había propagado en los interiores diseñados por ellos, estas características se convirtieron en parte de su programa¹¹.

Su aportación estuvo sobre todo en la definición de un diseño austero y limpio en comparación con los grandes detalles que el *Art Nouveau* y el Neoclásico ponían en los objetos.

A continuación se encuentra la *Wiener Werkstätte*, fundada en 1903 en Austria. Su líder el arquitecto Josef Hoffman, logra a través de su trabajo simplificar su estilo, y convertirse en el portavoz de una sociedad burguesa que busca la manera de expresar sus valores en comparación a la rimbombante personalidad del *Art Nouveau* y de la aristocracia. Uno de sus más logrados ejemplos es el *Paláis Stoclet*, obra arquitectónica encargada por Adolphe Stoclet, magnate belga del carbón. Su construcción se realizó en los años que van de 1905 a 1911 en la ciudad de Bruselas, su uso original fue casa habitación¹². Destaca la participación de artistas y artesanos en la decoración y acabados del edificio, como Gustav Klimt y Fran Metzner (imagen 3)¹³.

¹¹ Alain Lesieutre, *op. cit.*, pág. 12-13.

¹² Desde junio de 2009, este inmueble fue declarado patrimonio de la humanidad por la UNESCO.

¹³ Tomada de la página *Arte y arquitectura contemporáneas*, <http://www.tareasfacil.info/Arte-y-Musica/Arte-Universal/Arte-y-arquitectura-contemporaneas.html>, consultada el día 05/12/2012.



IMAGEN 3. *PALAIS STOCLET, 1911.*

En 1925 se crea la Bauhaus, su nombre en castellano significa “Organización Comercial para la Venta de Modelos”; esta institución estuvo orientada completamente hacia la metodología industrial. Su cometido era establecer una relación entre los diseñadores de modelos, los cuales realizan obras artesanales y artísticas, y la industria que tomaba estas piezas y las reproducía en un gran número para su venta en el mercado. Enrique de Anda comenta:

La Bauhaus, con un proyecto académico impartido por artistas y artesanos, dentro de salones y no talleres de pintura y modelado, fue el sitio donde de manera más clara se resolvió la nueva necesidad que representaba la formación profesional y la orientación para el trabajo del diseñador industrial: crear una hermandad entre conceptos artísticos y práctica artesanal¹⁴.

¹⁴ Enrique de Anda Alanís, *op. cit.*, pp. 30.

También es necesario mencionar a un grupo, que no era una escuela de diseño como tal, pero cuya estética influyó mucho en los creadores del *Art Déco*: el Ballet Ruso, dirigido por Serguéi Diágilev. Esta compañía realizó una gira por Francia en el año de 1909. Tanto la riqueza en el diseño y colorido del vestuario y decorado, en cuya confección participaron artistas de la talla de Picasso, Matisse, Max Ernst, entre otros, así como la sensualidad y mística de las representaciones robaron la atención y fascinación del público; Alain Lesieutre menciona:

Un ballet en particular capturó la imaginación de los asistentes al teatro en esa época, este fue *Shéhérazade*, con Ida Rubinstein como la sultana, Nijinsky como su esclavo favorito, y la decoración de León Bakst... ¿Por qué su trabajo tiene un efecto tan profundo? En parte, fue una cuestión del momento y del contexto en que se presentó: la sensualidad de la música de Rimsky-Korsakov y el esplendor de la danza se ponen al servicio de la violencia orgiástica de la historia, el final del ballet es una masacre. La violencia estaba en el aire, sobre todo en la sensibilidad de los artistas y de los pocos privilegiados.¹⁵

Por último, en 1919 se organizó en Francia la *Compagnie des Arts Français*, cuyos fundadores fueron Louis Sue y André Mare¹⁶; su organización fue una reacción a algunos de los principios esgrimidos por escuelas como la *Bauhaus* o la *Stijl*, que aseguraban que los objetos debían estar diseñados de tal manera que su función dominase la construcción de las piezas, eliminando todo detalle que resultara inútil a este fin, esta escuela buscó rescatar el “factor humano” en el diseño a partir de encontrar detalles en la decoración que rescatasen la tradición del diseño francés, aunque, claro está, aprovechando las últimas tendencias. Helena Hernández Caire comenta sobre esta escuela:

¹⁵ Alain Lesieutre, *op. cit.*, pág. 15.

¹⁶ A su vez, esta institución tuvo su antecedente en la Sociedad de Artistas y Decoradores, representada por Héctor Guimard, Eugène Grasset, Eugène Gaillard, Pierre Chareau, Frances Jourdan, Emille Decouer, Maurice Dufrene, entre otros, organizados desde 1911; se constituyó con el motivo de crear una escuela de diseño propiamente francesa, pues otros países europeos llevaban la delantera en esto a Francia.

El desarrollo de las artes decorativas francesas fue tomando rápidamente una personalidad propia, alejándose de las influencias y de los estilos de los Luises y del Imperio que en un principio habían sido predominantes. La influencia de los movimientos artísticos de vanguardia se mezcló, además, con la influencia del arte africano y del arte egipcio que a partir del descubrimiento de la tumba de Tutankamen había deslumbrado al mundo artístico: el *Art Déco*, con todo su eclecticismo, estaba en plena madurez¹⁷.

La Compañía de Artes Francesa se dio a la misión de reunir y organizar las técnicas artesanales de tradición popular, como la ebanistería, el diseño de textiles, la cerámica, etc.

Por otro lado, el periodo entre guerras constituye un ambiente propicio para el desarrollo del estilo. Enrique de Anda Alanís da cuenta de algunos de los hechos que provocaron el origen y desarrollo del *Art Déco*: los efectos de la Primera Guerra Mundial, la explosión de la mercadotecnia, la crisis de la forma estética en el arte moderno y la injerencia de la tecnología en el desarrollo del arte industrial.

a) Los efectos de la Primera Guerra Mundial. A partir de la primera Guerra Mundial, las personas cayeron en un estado de ánimo que muchos autores describen como de “pesimismo”; en el libro, *Art Déco, un país nacionalista, un México cosmopolita*, se menciona:

Durante los cuatro años que duró la Gran Guerra, fue quizá más importante la movilización de la conciencia que la participación en las acciones bélicas. Guerra de trincheras, de posiciones, como dirían los estrategas, de desgaste psicológico, en la que ninguna apelación al honor y al patriotismo fue suficiente para justificar la crueldad de los gases de mostaza ni la pestilencia de los lodazales en los que por meses se mantuvieron a los contendientes...¹⁸

¹⁷ Helena Hernández Caire, *op. cit.*, pág. 30.

¹⁸ Enrique de Anda Alanís, *op. cit.*, pág. 26. Por su parte Paul Maenz opina que fueron cuatro acontecimientos de índole político los que contribuyeron a subvertir el orden social: “una guerra mundial, la revolución, una crisis económica, y el fascismo. Tan violentas fueron las sacudidas, que incluso hoy día, transcurrido ya medio siglo están aún por descifrar las motivaciones históricas de la época” Paul Maenz, *op. cit.*, pág. 12.

Lo que sucedió, fue que las personas buscaron vías de escape a este sentimiento; el consumo de bienes de rápida adquisición y formas de diversión más variada fueron las respuestas.

b) La explosión de la mercadotecnia. La guerra dejó una estructura de producción desarrollada y organizada al terminar el conflicto, estas máquinas y esfuerzos humanos se dirigieron a la producción de bienes de consumo duradero para la sociedad que se estaba reconstruyendo. Estados Unidos entró en este juego a nivel internacional; de pronto el mercado se vio saturado por un sinnúmero de productos accesibles a un mayor número de gente, debido a su integración al mercado laboral, hasta el grado de que esta época se ha llegado a comparar con una nueva Revolución Industrial. Las empresas debían vender sus productos, así que se reforzó el término publicidad:

Un horizonte de tentaciones por adquirir nuevos objetos se abrió a los ojos de las clases medias gracias a los anuncios de las revistas y las machaconas repeticiones en el radio, un artefacto que desde principios de los años veinte se incorporó al concierto urbano como una voz solista más, al lado del claxon de los autos, el chirriar de las ruedas metálicas de los tranvías y otros ruidos más que poco a poco fueron dando lugar a la estridencia del siglo XX.¹⁹

Algo que hay que notar es que éste es un estilo que estaba orientado al consumidor regular, a la gente que, como se mencionó antes, encontró una forma de escape a través de estos productos, Paul Maenz opina que este estilo “no se caracterizó tanto en el terreno culto como en el de la cultura de masas, desde la moda, el *music hall*, los bibelots o las joyas de fantasía hasta el cine –medio de expresión para multitudes- que convertirían los acontecimientos en mitos y que contribuirían a dar de Estados Unidos una imagen dorada”.²⁰

¹⁹ Enrique de Anda Alanís, *op. cit.*, pág. 28

²⁰ Paul Maenz, *op. cit.*, prólogo.



IMAGEN 4. JEAN DUPAS, *LOS PERICOS*, 1925.

c) La crisis de la forma estética en el arte moderno. En este aspecto el trabajo de grupos como los cubistas, representados por Picasso y Braque, y los dadaístas, cuyo líder fue Hugo Ball, expresó la inconformidad de los artistas ante las formas tradicionales de representación de la figura. Por su lado el cubismo buscó una expresión diferente del neoclásico y el impresionismo, pues consideraba que éstos no representaban la realidad, la cual, consideraban, está llena de velocidad, dinamismo y fragmentación. Por su parte, los dadaístas trataron de “provocar a la sociedad mediante gestos y burlas cuyo cometido fue poner en claro lo ilógico de la vida dentro de aquella estructura social”²¹. Estas expresiones transformaron la visión de la imagen en la época y abrieron paso al

²¹ Enrique de Anda Alanís, *op. cit.*, pág. 29.

trabajo de pintores como Lempicka, Paul Jouve, E. R. Pougheon, Jean Dupas (imagen 4)²², entre otros.

d) Injerencia de la tecnología en el nacimiento del arte industrial. Durante la última parte del siglo, se discutió mucho sobre la relación arte-artesanía-industria. El punto estaba en que los artistas reivindicaban el valor único de su obra, los artesanos defendían el espíritu manual y sensible de su trabajo y los industriales deseaban resolver la cuestión de la producción masiva de objetos que fuesen atractivos para el mercado. De esta manera, como comentan Alicia Suárez y Mércé Vidal:

En la producción artística e industrial en estos años intentaron jugar, conscientemente unos y más inconscientemente otros (recordemos la frase que Paul Poiret escribió en 1922 en la revista *Vogue*: «*Ils vous prêchent l'économie, moi je ne vou parle que d'élégance*»), el mismo papel de difundir a través de los cánones de la elegancia y del buen gusto la apetencia hacia nuevos objetos de consumo, cuyos protagonistas serán tanto las capas sociales enriquecidas con la gran guerra como la nueva clase media, que con las palabras de autor tenía «apetencia de prestigio social».²³

Así, bajo las características del *Art Déco* se producen objetos a nivel industrial, cuyo valor agregado se encuentra en el diseño y funcionalidad. Esto provocó que la modernidad que representaban éstos se insertara en la vida diaria de las personas, pues la gran variedad de artículos cubrían todos los aspectos del diario hacer: casa, ropa, muebles, etc.

1.1.3.- Características.

Entre las características del *Art Déco* se encuentran que se desarrolló principalmente en ciudades, se integraron los principios de dinamismo y

²² Tomada de *Most Famous Paintings*, <http://www.most-famous-paintings.org/artist-page-Jean+Dupas.html>, consultada el día 05/12/2012.

²³ Paul Maenz, *op. cit.*, prólogo.

movimiento que buscaba el arte de inicio del siglo XX, lo moderno estuvo siempre presente en los planteamientos del *Art Déco*, el estilo buscó satisfacer las demandas del mercado y fue un estilo cosmopolita con adaptaciones en cada país. A continuación se comentarán cada uno de estos aspectos:

a) **Se desarrolló principalmente en las ciudades.** El *Art Déco* fue un estilo que se dispersó a lo largo del mundo. La rápida expansión de las grandes urbes de principios del siglo veinte²⁴ favoreció su desarrollo, pues estos grandes centros se convirtieron a la vez que productores en consumidores de esta gama de objetos. Así, el ritmo acelerado de la vida, el engrosamiento de la clase media y las posibilidades que ciertos sectores sociales lograron gracias a las consecuencias de la guerra, como sucedió con las mujeres, entre otros factores, provocó que las personas buscaran una expresión que los integrara en este nuevo ambiente. Thomas Walters comenta que “con el modernismo llegó la informalidad, la impersonalidad y la uniformidad que reflejaban en términos concretos las cualidades que a partir de la Primera Guerra Mundial eran cada vez más comunes en la vida de las sociedades urbanas”.²⁵

b) **Se integraron los principios de dinamismo y movimiento que buscaba el arte de inicios del siglo XX.** Las búsquedas en el arte de inicios del siglo XX, por ejemplo, los futuristas, liderados por Filippo Tommaso Marinetti, reconocían que la velocidad contribuiría a aumentar la belleza en el universo, y en sus

²⁴Sobre este movimiento Paul Maenz dice: “La vida alcanza en los grandes centros urbanos un ritmo vertiginoso. En París, Londres y Nueva York el desenfreno dura las veinticuatro horas del día. En Berlín, pongamos por caso –en los años veinte ciudad con rango mundial- se produce una entrada o salida de tren cada treinta segundos (cuando en 1970 no pasan de los diez trenes al día)” en *Ibid.*, pág. 79.

²⁵ Thomas Walters, *Art Deco*, Londres, Academy Editions, 1973, pág. 5.

trabajos buscaron integrar composiciones que dieran esta impresión, ello se puede apreciar en las obras de Giacomo Balla, Umberto Boccioni, Carlo Carra, entre otros que marcaron cierta tendencia en el arte; así, el *Art Déco* buscó plasmar el movimiento y el dinamismo en sus obras, Enrique de Anda Alanís comenta:

En el conjunto, y no en la parte, queda implícita la sensación motriz. El *déco* es el primero en trasladar este concepto del lienzo del pintor a la silla, a la mesa, al mueble tocador, incluso a la cigarrera. Cabe mencionar, a guisa de ejemplo de esta idea de movilidad, tres de los recursos más utilizados en el *déco*: el alejamiento de los límites de un plano respecto a su centroide; la estilización —es decir, una deformación controlada de la forma original buscando generalmente, la elongación vertical—, y el encadenamiento de varias figuras iguales en series verticales y horizontales que, al recibir la atención óptica, tienden a provocar la sensación de movimiento.²⁶

c) La capacidad de adaptación que tuvieron los principios estéticos del *Art Déco* para insertarse en la realidad de cada país. A cada lugar al que el *Art Déco* llegó, los diseñadores locales echaron mano de los elementos propios para garantizar la aceptación y popularidad de sus productos: fue un estilo cosmopolita pero con adaptaciones locales en cada país.

d) Este estilo buscó satisfacer las demandas del mercado. En un primer momento el *Art Déco* se caracterizó por el uso de materiales de alta calidad en la elaboración de sus piezas: cigarreras de metales y piedras preciosas, esculturas de marfil y mármol, muebles recubiertos de pieles exóticas, etc., estos objetos llenaban los espacios de las exclusivas residencias de las nuevas clases altas, que a partir de la Primera Guerra Mundial lograron acomodarse en sitios privilegiados. Más tarde, el desarrollo del mercado y la industria abrió la puerta al uso de nuevos materiales para satisfacer la demanda creciente de la sociedad, fue entonces que el *Art Déco* se integró a la vida cotidiana de un mayor número de

²⁶ Enrique de Anda Alanís, *op. cit.*, pág. 52.

personas, en el prólogo al libro de Paul Maenz, a cargo de Alicia Suárez y Mércé

Vidal, se comenta:

Otro aspecto que subraya las implicaciones con la producción –aunque el autor [Paul Maenz] lo relaciona exclusivamente con el trabajo artesanal- es la extraordinaria gama de materiales utilizados, muchos de ellos, como el celuloide, la galalita o la nacrolaca, creados por procedimientos químicos, por resinas sintéticas, por lo que su uso obedece al bajo coste tanto de obtención como de utilización...²⁷

En este aspecto es necesario resaltar la importancia que tuvieron las tiendas para la popularización del *Art Déco*, las mismas autoras, Alicia Suárez y Mércé Vidal, comentan cómo renombrados artistas producían obras en sus talleres para satisfacer la demanda de las tiendas; por ejemplo, Maurice Dufrene dirigía el taller o laboratorio –como solían llamar ellos mismos- «La Maîtrise», para las Galerías Lafayette; René Guillere y Louis Sgnot el taller «Primavera», para los almacenes Printemps; Paul Follot dirigía el taller «Pomone», relacionado con los almacenes Au Bon Marché, mientras los almacenes del Louvre tendrán el taller «Stadium», orientado por Kohlmann, Djburgeois y Max Vibert. Con esto se buscaba crear una serie de almacenes que se alejaran de la concepción de dirigirse únicamente a una clientela selecta y aristocrática, basándose en un público mayoritario, aunque, sin llamarse al engaño, la nueva clientela sería aquella que disponía de un capital que le permitía vivir desahogadamente frente al porcentaje muy elevado de desempleados que existía²⁸.

²⁷ Paul Maenz, *op. cit.*, prólogo.

²⁸ También Alistair Duncan comenta sobre la importancia de los centros departamentales para la difusión del *Art Déco* en Estados Unidos: “Era 1928 cuando el movimiento modernista europeo alcanzó su esplendor en los EE.UU. En ese mismo año las líneas de batalla por dominar la nueva moda estaban trazadas con firmeza, por un lado, entre los grandes almacenes y museos, y en el otro, entre las propias tiendas, en la carrera. En doce cortos meses, una profusión de exposiciones se organizaron por los minoristas en todo el país. De estos, dos tienen especial mención: Lord & Taylor y RH Macy, ambas en Nueva York” en Alistair Duncan, *American Art Deco*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc. Publisher, 1988, pág. 23.

e) Lo moderno estuvo siempre presente en los planteamientos del Art Déco. Tomaré la oportunidad para plantear el tema de la modernidad, el cual es de gran importancia en relación con el *Art Déco*.

La modernidad se entiende como una concepción que se originó en Europa, y después de un proceso histórico que se inicia desde el siglo V de nuestra era²⁹; durante el siglo XVIII y XIX se define como una tendencia de la actividad humana a anteponer la razón en todas las áreas del conocimiento y la actividad, en comparación a la visión medieval en la que hombre es un instrumento de la divinidad. A través de este cambio, el hombre pasa a ser el centro del universo epistemológico, y sus actividades la guía que construye su destino. Esta visión dota al hombre de un sentido de libertad sin precedente en la historia que utilizó para desarrollar sus capacidades. Uno de los medios más importantes para ello fue la creación del método científico.

Margarita Olvera y Olga Sabido consideran que entre los cambios estructurales que permiten hablar de la presencia de elementos nuevos en la experiencia sociohistórica se pueden contar el crecimiento de las ciudades, el comienzo de la expansión europea asociada a los descubrimientos geográficos, la

²⁹ Esta palabra fue usada por primera vez por el Papa Gelasio (492-496), al preguntarse por los orígenes del cristianismo, que en ese momento no tenían más de un siglo, Guillermo Zermeño comenta que “con este término se anuncia el fin de la época antigua y el comienzo de la era cristiana. A la vez que expresa la percepción de un suceso, indica la voluntad de una diferenciación, técnicamente la palabra designa en sus inicios sólo los límites de la actualidad. *Modernus* proviene del latín, como sinónimo de *hodiernus*, significa tanto lo nuevo, como lo actual” Es importante anotar que la concepción que se le daba en ese momento a lo moderno, están exenta de valoraciones como progreso, decadencia, renacimiento o superioridad. Se usó sobre todo para determinar la situación del cristianismo como un cambio con respecto al esplendor del imperio romana, del cual se pretendía renovar el esplendor a través de esta religión y su institución, en Guillermo Zermeño Padilla, *La cultura moderna de la historia. Una aproximación teórica e historiográfica*, México, COLMEX, 2004, pág. 45.

revolución informativa que implicó la impresión de libros y el surgimiento de formas de sociabilidad intelectual inéditas, la constitución del Estado moderno sobre la base externa de la soberanía territorial y el monopolio de la violencia y de los impuestos, así como el pasaje a una economía capitalista³⁰. Posteriormente las grandes revoluciones del siglo XVIII generaron cambios de largo aliento que modificaron la forma de vida de muchas personas al trastocar, no sólo estructuras, clases sociales, modelos de vida, sino también los marcos de significación a partir de los cuales se orientaba la vida.

Uno de los cambios más notables fue la profundización de los procesos de secularización e individualización que todos estos fenómenos sociales pusieron al descubierto. En este sendero, el paso de la idea de tiempo circular a una idea de tiempo lineal fue una de las consecuencias con más repercusiones, y que caracteriza a la modernidad. En esta forma de entender el tiempo, éste no es más un rito preestablecido, el cumplimiento de una rutina que enmarca la inamovible cotidianeidad basada en la tradición, sino que se transformó en una posibilidad abierta, un horizonte con muchas opciones y que mostró el futuro como una entidad accesible a la acción individual y que dependerá de la capacidad de los hombres. Ello favoreció la expresión de nuevas ideas y expectativas, como la aspiración a la libre expresión individual, la creencia en la capacidad del hombre para transformar su mundo y hacer contribuciones valiosas tanto a la colectividad como a sí mismo. Las mismas Margarita Olvera y Olga Sabido comentan sobre este proceso:

³⁰ Margarita Olvera y Olga Sabido, "Modernidad temprana, modernidad tardía e individualidad: la experiencia social en el cuerpo" en Lidia Girón y Margarita Olvera, coordinadoras, *Modernidades relativas, mito e imaginario*, México, UAM-Azcapotzalco/Anthropos, 2007, pp. 145-185, pág. 151.

Dos de las grandes ideas del siglo se distancian radicalmente de los marcos culturales religiosos, recogiendo una experiencia social que se está apartando rápidamente de sus referencias tradicionales. Estas ideas son, dicho en breve, las siguientes: 1) que la sociedad y la historia eran constructibles, no entidades dadas por el destino, la fortuna, la fatalidad o la cuna; 2) que tal constructibilidad dependía de la acción humana, siempre y cuando estuviese orientada racionalmente. Bajo este marco el individuo se constituye como entidad racional, controladora y eficiente. La gran apuesta de la ciencia daría certezas y elementos para ordenar el mundo. La conquista de la *moderna* noción de individuo amalgama en buena medida estos ideales normativos³¹.

Esto mismo está relacionado con el desarrollo del capitalismo, pues el auge del individualismo fue la reivindicación de la iniciativa privada frente a la idea del derecho de nacimiento, la cual había mantenido una estructura cerrada de acceso a la movilidad social y la riqueza: el éxito en la empresa y labor comercial redundaba en beneficio del individuo y la movilidad desafiaba el orden jerárquico de la sociedad.

Otra de las características de la modernidad es la noción lineal y progresiva de la historia humana; el pasado se concibe como un tiempo oscuro que será superado, esta noción se construye aplicando las leyes del determinismo natural a las de la historia, y con una fuerte dosis de optimismo, se piensa que todas las condiciones de la naturaleza están ordenadas y enfocadas para que el hombre triunfe como especie dominante; la historia humana se concibe como una serie de sucesos que se dirigen a la realización de los ideales más altos del hombre, entre ellos el progreso.

Por otro lado, este proceso se enmarca en una dialéctica epistemológica a partir de esta idea de progreso: por ello toda modernidad encierra la paradoja de que toda creación implica el abandono de algo al efectuarse la sustitución de una cosa por otra evaluada como más conveniente. Si anteriormente se tenía como de

³¹ *Ibid.*, pág. 152-153.

buen gusto vestirse de una manera, en un momento posterior puede considerarse como de mal gusto porque la forma de vestir ha sido sustituida por otra. Así, toda modernidad está llamada, tarde o temprano, a convertirse en una tradición más y considerarse obsoleta.

Durante la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo veinte, la idea de modernidad adquiere algunos matices, tales como: la expansión del capitalismo a un nivel internacional, así como la primacía económica y política de algunos países europeos y de Estados Unidos; ello les permitió imponer su poder financiero y su estilo de vida, este último como una forma de asegurar la dependencia a partir del colonialismo ideológico, todo esto se hizo basándose en esta idea de lo moderno y el progreso.

En cuanto a la relación del arte y la modernidad, es necesario observar que el modernismo desbarata la mimesis pues rechaza la simple copia del mundo. Su esencia es experimental, y busca subrayar múltiples perspectivas y diferentes ángulos de visión, así como enfatizar el flujo de la conciencia, esto en relación a su concepción temporal y en oposición a la cronología métrica. Daniel Bell observa de forma muy acertada que:

Contra la naturaleza contemplativa del arte clásico, también es un movimiento de lo que es conocido hacia el conocedor, el sujeto que ejerce la acción de conocer. Dentro de la filosofía clásica, el conocimiento está en el predicado; la subjetividad es contingente o díscola y no puede convertirse en conocimiento en sí. Pero en ese movimiento desde lo conocido (la idea de Platón de las formas preexistentes) hacia el conocedor encontramos el punto de partida del conocimiento construido del pensamiento moderno. El cambio llega con Immanuel Kant, quien, de forma notable, afirmaba: «la comprensión no deriva sus leyes (a priori) de la naturaleza, sino que se las prescribe a ésta». Es un movimiento de la «razón natural» hacia la «razón de la mente».³²

³² Daniel Bell, *et. al.*, *Las contradicciones culturales de la modernidad*, México, UAM-Azcapotzalco/Anthropos, 2007, pág. 61.

Con estos principios en el arte moderno se busca expresar la individualidad de la persona; pero, se debe tener en claro que el modernismo aún sigue vinculado al arte y la cultura tradicionales en su búsqueda de la forma, sin embargo, no se trata de la tradicional forma realista de un género determinado, más bien, se trata de un lenguaje propio, de una entidad construida, reelaborada por la voluntad de su creador, el artista moderno. Ello se observa en el expresionismo, el cubismo o el futurismo, los cuales toman sus modelos de referentes, tanto materiales como temáticos, de la realidad, pero los presentan transformados por lenguajes estructurados en principios que cada artista desea destacar de la forma en que entiende y se relaciona con el mundo.

Así, como se mencionó anteriormente, el *Art Déco* se nutre de muchos de los aportes de estos movimientos para crear su propio estilo; se observa el uso de curvas latigueantes que dieron la sensación dinámica y motriz, cuestión de gran atención en la época frente a los adelantos tecnológicos. En su diseño abunda la representación abstracta y bidimensional de la realidad, también hay una inclinación a la simetría, bajo ésta se encierran todas las formas, desde las naturales hasta la figura humana, con la finalidad de hacer más accesible la realización y presentación de la obra, la cual estaba destinada a un público numeroso, ávido de imágenes que alimentaran su imaginario sobre lo actual. Este lenguaje rompe la noción clásica de tiempo y espacio, dando lugar a un movimiento singular en la representación de las formas, y que se adapta a la idea del ritmo de vida de una sociedad que se siente objeto de una constante transformación.

Volviendo al tema central, por último, hay que mencionar que se presentaron dos etapas del estilo *Art Déco*. La primera de ellas se conoce como *Zig-zag*; esta etapa fue dominada por la línea francesa, abarcó los años veinte, se caracterizó por la profusión en el diseño y la gran atención en los pequeños detalles. La segunda etapa es la conocida como *Stream Line*, y estuvo dominada por la estética producida desde Estados Unidos, país que durante los años treinta tomó el liderazgo en la producción y el diseño. Sobre el contenido de este estilo Paul Maenz comenta:

Desde que la descubrieran los futuristas, la aceleración mecánica había alcanzado un punto tal que fatalmente había de dar lugar a nuevas manifestaciones estéticas. Esta tromba dio lugar a la «línea aerodinámica» - y con ella un estilo que satisface por fin las necesidades del diseñador norteamericano- que si de un lado reúne los requisitos exigidos para el progreso de la arquitectura vertical, significa la liberación frente al dictado europeo y su "Style Moderne". El Chrysler Building de Nueva York, realizado en 1930, según proyecto de William von Allen, es una muestra impresionante...³³

El *Stream Line* significó una depuración del estilo: los detalles se sintetizaron al máximo para dejar espacio a líneas generales que se curvan para dar la impresión de rapidez, el hombre como género se convirtió en el símbolo de empeño, fuerza y, en general, abundó la idealización del maquinismo y la labor industrial; por ejemplo, los edificios Chrysler (imagen 5)³⁴ y Chanin, en Manhattan, fueron templos de la modernidad, pero dedicados a la industria y los negocios, en vez de a una deidad espiritual. Muchos arquitectos, a lo largo y ancho de Estados Unidos, que seguían diversas tendencias del *Art Déco*, crearon fábricas, complejos de apartamentos y salas de cine.

³³ En Paul Maenz, *op. cit.*, pp. 198-199.

³⁴ Tomada de la página *Observatorio*, <http://arte.observatorio.info/2008/05/edificio-chrysler-william-van-alen-1930>, consultada el día 05/12/2012.



IMAGEN 5. EDIFICIO CHRYSLER.
1930.

Patricia Bayer comenta que “de hecho, aunque los arquitectos y diseñadores parisinos se encargaron de la construcción de edificios, además de la decoración de los interiores y del mobiliario, fueron sus colegas del Nuevo Mundo los que llegaron a dominar en este tipo de proyectos a gran escala”³⁵.

1.2.-Moda Art Déco.

1.2.1- Moda.

La moda es un fenómeno social presente en la vida de las personas, desde el hecho de que el vestir es una necesidad básica, hasta la situación de que todas las culturas visten el cuerpo de acuerdo a las circunstancias en que se

³⁵ Patricia Bayer, *Art Deco*, traducción Juanjo Estrella Gonzales, España, Editorial Océano, 1999, pág. 12.

desarrollan, el ser humano está al pendiente en todo momento de la manera en que se presenta ante los demás. Es importante conocer esto y analizarlo pues a través de la observación de los detalles en el vestir se puede saber un poco más sobre las personas y su contexto histórico; por ejemplo, Joanne Entwistle relaciona el fenómeno de la moda con la forma en que las personas se comunican con su cuerpo y el grupo social, ella comenta:

La ubicua naturaleza del vestido parece apuntar al hecho de que la ropa o los adornos son uno de los medios mediante los cuales los cuerpos se vuelven sociales y adquieren sentido e identidad. El acto individual y muy personal de vestirse es un acto de preparar el cuerpo para el mundo social, hacerlo apropiado, aceptable, de hecho, hasta respetable y posiblemente incluso deseable...Al llevar las prendas adecuadas y tener el mejor aspecto posible, nos sentimos bien con nuestros cuerpos y lo mismo sucede a la inversa: aparecer en una situación con la ropa adecuada nos hace sentir incómodos, fuera de lugar y vulnerables³⁶.

Se observa cómo la ropa es en primer lugar una experiencia íntima del cuerpo; y también es la representación social del mismo. La persona no sólo piensa en su comodidad, sino también en la forma como los demás le observan y aceptan. También se debe tomar en cuenta que dentro de cada sociedad existen códigos del vestir que determinan qué es lo apropiado para cierto lugar y tiempo, existen ocasiones y momentos dentro de la organización social; como, por ejemplo, los rituales de la comunidad o las diferentes edades por las que pasan los individuos, que exigen ciertas normas en el atuendo.

Así, el vestir “adecuadamente” representa una preocupación constante para las personas, pues significa una sensación de seguridad. En este sentido, la moda representa una forma en que las personas se adhieren a un estilo que las

³⁶ Joanne Entwistle, *El cuerpo y la moda*, traducción del Inglés Alicia Sánchez Millet, Barcelona Paidós, 2002, pág. 24.

dota de una sensación de pertenencia y estatus. Participar de una moda, representa la adherencia a un grupo dentro de la sociedad, pero también es una forma de adquirir identidad individual a través de la aceptación de las pautas en el vestir, George Simmel observa sobre esto lo siguiente:

La moda es una imitación de un modelo dado y proporciona así satisfacción a la necesidad de apoyo social; conduce al individuo al mismo camino por el que todos transitan y facilita una pauta general que hace de la conducta de cada uno un mero ejemplo de ella. Pero no menos satisfacción da a la necesidad de distinguirse, a la tendencia a la diferenciación, a contrastar y destacarse, y se consigue esto último a través de la variación de los contenidos, que es lo que individualiza a la moda de hoy frente a la de ayer y a la de mañana...³⁷

Así se observa que la moda también diferencia de los demás, define al grupo y al mismo tiempo a los individuos dentro del grupo, por las variaciones que se presentan aun internamente en estos grupos. Estas variaciones de contenidos generan también su propia presencia y estilo; de esto se alimenta la misma industria de la moda, que observa la originalidad y calidad en las manifestaciones de la sociedad y retoma las ideas y diseña nuevos objetos para el mercado.

1.2.2.- Moda Art Déco

El *Art Déco* es un estilo que se insertó en muchos de los campos de la actividad diaria de las personas: desde la arquitectura hasta los enseres de cocina y para el arreglo personal, como cepillos, espejos o mobiliario; uno de estos campos se refiere a una de las más básicas necesidades del ser humano, esto es, al vestir, y su expresión sofisticada, la moda, en donde se crean vestidos y accesorios con una gran carga estética.

³⁷ Goerg Simmel en Paula Croci y Alejandra Vitale, compiladoras, *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*, Argentina, Editorial La Marca, 2000, pág. 21.

Los diseñadores de la moda con estilo *Art Déco* buscaron con sus diseños cumplir con las necesidades de los consumidores ofreciéndoles productos que estuvieran a la orden del día en cuanto a las características estéticas y los requerimientos sociales de estatus, comodidad y aceptación generalizada.

La moda con estilo *Art Déco* surgió al iniciarse el siglo XX; como se mencionó anteriormente, el vestuario realizado por León Bakst para la compañía de Ballet Ruso que recorriera Europa en una gira en el año de 1909, causó un gran impacto, tanto por sus temáticas y coreografía como por su vestuario. Uno de los modistas que fueron más sensibles a este fenómeno y cuyos trabajos captaron el espíritu de este momento y lograron colocarse en el gusto del público fue Paul Poiret (1879-1944). Este personaje se formó en los talleres de Worth y Doucet, distinguidos diseñadores franceses de quienes aprendió los principios de la alta costura francesa. Posteriormente Poiret crearía su propio estilo.

Los vestidos de Paul Poiret eran diseños lisos y con menos líneas en el corsé, estos elementos lo colocaron en el ambiente de la moda a partir de 1906. En 1908, Paul Iribe, dibujante e ilustrador de moda, realizó un catálogo del trabajo de Paul Poiret titulado *Les Robes de Paul Poiret*, en donde se mostraban dibujos estilizados, que se destacaban por el uso de colores vivos e intensos. Este trabajo fue de gran importancia pues sentó muchos de los lineamientos de la moda y la representación estética de la figura para esta época (imagen 6)³⁸. Patricia Bayer menciona que “sus creaciones, junto con las del Ballet Ruso, anunciaron una nueva era; no sólo en diseño de moda, sino en las ilustraciones también.

³⁸ Tomada de *Inspirational imagery. The holy Trinity of art, fashion and music*, <http://inspirational-imagery.blogspot.mx/2012/06/les-robos-de-paul-poiret-by-paul-iribe.html>, consultada el día 05/12/2012.



IMAGEN 6. ILUSTRACIÓN DE PAUL IRIBE PARA EL LIBRO *LES ROBES DE PAUL POIRET*, 1908.

Precediendo a la mayoría de los diseñadores del *Art Déco* por lo menos una década, ellos estaban muy a la vanguardia del estilo³⁹.

La misma autora comenta cómo la ilustración de moda fue muy importante para la difusión del estilo, pues no sólo los dibujos de Paul Iribé, George Lepape, Barbier George y Erté ayudaron a difundir la nueva alta costura; sino que también su estilo y el uso de colores vivos, tuvo una fuerte influencia en muchos otros artistas en Francia y en otros lugares, como es el caso de Ernesto García Cabral. Se debe tomar en cuenta que en esta época los diseñadores de moda eran personajes destacados que, además de su trabajo en el diseño, apoyaban a productores de otras áreas; por ejemplo, Van de Lemme menciona:

Paul Poiret extendió su influencia y gusto de manera mucho más amplia que la mayoría de los diseñadores de moda: en la exposición Arts Décoratifs et Industriales, Poiret exhibió sus diseños en barcas decoradas justo debajo del puente de Alejandro III, Cuando necesitaba un arquitecto para la construcción de su casa de

³⁹ Patricia Bayer, *Art Déco. Source Book*, EUA, New Jersey, Wellfleet Press, 1988, pág. 128.

moda en París, contrató la firma de los Frères Perret, la puerta de entrada a las instalaciones fue una obra maestra de orfebrería hecha por Edgar Brandt. Poiret reconocía la importancia de crear un entorno adecuado para mostrar su talento e impresionar a sus clientes ricos. Él era, ante todo, un hombre de buen gusto.⁴⁰

Otra importante diseñadora de la moda en la época fue Coco Chanel, quien prácticamente revolucionó la alta costura, al proponer trajes sastres para la mujer, hechos a la medida y dotados de una elegancia casual, cuyas líneas rectas mostraban el espíritu de la época, a la par de la libertad que daba al movimiento al acortar las faldas y liberar del corsé a la mujer. También se cuentan a Elsa Schiaparelli, Jean Patou, Madeleine Vionet, Christian Berard, Mainbocher, Paquin, Lucien Lelong, Jacques Doucet, Jean Lavin y Sonia Delaunay.

Sobre las características de esta moda y su impacto social se abundará con mayor profundidad en el capítulo 5 de esta investigación; sin embargo se puede decir ahora que ésta se caracteriza por el uso de la línea recta que la dota de una sencilla elegancia, en comparación con la moda parisina de principio de siglo, en que dominaban el corsé y las voluminosas enaguas, los vestidos de talle tipo imperio con estilo *Art Déco*, representaron este cambio; esta moda tenía sus propios detalles: a las mujeres se las veía con turbantes exóticos, enjoyadas o con plumas, sombreros *cloché* y pequeñas bandas sobresalían por encima de las cejas. Con la Primera Guerra Mundial, los cambios en la vida de las personas se acentuaron, y la moda lo reflejó, así se observa cómo los dobladillos eran más cortos, pero aún por debajo de la rodilla, la cintura comenzó a ser menos ceñida, se restó importancia al busto, fue menos enfatizado en el corte y abundaron los vestidos de noche sin espalda, que fueron una declaración de la libertad. También

⁴⁰ Arie Van de Lemme, *A guide to Art Deco style*, EUA, New Jersey, Chartwell Books Inc, 1988, pág. 97.

esto se expresó en el colorido, ya que las telas eran brillantes, a veces de manera escandalosa, los patrones en las telas eran audaces, llenos de movimiento, éstos generalmente incluían diseños florales. Los peinados de las mujeres se hicieron más cortos, esto buscó reflejar la independencia de las mujeres en la post guerra.

Esta moda aparece paulatinamente desde principios de siglo, Charlotte Benton registra una fecha importante, comenta que “la moda -a veces llamado ‘el octavo arte’ - había aparecido durante la post guerra en la primera exposición de *Salon d’automne*, en 1919, continuando así hasta 1925. El estatus de la alta costura como un arte, se mantuvo en gran parte a través de la garantía de su originalidad en la forma de una firma.”⁴¹

Y como así mismo comenta, la moda con características *Art Déco* tiene su gran presentación en el mismo evento en que el *Art Déco* tuvo su momento de esplendor: la Feria Internacional de 1925. En ella ocupó un importante espacio: uno de los cinco grupos de la exhibición fue dedicado a la moda; bajo el nombre de “La Parure”, se montaron cinco secciones: ropa, accesorios, moda, perfumes y joyería. En esta exposición se presentó tanto ropa para hombre, como para mujer, pero lo predominante fue la moda para la mujer, en la cual se ponía énfasis en el lujo en el diseño de los vestidos y de los accesorios⁴².

⁴¹ Charlotte Benton, coordinadora, *Art Deco 1910-1940*, Londres, V&A Publications, 2003, pág. 159.

⁴² La misma Charlotte Benton comenta sobre el peso que esta sección de la Feria Internacional tenía para los anfitriones: “La *Encyclopédie* de la exposición hizo hincapié en la importancia de la industria de la alta costura desde el punto de vista de la renta nacional y el prestigio, haciendo hincapié en que el “arte” del modisto jugaba un papel importante en la balanza de pagos francesa. La ropa de mujer fue citada como una de las principales exportaciones, por un total de casi 2.5 millones de francos en 1924”, *Idem*.

La moda con estilo *Art Déco* se insertó en la vida de las personas a través de los mecanismos que toda moda despliega para colocarse en el gusto de la sociedad: la explotación del sentido de estatus y pertenencia, el uso de los medios de comunicación y producción masiva acompañada de campañas publicitarias que crean la necesidad del producto. A continuación se comentarán cada uno de estos aspectos.

Estar dentro de los parámetros de una moda, además de pertenencia, dota de estatus: “la moda es un concepto de clase”, comenta George Simmel, con ello desea significar el hecho de que la moda suele generarse desde los centros de poder económico y social; las clases acomodadas, por su situación de holgura, suelen generar estas vanguardias en el diseño y debido a un efecto de imitación y al deseo de aspiración de ser como ellos, los otros grupos sociales siguen estos modelos. Por ejemplo, en el caso del *Art Déco*:

Así como el *Art Déco* transformó los palacios de los ricos, se convirtió en el estilo del nuevo placer: hoteles que parecían palacios, bares, transatlánticos y salas de cine. En este mundo el *Art Déco* vino a representar un nuevo conjunto de aspiraciones y deseos: la juventud, el glamour, la fantasía y la diversión. Estos temas fueron promovidos también a través de ese gran conducto de la moda: las películas de Hollywood. Éstas eran vistas regularmente por más de 80 millones de personas a la semana a mediados de la década de 1930, transmitían los valores y los ideales americanos, y eventualmente su estilo de vida a todo el mundo, en forma del Streamlining.⁴³

Este comentario da pie para hablar de otro aspecto de la moda, su relación con los medios de comunicación y la manera en que se difunde. La moda es un objeto que se mueve en un mercado, económicamente hablando, depende de las variables económicas de la oferta y la demanda; así, su posicionamiento también se relaciona con la manera en que sus productores venden sus creaciones. Los

⁴³ Ghislaine Wood, *Essential Art Deco*, Londres, V&A Publications, 2003, pág. 15.

medios de comunicación son instrumentos eficaces para hacer llegar la información de manera rápida a un número amplio de personas. Los productores de moda han encontrado en ellos poderosos aliados para vender su mercancía. La publicidad, que es la manera en que se crean las necesidades en el público a través de los medios de comunicación, mueve al año grandes sumas de dinero, que son absorbidas por el público en el precio del producto, la moda ha creado una gran industria que año con año genera enormes recursos. Elena Caire identificó esta característica en el *Art Déco*, por ello comenta que “ante el ascenso cuantitativo de la sociedad urbana, la forma más efectiva de trasladar la mercancía fue la de vender primero la necesidad, inexistente muchas veces, de tener el producto. La clase media cayó irremediablemente en la tentación de adquirir nuevos objetos gracias a los anuncios de revistas y las repeticiones en el radio”⁴⁴.

Este momento fue importante para la historia de la moda, ya que la relación entre diseño e industria creó las condiciones para la producción masiva de productos; el mismo diseño reforzó el lenguaje publicitario y nació la cultura del consumismo basada en la posibilidad de cambio de objetos siempre que se quisiera y en función de la imagen que se deseaba transmitir al resto de la sociedad. La difusión de prototipos, de objetos para vestir o para acompañar a las personas respondió al mandamiento publicitario de exhibir para vender y fue un elemento que contribuyó al sentido del virtual acortamiento de tiempo; así, la velocidad no sólo quedó relacionada con los ingenios mecánicos, sino con los

⁴⁴ Helena Hernández Caire, *op. cit.*, pág. 13.

lapsos necesarios para renovar la ropa, el automóvil o cualquier cosa. Arie Van Lemme, comenta que “para los elegantes parisinos o neoyorkinos de los años 20 o los años 30 la moda era una parte vital de vivir. La razón para el rápido éxito de *Art Déco* era que se trataba fundamentalmente de un estilo de moda. Todos los estilos tienen su día, pero en el siglo 20 [sic] la industria de la moda se movió en respuesta a los gustos del público más rápido que antes”⁴⁵.

Sin embargo, hay que tener muy claro un aspecto de la moda, y es su lugar en el capitalismo y la desigualdad. Como se dijo, la moda está íntimamente relacionada a una cuestión de clases sociales: los grupos acomodados son las que crean la moda, o en algunos casos, retoman las ideas que circulan en la sociedad y las capitalizan, para convertirse en sus distribuidores, de esta manera se convierten en los grandes beneficiados de tal industria; sobre esto Joanne Entwistle comenta:

La expansión del capitalismo de «mercado libre» ha supuesto una búsqueda continua para un mayor provecho de los fabricantes de la industria textil y de la confección, que depende de buscar y explotar la mano de obra más barata en los países en vías de desarrollo, así como de la población indígena inmigrante. La historia de la industria de la moda es, por consiguiente, vergonzosa... En lo que a esto respecta, el cuerpo del portador contrasta fuertemente con el de la trabajadora que es casi invariablemente incapaz de poder comprar las prendas que fabrica.⁴⁶

La época del *Art Déco* no es la excepción a esta situación. Como se mencionó anteriormente, muchos de los objetos que se produjeron con el estilo fueron elaborados en distinguidos talleres y firmados por conocidos diseñadores, los productos de estos talleres se distinguieron por lo lujoso de los materiales. Arie Van Lemme comenta que para esta época “hay una regla

⁴⁵ Arie Van de Lemme, *op. cit.*, pág. 94.

⁴⁶ Joanne Entwistle, *op. cit.*, pág. 252.

perversa en la moda: mientras que para la mayoría de las personas el horizonte económico es más pobre, la riqueza de unos pocos se exhibe cada vez más ostentosamente”⁴⁷. Sin embargo, el gran acierto de los diseñadores del *Art Déco* es que lograron penetrar en muchos de los aspectos de la vida cotidiana de la mayoría de las personas, a través de la imitación menos costosa de los modelos originales adaptándose a sus necesidades, convirtiéndose en un estilo que caracterizó a una época y no sólo a un grupo social.

Conclusión.

La moda *Art Déco* fue un fenómeno artístico, cultural y social de su momento. Los diseñadores de este estilo se nutrieron de los diversos aspectos que caracterizaron la primera mitad del siglo XX, principalmente del arte y la industria. Con ello se generaron productos que satisficieron las necesidades de las personas y que lograron insertarse en la vida diaria de los consumidores a partir de ofrecer productos novedosos, que cumplían con el sentido de modernidad que la gente buscaba y además apoyaban las actividades diarias al diseñar instrumentos funcionales.

Uno de los frentes que se desarrollaron en este estilo y que permite un importante acercamiento a la vida cotidiana de las personas fue la moda en el vestir, la cual estuvo representada por talentosos diseñadores como Poiret, Chanel, Schiaparelli, Patou, entre otros. Esta moda observó que las personas buscaban insertarse en su contexto social acorde a los cambios que la modernidad de principios del siglo XX exigía e imponía, bajo situaciones como

⁴⁷ Arie Van der Lemme, *op. cit.*, pág. 95.

el desarrollo de la industria, el cambio en principios de representación estética de los modelos masculinos y femeninos, la necesidad de que las mujeres se integraran a la fuerza de trabajo, etc. Un aspecto importante de esta moda fue la relación que tuvo con los medios de comunicación, pues se sentaron las bases del diseño publicitario a nivel masivo y se utilizaron medios de entretenimiento de gran alcance en cuanto al número de espectadores, como el cine y la radio.

En el siguiente capítulo se hará un análisis sociocultural y económico de la ciudad de México con el fin de conocer al contexto donde se desarrolló la mayor parte de la obra de Ernesto García Cabral.

CAPÍTULO 2. La sociedad de la Ciudad de México en los años 1925-1932.

En este capítulo se observa a la ciudad de México, pues ésta es el espacio donde se desarrolla la mayor parte de la vida y obra de Ernesto García Cabral, esto también permite conocer más sobre la ciudad misma y el contexto local en que se presentó la moda con estilo *Art Déco*. En primer lugar se estudia la situación geográfica e histórica de la ciudad de México, enfocando el análisis a los primeros años del siglo XX. Posteriormente se estudia el desarrollo demográfico de su población, así como de las actividades productivas, en las que destaca la agricultura y la industria, todo ello con el fin de conocer el perfil socioeconómico de las personas que habitaban la capital del país. El siguiente punto trata sobre el desarrollo urbano de la ciudad, enfocado en el origen y crecimiento de las colonias donde el *Art Déco* estuvo presente, ya fuese en fraccionamientos o colonias populares. Por último, se hace un recuento de la vida cultural de la capital mexicana, la cual estuvo fuertemente animada en ese entonces.

2.1.- La ciudad de México.

La ciudad de México es el centro político del país, se asienta sobre el valle del Anáhuac, ubicado a dos mil metros sobre el nivel del mar. Desde el pasado prehispánico, este asentamiento adquirió gran importancia en la vida de la sociedad del valle de México, pues era capital de los aztecas; durante la época

colonial, esta situación se reforzó, incluso hasta nuestros días, en que la ciudad de México sigue siendo la de mayor importancia en el país.

Consumada la independencia, después de que el Congreso Constitucional proclamó la República federal, el 18 de Noviembre de 1824 fue promulgado el decreto por el cual se creó el Distrito Federal, con la ciudad de México como sede de los poderes republicanos. Posteriormente en mayo de 1853 se emitió la Ordenanza Provisional del Ayuntamiento de México. En 1867 el territorio del Distrito Federal se dividió en cuatro municipios, siendo éstos: Guadalupe, Xochimilco, Tlalpan y Tacubaya.

Durante el gobierno de Maximiliano, el Distrito Federal desapareció, y su territorio quedó comprendido en el Departamento del Valle de México, cuya capital era la ciudad de México. Con la restauración de la República, se restablecieron los estados, distritos y municipios; el territorio del DF quedó dividido en 20 municipalidades.



IMAGEN 7. DAMAS DE LA SOCIEDAD PORFIRISTA.

A fines del siglo XIX, durante el Porfiriato, la ciudad se consolidó como centro de las comunicaciones, de los negocios y del desarrollo industrial en el país. Ello trajo consigo que las actividades sociales se diversificaran y tuvieran como consecuencia el aumento de la burocracia. Por otro lado, el proceso de industrialización dio origen a la creación de trabajadores fabriles y administrativos, multiplicándose así la clase media.⁴⁸ Otro fenómeno que se observa durante esta etapa, es la tendencia hacia el afrancesamiento de la cultura en la ciudad de México, fruto del esnobismo de las clases gobernantes, lideradas por el General Porfirio Díaz, que veían en Europa el modelo al que aspiraban parecerse, en especial a Francia, pues era el país que entonces se ostentaba como el más “adelantado” en técnica y cultura (imagen 7)⁴⁹. En este tenor se construyeron en la ciudad numerosas obras, como el Palacio de Correos, el Palacio de

⁴⁸ Alfonso Peniche Camacho, *El centro de la ciudad de México. Una visión del siglo XX*, México, UAM, 2004, pp. 77-78.

⁴⁹ Tomada de la página *Cineforever. Cine de ayer, hoy y siempre*, <http://www.cineforever.com/2012/05/07/los-rollos-del-cine-revolucionario-primera-aproximacion/>, consultada el día 05/12/2012.

Comunicaciones (actualmente Museo Nacional de Arte), el edificio del Banco de Londres y México, así como numerosas residencias que proliferaron en las colonias que se fundarían en tal época, entre las que se destacan, la colonia Guerrero (1876), San Rafael (1882), la Santa María la Ribera, Arcos de Belem (ambas de la década de 1890), Cuauhtémoc (1890), Juárez (1898), Roma (1902), entre otras.

La Revolución significó un cambio social, político y económico en todo el país. En la ciudad de México se desarrolló un fenómeno de emigración del campo hacia la capital con lo cual la ciudad adquirió una fuerte expansión urbana, las cifras siguientes muestran dicho crecimiento: el área urbana en 1900 fue de 850 hectáreas aproximadamente, una década después tenía 962. Para 1918, la ciudad de México ya contaba con 2,154 hectáreas, que sumadas a las de las áreas urbanas de los municipios ya conurbados, llegaron a ser 3,250; y en 1929 esa cifra casi se duplicó al llegar a 6,262 hectáreas⁵⁰.

En el año de 1928 desaparecieron los ayuntamientos y se estableció por ley que las facultades de gobierno y administración de toda la ciudad las ejerciera el Presidente de la república, a través de un órgano administrativo y político al que se denominó Departamento del Distrito Federal; a su responsable se le denominó Jefe del Departamento, quien a su vez era jefe nato del Departamento Central y de los delegados responsables de las trece delegaciones en las que fue dividida la capital.

⁵⁰Alfonso Peniche Camacho, *op. cit.*, pág. 79.

2.2.- Sociedad.

2.2.1.- Demografía

La ciudad de México mostró un gran crecimiento en las décadas posteriores a la Revolución, pues muchas personas desplazadas por los trastornos políticos y sociales, y también atraídas por la promesa del desarrollo industrial que sostenía la nueva administración posrevolucionaria, llegaron a la ciudad de México en sucesivas oleadas de inmigrantes. Para la segunda década del siglo XX la población de la ciudad era mayoritariamente llegada del interior del país.

Clark W. Reynolds comenta que en 1900 la parte de la población que correspondía al Distrito Federal respecto de la población del país era el 4%, desde entonces, esta cifra ascendió progresivamente al 4.8% en 1910, al 7.4% en 1930, al 8.9% en 1940⁵¹.

Para las décadas de 1920 y 1930 se tienen censos oficiales; así, según el censo del 30 de noviembre de 1921, el Distrito Federal contaba con una población de 906,063 habitantes; de los cuales, 615,367 vivían en la ciudad de México, y el resto, 290,696, en los municipios que para entonces eran: Azcapotzalco, Coyoacán, Cuajimalpa, Guadalupe Hidalgo, Ixtapalapa, Milpa Alta, Mixcoac, San Ángel, Tacuba, Tacubaya, Tlalpan y Xochimilco.⁵²

⁵¹ Clark W. Reynolds, *La economía mexicana, su estructura y crecimiento en el siglo XX*, Traducción de Carlos Villegas, México/Buenos Aires, Centro Regional de Ayuda Técnica, 1973, pág. 207.

⁵² Enrique Espinosa López, *Ciudad de México. Compendio cronológico de su desarrollo urbano, 1521-1980*, México, 1981, pp. 122-123.

En el censo de 1930 se arrojaron datos que muestran que en el Distrito Federal había una población de 1, 229, 576 habitantes, con una densidad poblacional de 829 habitantes por km², distribuidos de la siguiente manera:

Cuadro No. 1. Distribución de la población en el Distrito Federal en el año de 1930.

Cd de México y delegaciones.	Población.	Sup. Total en km ² .	Densidad por km ² .	Población en las cabeceras.
Cd. de México.	1,029 068	137.75	7470.55	1 029 068
Azcapotzalco.	40 098	84.14	476.56	19 902
Coyoacán.	24 266	62.26	389.75	16 484
Cuajimalpa.	5 406	70.92	76.23	2 021
Iztacalco.	9 261	58.34	158.74	4 776
Ixtapalapa.	21 917	119.60	183.25	9 554
Magdalena C.	9 933	67.70	146.72	6 102
Milpa Alta.	12 608	296.32	46.81	3 720
San Ángel.	22 518	90.72	248.21	5 319
Tlahuac.	11 780	81.56	144.43	2 793
Tlalpan.	15 009	309.29	48.53	8 179
Xochimilco.	27 712	131.40	210.90	11 628

Cuadro tomado de Enrique Espinosa López, *Ciudad de México. Compendio cronológico de su desarrollo urbano, 1521-1980*, México, 1981, pág. 138.

El mismo Clark W. Reynolds observa cómo las décadas de 1930 a 1940 pusieron en evidencia una nueva tendencia en el crecimiento de la población, como resultado de las reformas posrevolucionarias; comenta que “las tasas de mortalidad que habían bajado un 6% entre 1910 y 1930 bajaron todavía otro 3% durante la década de los años treinta”⁵³. Este autor atribuye esta tendencia al mejoramiento de las condiciones sanitarias asociadas con una tasa mayor de urbanización, también lo relaciona con el mejoramiento en el bienestar económico

⁵³ Clark W. Reynolds, *op. cit.*, pág. 51.

de la población a medida que aumentó el número de trabajadores rurales que recibieron su propia tierra y con la recuperación de la producción agrícola, que sobrepasó los niveles de 1925.

Por último, el censo de 1940 arroja una cifra de 1,757,530 habitantes en el Distrito Federal, el cual contaba con una superficie de 1,483 km², con una densidad de 1,185 habitantes por km²⁵⁴.

2.2.2.- Agricultura e industria en la ciudad de México.

Las actividades agrícolas seguían ocupando a la mayoría de la población mexicana, pues a ellas se dedicaba el 70% de la población económicamente activa. Este sector fue muy golpeado por la situación política durante la Revolución, debido a ello muchas personas migraron a las ciudades. Entre 1921 y 1935 se notó una recuperación en relación al periodo de la guerra civil –el crecimiento agrícola fue de 5.1%- pero no llegó a recuperar el nivel alcanzado antes de la Revolución.

Es necesario notar que la hacienda de tipo porfiriano seguía dominando la vida rural. Lorenzo Meyer comenta que “cuando el presidente Abelardo Rodríguez concluyó su periodo [1932-1934] se habían repartido 7.5 millones de hectáreas; es decir, que la Revolución había puesto en manos de los campesinos únicamente el 15% de la superficie total bajo cultivo”⁵⁵. Esto es muestra de la actitud que tomó el gobierno en este periodo, la cual se distinguía por un afán

⁵⁴ Enrique Espinosa López, *op. cit.*, pág. 168.

⁵⁵ Lorenzo Meyer, “El Estado mexicano contemporáneo”, en Jorge Montaña, coordinador, *El México contemporáneo*, México, UAM-Azcapotzalco, S/F, pp. 11-26, pág. 17.

conciliador con las antiguas elites del Porfiriato, a partir del sacrificio de la reforma agraria; destaca el hecho de que en este periodo se formaron algunas grandes propiedades de tierra, en manos de personas allegadas al grupo en el poder.

Situaciones como éstas provocaron que los campesinos buscaran oportunidades en el sector industrial, siendo la ciudad de México, como se mencionó antes, un punto de referencia para los migrantes debido a su crecimiento industrial; Clark W. Reynolds comenta que en el área central del país, la fuerza de trabajo agrícola como parte de la población activa, después de ascender entre 1910 y 1930, bajó en 6% en los años treinta⁵⁶.

Por su parte la industria mostró un crecimiento durante los años 20 y 30; la ciudad de México fue un punto atractivo para la industria nueva debido a su mercado masivo, su acceso fácil a la mano de obra, sus numerosos proveedores y medios de transporte, así como las facilidades de crédito y su proximidad con respecto a los organismos reguladores gubernamentales. Por otro lado, estas ventajas se vieron incrementadas por las políticas del gobierno que tendieron a estimular a la industria para establecerse en la ciudad de México⁵⁷. En el siguiente cuadro se observa la tendencia que mostraron las industrias manufactureras a establecerse en las regiones del país en este periodo, como referencia se muestran los datos para el año de 1950 para mostrar el crecimiento de las cifras:

⁵⁶ Clark W. Reynolds, *op. cit.*, pág. 52

⁵⁷ Clark W. Reynolds comenta cómo “la manufactura mexicana ha mostrado una tendencia cada vez mayor a localizarse en la capital de la nación y en unas cuantas de las demás ciudades grandes. En 1930 al Distrito Federal correspondió el 28% de la producción manufacturera. Para 1950, esa cifra había subido al 38%” en *Ibid.*, pág. 204.

Cuadro No. 2. Distribución de Manufacturas en México durante los años 1930-1950.

Región	Porcentaje de asentamiento de fábricas.	
	1930	1950
Norte	23	14
Golfo	14	20
Pacífico Norte	8	9
Pacífico Sur	3	3
Centro (excluyendo al Distrito Federal)	25	18
Distrito Federal	27	38
México	100	100

Tomada de Clark W. Reynolds, *op cit*, pp. 205.

Como se observa, el Distrito Federal ocupó en la época el sitio con mayor número de industrias manufactureras en el país.

La industria mexicana se caracterizó en este periodo por cumplir en gran parte con la necesidad del mercado internacional de manufactura, muchas empresas extranjeras se establecieron en el país, ello contribuyó a que este sector fuera el menos afectado por las perturbaciones sociales y políticas; Clark Reynolds comenta que la tasa de crecimiento de la producción industrial, después de bajar de 1910 a 1925, se recuperó rápidamente y excedió a los niveles prerrevolucionarios entre 1935 y 1940.⁵⁸

⁵⁸*Ibid.*, pág. 198.

Dentro del sector industrial, hay uno que tiene una especial relación con la presente investigación, éste es el del cemento. Ello se debe a que este material adquirió una notable importancia, debido a la demanda creciente de vivienda en la ciudad de México y a sus características para una construcción rápida, con propiedades higiénicas, pues no tendía a mantener humedad, así como por su bajo costo en materiales en relación a técnicas anteriores de construcción, como el adobe; esto lo hizo el material óptimo para expresar las inquietudes de los arquitectos que construyeron numerosas edificaciones con el estilo *Art Déco*.

Para observar la evolución en el país de esta industria, que se considera exitosa, se dispone de la información conjunta de la Cámara Nacional de Cemento, la cual proporciona una idea general: a partir de 1926 se produjeron volúmenes récord, con un aumento adicional de 50% en 1930. En los dos años siguientes la producción descendió en 39%, pero en cuanto al total de toneladas en 1932 siguió siendo el doble de lo que se había producido durante el porfiriato. El aumento en la producción supuso un incremento en la tasa de utilización de la capacidad instalada. Durante los siete años comprendidos entre 1926 y 1932, la tasa promedio de este rubro fue de 61%, casi un tercio más que durante el Porfiriato y dos tercios más que durante la primera mitad de la década de los veinte; estas cifras estaban lejos de representar la tasa óptima de uso de la planta, aunque no por ello dejaban de constituir una mejoría, sobre todo si se les compara con el índice de entre 20 y 30% a que la industria estaba acostumbrada⁵⁹.

⁵⁹ Stephen H. Haber, *Industria y subdesarrollo. La industrialización de México, 1890-1940*, México, Alianza Editorial, 1992, pág. 208.

Por otro lado, en cuanto a la ciudad de México, su crecimiento trajo consigo la creación de una sólida industria de la construcción. En 1925 apareció la Sociedad de Constructores Modernos, la cual construía obras con los últimos adelantos tecnológicos; ésta fue fundada bajo los principios gremiales en boga después de la Revolución, en los que se buscaba lograr una mayor equidad para todas las personas, así, los accionistas eran desde los ingenieros y arquitectos de reconocida fama, contratistas y materialistas, hasta humildes maestros de obra, carpinteros y albañiles. Villaseñor Cardoso comentó que se crearon otras sociedades como Industrias y Comercios, Bienes Raíces, SCPA, etc., dedicadas todas ellas a la construcción de vivienda privada y pequeñas casas particulares, generalmente para la clase media⁶⁰.

2.3.- Crecimiento urbano.

Como se comentó anteriormente, la ciudad empezó a tener un crecimiento de su superficie, a partir de 1920 se extendió de tres maneras: una mediante la urbanización estatal, otra, por la vía de compañías urbanizadoras, y por último, por el establecimiento de asentamientos urbanos irregulares. El antiguo centro de la ciudad de México y las colonias que habían sido fundadas durante el Porfiriato, se desbordaron, para dar cabida a la multitud de personas que se integraban a la población de la ciudad de México. Sobre las antiguas haciendas, ranchos y pueblos cercanos a la ciudad se construyeron colonias como: Polanco, Lomas de

⁶⁰ Edith Marvie Villaseñor Cardoso, "La vivienda Art Déco en el Centro Histórico de la Ciudad de México, 1925-1940. El Edificio Victoria en el Barrio de San Juan", tesis para obtener el grado de Maestría en Urbanismo, México, UNAM/Facultad de Arquitectura, 2006, pág 15.

Chapultepec, Nativitas, Obrera, Portales, Doctores, Tolteca-Mixcoac, Del Valle, Algarín.

Este crecimiento no estuvo exento de contradicciones; la reforma agraria se encontraba en proceso, y los terrenos cercanos a la ciudad representaron una discusión, pues se pensaba en la viabilidad de mantener una estructura agrícola frente al desarrollo de la urbe, debido a que los fraccionamientos y las áreas industriales estaban abarcando cada vez más espacio. La presión que lograron ejercer los grupos campesinos, y la necesidad de enfrentar a la oligarquía porfirista, que dominaba territorialmente los alrededores de la ciudad, fueron factores que aceleraron la dotación de tierras ejidales. María Soledad Cruz Rodríguez ofrece los siguientes datos sobre la conformación de la tierra para los años 20:

La aplicación de la reforma agraria en el Distrito Federal dejó un saldo de 81 ejidos, 29 041.89 hectáreas ejidales y 23 057 ejidatarios (esta cifra no incluye a los comuneros); las tierras comunales abarcaron una superficie total aproximada de 79 140 hectáreas. La suma de la superficie de ejidos y comunidades da como resultado 108 181 hectáreas que llegaron representar 70% de la superficie total del Distrito Federal. Como se puede observar, sólo el 30% de la superficie del D.F. correspondía a propiedad privada...⁶¹

Por otro lado, ante la expropiación de tierras, los hacendados respondieron de dos maneras: una de ellas fue la fragmentación de sus grandes propiedades para mantener parte de su estructura económica; sin embargo, ello resultó difícil para los casos en que los terrenos estaban cerca de la ciudad, por ello, frente a la disyuntiva de ser expropiados, respondieron con la venta de los terrenos para fines urbanos. De este proceso se originaron colonias como Portales y Nativitas, y

⁶¹ María Soledad Cruz Rodríguez, "El poblamiento popular en la ciudad de México en la primer mitad del siglo XX", en María del Carmen Collado, coordinadora, *Miradas Recurrentes. La ciudad de México en los siglos XIX y XX*, Volumen I, México, CONACYT, 2004, pág. 379.

otras más localizadas en los pueblos de Iztapalapa, Iztacalco y Magdalena Mixhuca. El mismo proceso se presentó en Azcapotzalco y en el poniente de la ciudad, colonias como Pro-Hogar, Condesa, Anzures, Chapultepec Hights, entre otras, son ejemplo de este fenómeno.

Para los años 20, la ciudad creció principalmente hacia el poniente y el sudoeste, algunas de las principales avenidas se convirtieron en ejes alrededor de los cuales fueron asentándose viviendas y fábricas, estas avenidas fueron la México-Tacuba, Lázaro Cárdenas, Paseo de la Reforma y Avenida Revolución; esto unió a las municipalidades de Azcapotzalco, Tacuba, Tacubaya y Mixcoac. Hacia el norte, se formaron las colonias Peralvillo y la exhipódromo de Peralvillo. Hacia el oriente la ciudad permaneció casi sin desarrollo y hacia el sur empezó a extenderse, hasta llegar a donde se cruzan en la actualidad las calles de Claudio Bernal y 20 de Noviembre; este cruce se encuentra a una distancia de 1,500 metros del eje centro de la Plaza de la Constitución.

Como se comentó, para el año de 1929, el Distrito Federal creció a 6,262 hectáreas, aumento equivalente al 62.4% de su territorio; en su crecimiento hacia el norte se unió con la Villa de Guadalupe, originándose las colonias Tepeyac, Insurgentes, Industrial Vallejo, Martín Carrera y Aragón. Hacia el oriente, la urbe empezó a extenderse sobre el ex lago de Texcoco, y se originaron las colonias Moctezuma y Progresista. En esta década, el eje constituido por calzada de Tlalpan fue de gran importancia, así se crearon colonias como Obrera, Algarín, Buenos Aires. Hacia el poniente la ciudad creció con las colonias Tlaxpana,

Anáhuac y Legaria, además de la colonia Lomas de Chapultepec, que se ubicó al poniente de la prolongación de Paseo de la Reforma⁶².

Como se había comentado con anterioridad, para el año de 1930, el Distrito Federal contaba con 1, 229, 576 habitantes, con una densidad de 829 hab/km², Alfonso Peniche también comenta que esta población tenía a su disposición 232, 434 viviendas, lo que daba un promedio de 5.29 habitantes por vivienda. El 10 % de la población vivía en casa propia⁶³.

Debido a que la ciudad se encontraba en constante crecimiento, la demanda de vivienda era mayor y el espacio para su desarrollo era insuficiente, los edificios de departamentos y las vecindades se convirtieron en una modalidad habitacional importante y creciente; ello se debió también al incremento en el precio del suelo. Por otro lado, también se comenzó a reducir la superficie útil en las viviendas, pues significaba costo mínimo y máxima rentabilidad.

Como ejemplo, Luis Alfonso Peniche comenta que la Dirección de Catastros llevó a cabo un censo de altura de los edificios de la ciudad en septiembre de 1929, de éste se obtuvieron los siguientes datos: se registraron 39,592 edificios, de los cuales 2,313 eran de un piso; 10,288 de dos pisos; 1,989 de tres; 278 de cuatro pisos; 68 de cinco y 16 de más de 6 pisos. La mayor concentración de estos últimos edificios se localizaba en el centro de la ciudad, mientras que en las avenidas Juárez, frente a la Alameda y Paseo de la Reforma,

⁶² Luis Alfonso Peniche Camacho, *op. cit.*, pág. 85.

⁶³ *Ibid.*, pág. 83.



IMAGEN 8. EDIFICIOS SOBRE LA AVENIDA JUÁREZ.

ya existían edificios de más de seis niveles (imagen 8)⁶⁴. Fuera de esos tres lugares, las alturas de construcción variaban de uno a tres niveles⁶⁵.

Durante 1931 y 1932, el gobierno federal interesado en el desarrollo de la ciudad, contrató la asesoría del arquitecto francés Jacques H. Lambert, quien estudió y aportó observaciones a los proyectos para el reglamento de urbanización para la ciudad de México, del cual se origina el Reglamento de fraccionamiento y uso de suelo, y el primer esquema para construcciones antisísmicas. En este sentido, el 1º de enero de 1933 se promulgó la Ley de Planificación y Zonificación del Distrito Federal. Una de las consecuencias de ésta fue el establecimiento de los Comités Ejecutivos para realizar la apertura de las calles San Juan de Letrán y, más tarde, la de 20 de Noviembre.

⁶⁴ Tomada de *Memoria Urbana. El México de ayer*, <http://memoriaurbana.foroactivo.com/t59p620-las-calles-de-mexico-vida-cotidiana-1900-2000?highlight=avenida>, consultada el día 05/12/2012.

⁶⁵ Luis Alfonso Peniche Camacho, *op. cit.*, pág. 84.

La ciudad se estaba modernizando en muchos aspectos, ello era evidente en la transformación por la que estaba pasando el paisaje urbano. Un ejemplo de ello era el uso del automóvil: en comparación con otras ciudades del país, era notable el número de vehículos que circulaban por la ciudad de México. El siguiente cuadro ilustra el proceso del creciente uso de vehículos automotores.

Cuadro No. 3. Número de automotores circulantes en la ciudad de México de los años de 1924 a 1933.

Año.	No. de autos.	No. de camiones de pasajeros.	No. de camiones de carga.	Total de vehículos anuales.	Coche de tracción animal.
1924	10 787	2 849	2 145	15 781	2 745
1925	15 063	2 622	3 059	20 744	2 060
1926	13 705	2 281	3 454	19 440	788
1927	13 925	1 988	4 492	20 405	602
1928	16 056	1 684	4 697	22 437	518
1929	17 435	2 080	4 896	24 411	512
1930	18 310	1 841	5 035	25 186	s/d
1931	19 085	1 796	5 174	26 055	s/d-
1932	20 020	1 751	5 313	27 084	s/d-
1933	20 975	1 706	5 453	28 134	s/d

Tomado de Enrique Espinosa López, *op cit*, pp. 136 y 165.

El automóvil era una realidad en la ciudad de México, y las calles se diseñaban para cumplir con sus necesidades. Esto obligó a las autoridades a

tomar cartas en el asunto y crear leyes al respecto, así, ante la problemática de que no existía ninguna organización en cuanto a rutas, las autoridades de la ciudad organizaron un plan para fijar los itinerarios que debían seguir los automóviles de pasajeros, que para 1923 eran 1,722, y fue el 22 de marzo de 1924 cuando los Presidentes de las 24 municipalidades que formaban el Distrito Federal, firmaron un convenio donde especificaban que el Departamento del Tráfico del DF quedaba como la única oficina autorizada para dictar disposiciones sobre la identificación y tránsito de vehículos. También, en 1927 se prohibió el tránsito de vehículos de tracción animal por todas las calles asfaltadas “por considerar que ese sistema resultaba sumamente peligroso con el tráfico de automóviles y camiones cada día más creciente, y porque los pavimentos se deterioraban con las rodadas del acero”⁶⁶.

El automóvil abrió la posibilidad de expandir la ciudad más allá de sus límites, pues la comodidad que representaba viajar “largas distancias” día a día para ir y venir de la ciudad al hogar atrajo la atención sobre el desarrollo de fraccionamientos cada vez más alejados del primer cuadro de la urbe.

2.3.1.- Fraccionamientos.

El desarrollo de la ciudad era un interés económico, pues su crecimiento implicaba trabajo y movimiento de capitales, tanto para su construcción, como por ser un centro que aglomeró mano de obra y producción. El gobierno dio muchas facilidades a las compañías fraccionadoras y constructoras de los nuevos

⁶⁶ Enrique Espinosa López, *op. cit.*, pág. 136.

fraccionamientos que se originaban alrededor de la urbe y que se integraban a ella; por ejemplo, entre estos beneficios estaba la exención de pago del impuesto predial por espacio de cinco años y del impuesto para los materiales de construcción. Las fraccionadoras desplegaron una intensa actividad, estos beneficios, junto con la situación antes mencionada de la venta de terrenos por parte de los hacendados que deseaban evadir el reparto de sus tierras, les daban la facilidad de elegir aquellos terrenos que más les convenían⁶⁷.

De esta forma se desarrollaron los nuevos fraccionamientos, que no estaban exentos de diferencias en calidad y servicios: hacia el oriente se ubicaron los fraccionamientos para estratos económicos más bajos, localizados sobre los suelos de menor altura e inundables del valle y colindantes con el lago de Texcoco. Por otro lado, los fraccionamientos residenciales se formaron al poniente, hacia Chapultepec, éstos se vendieron desde el inicio con todas las instalaciones y servicios públicos necesarios para su uso inmediato, a diferencia de otros más populares, que carecían de algunos de estos servicios. Natalia Guadalupe del Moral Ruiz comenta sobre esto:

Aunque las quejas manifestadas por la ciudadanía fueron siempre una constante de la que dan muestra los artículos que periódicamente aparecían en los diarios, la realidad era que un mínimo porcentaje de las nuevas colonias y fraccionamientos contaban con los servicios públicos indispensables. Esta era una situación que no sólo se limitaba a las colonias populares, incluso en la colonia Del Valle, el sesenta por ciento carecía de los mismos, ya entrados los años 30.⁶⁸

⁶⁷ María Soledad Cruz Rodríguez, hace un estudio sobre el desarrollo de la ciudad a partir de la compra-venta de este tipo de terrenos, ver: María Soledad Cruz Rodríguez, *op. cit.*, pág. 379.

⁶⁸ Natalia Guadalupe del Moral Ruiz, "La poética del espacio en las manifestaciones Déco de la colonia Hipódromo-Condesa (una interpretación desde Bachelard)", tesis para obtener el grado en Maestría en Historia del Arte, México, UNAM/FFyL, 2006, pág. 24.

Los fraccionamientos que ofrecían todos los servicios estaban destinados para la emergente clase media que tenía las posibilidades de pagarlos; también, las compañías de fraccionadores les ofrecían facilidades, ya fuera para la adquisición de lotes, de acciones o la adquisición de casas, con el fin de colocar los lotes.

Un ejemplo de esta urbanización está en la construcción de servicios para la colonia Hipódromo-Condesa, sobre este caso Natalia Guadalupe del Moral Ruiz dice lo siguiente:

Además de estos servicios, la colonia se vio favorecida por la construcción de la avenida de los Insurgentes, llamada entonces Calzada Nueva de los Insurgentes, entre 1922 y 1924, a instancias del empresario José Guadalupe de Lama, para beneficiar la venta de lotes de las colonias Roma, Insurgentes-Condesa y Del Valle, en las que él participaba como accionista. La avenida de los Insurgentes se extendía desde la glorieta de Chilpancingo hasta el Parque de la Bombilla en San Ángel⁶⁹.

Así se observa cómo las compañías invertían lo necesario para favorecer el incremento en el valor y las ventas de sus fraccionamientos, este proceso a la vez que era generador de capitales contribuía a la modernización de la ciudad basado en el desarrollo del nivel de vida de la clase media con modelos de urbanización que se originaban en Europa y Estados Unidos.

Esta clase media se fortaleció como grupo social en México después del proceso revolucionario, el cual tuvo un gran efecto sobre la movilidad social de amplios sectores de la sociedad⁷⁰. La definición de este grupo social es causa de

⁶⁹ *Ibid.*, pág. 46.

⁷⁰ Brígida von Mentz opina que “la violencia física y la guerra pueden causar sin duda la movilidad social de ciertos sectores sociales a expensas de otros... es un tema muy fértil para explicar el rápido ascenso social y el enriquecimiento de numerosas familias en México, si pensamos en los caudillos militares del siglo XIX y de la Revolución de 1910” en Brígida von Mentz, coordinadora,

variadas controversias, pues la idealización de estos sectores no permite a algunos autores delimitar su composición social.

Brígida von Mentz realiza la coordinación de un libro sobre este sector en la historia de México, en él expone que el sujeto de dicha obra son:

Las historias de varios individuos y familias que pasarían de desapercibidas por los historiadores interesados en la economía, pues no encajan en los grandes temas de la historia económica. Se trata, entre otros, de ingenieros, grabadores y estampadores textiles, médicos, abogados, mineralogistas, administradores, arrieros, comerciantes, caciques mazahuas, hacendados, soldados y sus parientes. En ninguno de los casos se trata de las familias más ricas de México, ni de herederos de empresas o de propiedades notables. Pero tampoco se trata de los grupos que pertenecen a los sectores más pobres. No son campesinos ni operarios fabriles o artesanales, ni indigentes⁷¹.

Este comentario define en cierta manera, y de forma muy general, a las clases medias, las cuales son sectores que ocupan un puesto intermedio entre los estratos más altos y los más bajos de una sociedad. Gabriel Careaga amplía un poco la percepción del tema y comenta que los artesanos y los pequeños comerciantes, son la clase media, y considera esto porque son personas que trabajan solas, o por su cuenta, organizan su producción económica y su forma de trabajo, entran directamente en relación con los clientes y no son propiamente grandes empresarios, sino pequeños empresarios; además, agrega que una de las características psicosociales de estos pequeños comerciantes y artesanos es su recalcitrante individualismo⁷². También se considera que otro grupo dentro de la

“Introducción”, en *Movilidad social de sectores medios en México, una retrospectiva histórica (siglos XVIII al XIX)*, México, CIESAS/Porrúa, 2003, pp. 7-47, pág. 27.

⁷¹ *Ibid.*, pág. 7.

⁷² Para ver más sobre la opinión de este autor ver Gabriel Careaga, *Mitos y fantasías de la clase media en México*, México, Cal y Arena, 1990, pág. 18-19

clase media, son los burócratas y los empleados, sectores que han crecido con el desarrollo de la sociedad industrial⁷³.

Para el caso de la sociedad de la ciudad de México, la Revolución abrió oportunidades de movilidad social a amplios sectores. En los años 20 y 30, la composición social de la clase media mostraba una gran heterogeneidad, pues en su reclutamiento y promoción social se observaba una gran elasticidad de inclusión; por ejemplo, se debe recordar que en esa época, aún la mayoría de la población se dedicaba a las actividades del campo, de entre estas generaciones de campesinos muchas personas vieron transformadas sus condiciones de vida, ya fuese por la reforma agraria y la migración a la ciudad, así como su integración a la industria, como propietarios o empleados; también se puede contar en este grupo a los semiasalariados urbanos en las distintas áreas de la administración pública o privada, hasta grupos acomodados que fácilmente se incluirían en la burguesía, pero que por su formación cultural, educación, costumbres y aspiraciones, pertenecen a estos grupos de clase media, éstos son gerentes empresariales, altos funcionarios del gobierno o la banca, propietarios de bienes raíces, etcétera.

Después de la Revolución, las clases medias eran reducidas, pero su formación les permitió colocarse en posiciones estratégicas dentro de la nueva

⁷³ El mismo autor considera que dentro de este grupo, hay un sector que se caracteriza por su afán de competitividad: "Estos son los ejecutivos, que pertenecen a una amplia gama de clase media con características de mayor movilidad; que tienen una personalidad competitiva, que están en contra del espíritu burocrático, en el sentido de la pasividad rutinaria de los empleados comunes y corrientes" en *Ibid.*, pág. 19.

administración, avaladas por las clases populares que veían en ellas al sector preparado para dirigir sus demandas; Francisco López Cámara comenta que:

Las iniciales exigencias [de esta clase] encontraron fácil atención y aún tratamiento privilegiado dentro de la tarea general de desarrollo económico y beneficio social. No sólo fueron los primeros sectores en aprovechar las transformaciones ocurridas en la economía y en la extensión de los servicios públicos, sino recibieron la oportunidad de incorporarse activamente en la vida política del país, a las funciones del nuevo aparato estatal y a la dirección misma de los negocios públicos⁷⁴.

Todo resultó en que si bien la política de beneficio social favoreció a sectores importantes de las clases populares, fue mucho más generosa con los grupos medios de la población, a los cuales dotó de mejores instrumentos para su absorción ocupacional, esto es, educación técnica, cultura, alojamiento urbano, distracciones, etc.

Por otro lado, es difícil establecer una orientación ideológica en estos sectores, pues su heterogénea composición social le impone la expresión de numerosas opiniones y puntos de vista, que van desde los más liberales a los más conservadores, pasando por la indiferencia hacia temas de interés público y social. Sin embargo, debido al proceso que se vincula a su mismo desarrollo, la Revolución y los beneficios que adquirió, entre ellos, educación, con el resultado de disponer de una conciencia política más alerta y crítica, creó en ella una carga ideológica favorable a la exigencia de reformas o cambios sustanciales dentro de las estructuras existentes.

⁷⁴ Francisco López Cámara, *El desafío de la clase media*, México, Joaquín Mortiz, 1973, pág. 47.

Natalia Guadalupe del Moral Ruiz comenta que una tendencia que mostraron los sectores mejor acomodados dentro de esta clase, fue tener como aspiración los modelos impuestos por países extranjeros:

Esta clase social tenía como aspiración los modelos impuestos por las numerosas revistas, los ejemplares de la prensa extranjera que se publicaban en México y las escenas de películas que imitaban la forma de vida europea, sobretodo francesa (clara herencia del porfiriato) y estadounidense, que por la cercanía geográfica dejaba sentir su influencia quizá de una manera más notoria⁷⁵.

Muchas de las construcciones de esta época permiten conocer esta influencia.

2.3.2.- Colonias populares.

Por otro lado se encuentra el desarrollo de sectores y viviendas para clases más populares; su necesidad era evidente ante el crecimiento de la industria y las posibilidades de construcción con materiales más económicos, como lo era el concreto armado. En la década de los veinte, éstos aparecieron y se impusieron como una demanda vinculada a los derechos de los trabajadores y como una nueva problemática que irrumpía en el panorama urbano.

El Estado revolucionario tomó como parte de su política la dotación de viviendas a los trabajadores, por ello emitió una serie de decretos con el fin de promover su construcción, éstos con fechas del 9 de julio de 1921, el del 4 de septiembre de 1922 y el del 3 de julio de 1924. Entre las disposiciones se observaba una serie de estímulos fiscales a los promotores de este tipo de colonias, la exención de las contribuciones por periodos considerables que

⁷⁵ Natalia Guadalupe del Moral Ruiz, *op. cit.*, pág. 24-25.

llegaban hasta los diez años, establecía precios para las casas, buscando beneficiar tanto a los fraccionadores como a los trabajadores, también reglamentaba la construcción, aquí se incluía el requerimiento de que contara con adecuadas condiciones de higiene⁷⁶.

Estas colonias se formaban de dos maneras, la primera de ellas era por medio de la compra de un lote en los fraccionamientos para este tipo de colonias. Este negocio de los fraccionamientos estaba en boga, así que siempre había oferta de terrenos, incluso en esta actividad también participaron hombres prominentes de la élite porfirista, como los Escandón, fraccionadores de la colonia Obrera Bolívar. Muchas de estas compras se realizaban con facilidades de pago, ello permitía a los propietarios iniciar la construcción de su vivienda, la mayoría de las veces con materiales de baja calidad.

La segunda forma, consistía en pertenecer a un sindicato organizado en cooperativa. Esta vía estaba considerada en el Artículo 123 constitucional, en su fracción XXX, se consideraban de utilidad social las cooperativas que se establecieran para construir casas baratas destinadas a los trabajadores. Las empresas o el gobierno podían donar el terreno, en algunos casos hasta se podía acceder a la posibilidad de conseguir un préstamo de la empresa para poder

⁷⁶ María Soledad Cruz Rodríguez comenta que “Si bien esto aumentó la oferta de vivienda para los sectores populares, los edictos no garantizaron el cumplimiento cabal de que las casas habitaciones contaran con los mínimos servicios. Esto tenía su explicación en la existencia de normas sumamente relajadas en torno a los requerimientos para la creación de nuevas colonias en las que no se explicitaba con toda claridad la obligación de introducir los servicios necesarios, y con las limitadas facultades económicas con las que contaba el Ayuntamiento de la ciudad para introducir los servicios. Fue este punto donde inició la brecha existente entre la creación de colonias para trabajadores y dotación de servicios urbanos básicos” María Soledad Cruz Rodríguez, *op. cit.*, pp. 381-382.

comprar la tierra necesaria. Entre las colonias que se crearon por estas sociedades cooperativas están: la Ferrocarrilera, la de Trabajadores del Hierro, etc. María Soledad Cruz Rodríguez comenta que hacia fines de la década de los veinte, cerca del 30% de las colonias existentes en esta época eran de trabajadores.⁷⁷

Muchas de estas colonias fueron comercializadas por las compañías fraccionadoras sin cubrir el aspecto de la dotación de los servicios urbanos, ello lo hacían bajo el amparo de la misma ley, pues los edictos eran muy ambiguos a este respecto. Por su parte, el gobierno no contaba con las capacidades estructurales suficientes para dotar de servicios a todas las colonias. Esto inició un proceso de diferenciación social entre las colonias. Legalmente, las colonias que no tenían convenios para la introducción de los servicios urbanos no eran consideradas en la información oficial; María Soledad Cruz Rodríguez comenta:

Esto obligó a los colonos a organizarse y a acudir al Ayuntamiento para plantear su situación y demandar la introducción de los servicios, ya sea por parte de los fraccionadores o por el mismo gobierno de la ciudad. La posición del Ayuntamiento ante esta situación fue la de no aceptar oficialmente como parte física de la ciudad ningún asentamiento popular que no contara con los servicios públicos adecuados; muchas de las colonias que se crearon en esta época ni siquiera aparecían en los planos oficiales del gobierno de la ciudad. Se había dado inicio a la formación de un espacio “ilegal” no reconocido por las autoridades urbanas⁷⁸.

Los pobladores ejercieron una constante búsqueda del “reconocimiento” de sus colonias, con el fin de asegurar la propiedad sobre sus terrenos.

La ciudad de México atrajo a numerosas personas que, junto con el natural crecimiento de su población, alimentaron el desarrollo de la urbe. Se generaron

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 382-383.

⁷⁸ *Idem.*, pág. 383.

espacios propios para cada sector social: colonias populares, para la clase media y los grupos acomodados. En cada uno de estos espacios se originaron las referencias socioculturales que cada grupo social elabora de acuerdo a sus estilos de vida y aspiraciones; sin embargo, hubo un discurso que buscó aglomerar a estos grupos, orquestado por el Estado, que veía la necesidad de organizar a la sociedad en pos de un proyecto nacional que permitiera el desarrollo conjunto. La modernidad fue una guía constante de este proyecto.

2.4.- La educación y la cultura.

En estos años de reconstrucción del país y definición de lo propio, de lo nacional, la cultura y la educación tuvieron especial atención no sólo por parte de los organismos públicos, sino también por todas aquellas personas que de una u otra manera estaban involucradas con algún proceso creativo.

Por ejemplo, Jesús Silva Herzog comenta:

La educación pública entró por caminos enteramente nuevos desde el año de 1921. Se han establecidos millares de escuelas rurales en todas las zonas del país, escuelas de un tipo nuevo que no han tenido como único propósito enseñar al hijo del campesino y al campesino mismo a leer, escribir y las cuatro reglas elementales de la aritmética, sino a explotar en su beneficio los recursos naturales de la región en que habitan. Se han aumentado considerablemente las escuelas primarias en las poblaciones; se crearon misiones culturales que recorrieron el territorio por todos los rumbos con el fin de llevar los conocimientos más útiles y agradables a las aldeas más distantes; se organizaron escuelas normales y agrícolas en los puntos estratégicos y la instrucción secundaria y la técnica han sido en gran escala fomentadas. En una palabra, se dio a la educación pública un impulso vigoroso, creador y sin precedentes⁷⁹.

Junto al aumento de las escuelas primarias en las poblaciones, se crearon misiones culturales a cargo de José Vasconcelos, quien fue secretario de

⁷⁹ Jesús Silva Herzog, "La Revolución Mexicana en crisis" en *Comprensión y crítica de la historia*, México, editado por CEESTEM y Nueva Imagen, 1982, pág. 49.

Educación Pública durante la presidencia de Álvaro Obregón, quien ocupó la presidencia de 1920 a 1924⁸⁰. Estas misiones recorrieron el territorio por todos los rumbos con el fin de llevar conocimiento a los pueblos más distantes, también se buscaba integrar a las personas de estas comunidades al discurso de nación que promovía el Estado nacido de la Revolución, así como acercarlos a un proceso civilizatorio, pues muchas de estas comunidades vivían en condiciones muy atrasadas con respecto a las grandes urbes del país.

Para el caso de la ciudad de México, el régimen dirigido por Plutarco Elías Calles, quien ocupó la presidencia de 1924 a 1928, introdujo varias novedades educacionales para la época: se abrieron las primeras escuelas secundarias, se consolidó un departamento de enseñanza técnica e industrial, y, por primera vez, se difundieron por radio clases prácticas de toda índole. También se instituyó la Casa del Estudiante Indígena, para lo que, en principio, se trasladaron 200 indígenas monolingües a la ciudad de México, en estas escuelas se preparaba a las personas con el fin de que regresaran a sus pueblos y enseñaran a sus comunidades lo aprendido; sin embargo, el proyecto fracasó pues fueron pocos

⁸⁰ José C. Valadés comenta que la participación de Vasconcelos en la formación del proyecto cultural posrevolucionario fue de enorme importancia, entre otras razones porque: “con Vasconcelos, secretario de Educación en el Gabinete de Obregón, la Revolución dejó de ser un mero teatro de política y de guerra, para convertirse en un espectáculo de cultura sin paralelo en el país; quizá en el continente americano; porque mucho amaba Vasconcelos todo aquello que se ofrecía a la contemplación intelectual y era capaz de atraer la atención pública”, y agrega que Vasconcelos dispuso, desde los primeros días de su ministerio de un presupuesto de quince millones de pesos oro, cantidad que representaba el doble de la autorizada por el gobierno de Madero al secretario de Educación Pública, José María Pino Suarez, siendo este presupuesto un fuerte apoyo para la consolidación de los proyectos, en José C. Valadés, *Historia de la Revolución Mexicana*, México, Ediciones Gernika, 1985, pp. 122-123.



IMAGEN 9. ALUMNOS DE LA ESCUELA DE PINTURA AL AIRE LIBRE EN XOCHIMILCO.

los que regresaron, la mayoría prefirió quedarse en la ciudad; finalmente la escuela cerró sus puertas en 1932⁸¹.

Otro de estos esfuerzos estuvo en la creación de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, las cuales funcionaron desde 1921, hasta 1937, este proyecto también fue dirigido desde la SEP, y buscaba acercar la expresión artística de la pintura a sectores populares que sin tener una preparación academicista pudieran expresar sus inquietudes, se abrieron varias sedes en las áreas cercanas a la ciudad de México, entre ellas en Iztapalapa, Chimalistac, Xochimilco, Tlalpan, Guadalupe Hidalgo. La producción de estas escuelas tendió a una estética popular, pues se buscaba que los asistentes pintaran a partir de su relación con su entorno, sus grupos sociales y conocimiento, también se permitía la participación de niños en los talleres, situación que aportó un rico colorido en las obras. Entre los

⁸¹ Para más información sobre este tema ver: Enrique Krauze, *Reformar desde el principio: Plutarco Elías Calles*, México, FCE, Serie Biografía del Poder volumen 7, 1987, pág. 57.

profesores se encontraban personajes como Fernando Leal, Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma, Fermín Revueltas, etc. (imagen 9)⁸²

Otra situación que se presentó después de la Revolución Mexicana fue la de definir la personalidad del pueblo mexicano. Durante el Porfiriato, como se mencionó con anterioridad, se impuso una tendencia a ver hacia el extranjero como modelo cultural; por ejemplo, se construyeron muchos edificios públicos y casas privadas con estilo afrancesado, centro de cultura y moda en ese entonces. Los gobiernos de la posrevolución se enfrentaron con el problema de buscar un discurso cultural que fuera propio, que diera validez al movimiento social por el que el país había pasado. Carolina Magaña Fajardo comenta:

En este momento no sólo era el pasado el que fomentaría la cultura nacional. También el presente, es decir, 1920, entonces se fusionaba lo indígena y lo popular para darle cuerpo al arte y la cultura mexicana, de ahí surge la pintura mural, obras literarias y cinematográficas. Darle representación a lo “nuestro” sería parte del gusto y por ende de la estética que se fomentara en el nuevo arte mexicano⁸³

Fueron muchos los campos en los que la actividad se abrió a la creación de la conciencia y personalidad nacional; por ejemplo, en la pintura, creadores como Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Carlos Mérida, Germán Cueto, entre otros, crearon obras en las que buscaban la esencia de la mexicanidad.

En la literatura, los escritores mexicanos aportaron a esta búsqueda de identidad de los habitantes de la ciudad de México, algunos ejemplos son la obra

⁸² Tomada de “Proyectos educativos en la posrevolución: Escuelas de Pintura al Aire Libre”, *Discurso Visual*, <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne10/agora/agolaura.htm>, consultada el día 05/12/2012.

⁸³ Carolina Magaña Fajardo, “El Art Déco en la ciudad de México. Retrospectiva de un movimiento arquitectónico”, tesis para obtener el grado de Doctor en Arquitectura, México, UNAM/Facultad de Arquitectura, 2007, pág. 38.

de Manuel Gamio, *Forjando patria*, publicada en 1916, Alfonso Reyes publicó en 1917, *La visión del Anáhuac*, y la de Luis González Obregón, que en 1922 publicó *Las calles de México*. También a nivel nacional se dio esta discusión, para 1920 Emilio Rabasa escribió *La evolución histórica de México*, ese mismo año José Vasconcelos escribió *Estudios Indostánicos*, para 1924 Antonio Caso presentó *El problema de México y la ideología nacional*, y en 1925 José Vasconcelos *La raza cósmica*. Por otro lado, también destaca la novela histórica, y la de una historia muy reciente para ese entonces, pues para 1931, se publicaron varias novelas sobre la lucha contra Porfirio Díaz y la Revolución: Rafael F. Muñoz escribió *Vámonos con Pancho Villa*, José Mancisidor *La Asonada*, Gregorio López y Fuentes, *Campamento, Tierra y Mi General*, José Rubén Romero, *Desbandada y El Pueblo inocente*, y Fernando Robles, *La virgen de los cristeros*.

En la música, Carlos Chávez fundó en 1928 la Orquesta Sinfónica de México, con la cual buscó hacer llegar la música al público más diverso. Agustín Lara fundó por su parte la orquesta El Son Marabú, quien ocupara un espacio en la radiodifusora XEW, lo que hizo que la gente *chic*, se interesara por dicho ritmo. El PNR se inició en la radio, y en 1931 se inauguró a la XEFO. Poco antes, en 1930, Emilio Azcárraga fundó dos potentes radiodifusoras: la XEW en la ciudad de México, y la XET en Monterrey, en éstas se transmitieron constantemente los boleros de Agustín Lara, los corridos de la Revolución y otras piezas de música popular más o menos sentimental y más o menos patriótica.



IMAGEN 10. CARTEL DE LA PELÍCULA *SANTA*, 1932.

También es durante estos años que se produjo el despegue del cine sonoro mexicano: en 1930 *Más fuerte que el deber*, dirigida por Rafael J. Sevilla y la película *Santa*, basada en la novela de Federico Gamboa, grabada en Chimalistac, un poblado cercano a la ciudad de México y estrenada en la misma ciudad en 1932 (imagen 10)⁸⁴. En estos años aumentó en la capital la asistencia a las salas de cine, cabaretes, a los salones de baile, cafés, a los teatros de revista, vodeviles, restaurantes, exhibiciones de ballet, etc. La vida del espectáculo y la vida nocturna crecieron rápidamente, Pedro Granados comenta sobre la vida en la calle San Juan de Letrán:

Además del Teatro Colonial se instalaron carpas como El Liriquillo, La Noris, El Salón Rojo, La Ofelia, El Salón París, La Principal, La Procapio y otras más que llenaron de alegría todo el barrio con su grito particular: “Ajajay boletos” gritaba El Nery y El Ronco: “Esta y l’otra, esta y l’otra por un solo boleto”. La música con sus trompetas y timbaleros, las canciones, los tangos y las carcajadas, acompañados de los fuertes aplausos, formaban un ambiente tan extraordinario que se añora/ No podían faltar los cabaretuchos como el Viejo Jalisco, el Nuevo Jalisco, que más tarde fue El Faro, La

⁸⁴ Tomada de “Joselito Rodríguez y Guillermo González Camarena: dos grandes inventores mexicanos” en *México a través de la mirada de una cubana*, <http://adlignary.blogspot.mx/2012/02/joselito-rodriguez-y-guillermo-gonzalez.html>, consultada el día 06/12/2012.

Selva, El Papagayo. En las calles de San Miguel, El Habana, Las Brujas y La Peña, donde había más de cien guitarristas, cancioneros y excelentes compositores como el coronel Gustavo Lamadrid, alias el Güero; Ramoncito López y otros más de quienes no recordamos sus nombres, ahí también asistía el gran violinista Elías Breenskin, padre de la vedette Olga Breenskin. Había tal ambiente de bohemia en este lugar que a las dos, tres de la tarde del día siguiente, todavía se encontraba pletórico de parroquianos, luchadores, toreros, periodistas, boxeadores, y hasta políticos de incógnitos, eso sí, sin faltar las “pirujas” y los “caifanes” y por qué no decirlo, nosotros también. El famoso Faro de San Juan fue un abrevadero mucho más concurrido, había un quinteto de cuerdas de fábula. Por las noches y en la madrugada era casi imposible encontrar una mesa desocupada; entonces los borrachos parados al mostrador se apilaban para libar a sus anchas. Estos lugares eran sumamente baratos” más adelante menciona: “En el Callejón de Cuauhtemotzín, Santita con sus famosas veladoras, lugar donde concurrieron los personajes más famosos de la época: políticos, artistas, hampones, militares, famosas mujeres de la vida... Cuantas noches hacía acto de presencia María Félix y Agustín Lara, todo el mundo brindaba por ellos y con ellos.⁸⁵

En resumen, la ciudad de México se desarrolló como el centro cultural, donde confluyeron distintos talentos y políticas públicas para hacer de ella el escenario donde se crearon las más importantes manifestaciones culturales de la época.

Conclusión.

La ciudad de México es el centro político, económico y cultural del país. Su posición ha sido reafirmada desde la época antigua hasta nuestros días. En los años 20 y 30 del siglo XX, el país pasó por un proceso de reconstrucción y una definición de su identidad, después de la Revolución que removi6 a la sociedad mexicana en todos sus aspectos, mostrando la carencia de un proyecto cultural propio, basado en la valoración de las experiencia y creatividad locales, pues durante mucho tiempo los modelos fueron impuestos por los países europeos; por

⁸⁵ Pedro Granados, “Los maravillosos treinta” en José Luis Barros Horcasitas, coord., *Encuentros en la Ciudad de México*, México, Editorial Porrúa, 1997, pág. 170-171.

ejemplo, durante el mismo Porfiriato, el esnobismo cultural veía en Francia el país a imitar. En este proceso la ciudad de México fue uno de los escenarios más importantes donde confluyeron fenómenos sociales, culturales y económicos que dieron forma a la sociedad mexicana.

La ciudad de México creció mucho en esta época debido a la masiva inmigración, provocada por la inestabilidad de la Revolución en un primer momento y posteriormente por las oportunidades laborales. Sin embargo, la agricultura representaba el mayor porcentaje de actividad de las personas en esta sociedad, estando la industria en un desarrollo gradual con una considerable participación de capital extranjero; en el núcleo urbano presentó una constante expansión, lo cual provocó cambios en el estilo y ritmo de vida de sus habitantes.

La definición de la identidad nacional fue una prioridad para el Estado, pues se veía en-ello una forma de aglomerar los esfuerzos de la sociedad para lograr el ansiado progreso, paradigma de la modernidad por mucho tiempo perseguida; en este proyecto, el impulso a la educación y a la capacitación fue trascendental, como un esfuerzo notable se destaca que fueron abiertas las primeras escuelas secundarias en el país, precisamente en esta ciudad. En la vida cultural, la ciudad de México atrajo a muchos artistas e intelectuales que hicieron de este espacio su centro de actividad y residencia. También las actividades de entretenimiento tuvieron un impresionante crecimiento: se abrieron muchas salas de cine, bares, centros nocturnos y teatros que ofrecían esparcimiento a la creciente población de la ciudad.

El aumento de las actividades y de los pobladores en la ciudad de México provocó su expansión. La ciudad creció alrededor de su antiguo centro histórico, ofreciendo oportunidades a todas las personas, que de acuerdo a sus posibilidades se adaptaron a las condiciones que ofrecía el nuevo horizonte urbano que se estaba construyendo. La clase media resultó especialmente favorecida, debido a su acierto de colocarse en la estructura política después de la Revolución.

En el siguiente capítulo se observa la manera en que los habitantes de la ciudad de México respondieron a los cambios por medio de la asimilación del estilo *Art Déco* en el diseño de artículos para desempeñar sus actividades cotidianas.

CAPITULO 3: Los inicios del *Art Déco* en la Ciudad de México.

En este capítulo se estudia cómo el *Art Déco* se insertó en el gusto de los habitantes de la ciudad de México y se ofrecen algunos ejemplos de la producción de este estilo. Primero se estudia cómo el *Art Déco* constituyó tanto una inquietud como una respuesta a la situación nacional e internacional: la Revolución mexicana de 1910 dejó el campo abierto para que la sociedad de la ciudad de México buscara los cambios socio-culturales que el desarrollo económico y social demandaban desde tiempo atrás. Posteriormente se analiza la manera en que los habitantes de la ciudad satisficieron esta demanda de modernidad expresada por el estilo *Art Déco*, ya fuese importando estos artículos de países como Estados Unidos o de Europa, o creando industrias o talleres locales. En este segundo hecho, se observa la actividad creadora de los artesanos y diseñadores de la ciudad, los cuales hicieron un estilo propio y altamente valorado.

3.1.- El *Art Déco* como respuesta al horizonte universal

Durante los años 20 y 30 del siglo XX, en México hubo las condiciones económicas, que unidas al contexto político, social y cultural, hicieron que en el país se respondiera a las manifestaciones culturales y estilos de vida que se desarrollaban en Europa y Estados Unidos. Entre las personas que se dieron a la tarea de popularizar el estilo *Art Déco* se encontraban intelectuales, arquitectos, ingenieros, artistas, en fin, todas personas relacionadas en alguna manera con la cultura y que estaban al tanto de los cambios propuestos por las exposiciones

europeas; estas personas, en la mayor medida de lo posible, buscaron integrar en sus actividades las nuevas tendencias.

Las exposiciones universales fueron uno de los más grandes escaparates de las artes y la moda en esta época, estos eventos eran organizados con meses de anticipación y eran esperadas con gran interés y curiosidad tanto en México como en otras partes del mundo, ya que se daban a conocer las nuevas propuestas de los artistas y diseñadores del momento, cuyos trabajos expuestos serían, sin duda alguna, la moda para los siguientes años. Guillermo Gómez Terán comenta sobre la importancia de uno de estos eventos:

Como artistas, como críticos, y como intelectuales, retomaron los nuevos conceptos, pero sobre todo el “nuevo estilo” de vida que proponía la **Exposición Internacional de Arte y Diseño de Francia**, y pretendiendo cambiar lo ya establecido en el país. Los más “visionarios”, fueron más allá, quisieron que con él o de las ventajas que aportaba el estilo, se diera solución a los problemas de condición social, técnica o industrial surgidos durante el proceso revolucionario, principalmente de los habitantes de la ciudad de México, que mostraron características de una nueva sociedad⁸⁶

La Exposición Internacional de Arte y Diseño de 1925 en Francia abrió un espacio importante para que las nuevas manifestaciones artísticas, los nuevos conceptos arquitectónicos, y el nuevo estilo de vida que se estaba formando desde los inicios del siglo XX fueran aceptados. Los habitantes de la ciudad de México fueron muy receptivos; hubo un gran impulso de las artes, como se comentó, se organizaron numerosas campañas de urbanización por toda la ciudad, los modos de vida cambiaron aceleradamente.

Por otro lado, como ya se ha señalado, después de la Revolución, la sociedad mexicana estaba pasando por un periodo de definición de su identidad,

⁸⁶ Guillermo Gómez Terán, *op. cit.*, pp. 85-86.

había un sentimiento nacionalista que buscaba revalorar lo propio, esta actitud fue una política interna en pos de construir un país unido. Sin embargo, ante los intercambios comerciales y culturales con otros países, este nacionalismo fue vulnerable. Así, nacionalismo y moda se presentan como las dos guías a través de las cuales México buscaría la liberación del yugo al que se había atado, que se reflejaba en su atraso económico y en ser visto como el pasado de Europa.

Esta situación provocó que las personas y los creadores se posicionaran en dos bandos que buscaron orientar el gusto y la creación artística y cultural; por un lado, la de introspección a la mirada nacionalista, y por otro, se dirigió a la vanguardia modernista. Estas posiciones tuvieron cada una su campo de acción, cada una respondía a necesidades evidentes de expresar las inquietudes del momento. Si bien no estaban en una lucha abierta, sí representaban dos formas distintas se proyectar a la sociedad de la ciudad de México. Es necesario apuntar que estos grupos se encontraban representados por miembros de la elite cultural, ya fuesen funcionarios o artistas reconocidos, que participaban activamente de los movimientos de vanguardia artística.

La primera de estas posiciones correspondió al caso nacionalista, y “al universo temático y al lenguaje artístico con los que el vasconcelismo de los años del gobierno de Obregón se propuso sustituir la tradición artística academicista – testimonio indudable del Porfiriato- por la iconografía de ‘lo mexicano’”⁸⁷. Claros ejemplos de las obras que bajo esta guía se realizaron se observan en los murales de San Ildefonso, entre los que se cuenta: *La Creación* de Diego Rivera,

⁸⁷ Enrique de Anda Alanís, *op. cit.*, pág. 38.



IMAGEN 11. JEAN CHARLOT, *MASACRE EN EL TEMPLO MAYOR*, 1923.

Jean Charlot pintó *Masacre en el Templo Mayor* (imagen 11)⁸⁸, Fernando Leal *La fiesta del Señor de Chalma*, David Alfaro Siqueiros *Los elementos*, *Los mitos*, *El entierro del obrero sacrificado* y *El llamado a la libertad*, Ramón Alva de la Canal *El desembarco de los españoles* y *La cruz plantada en tierras nuevas* y Fermín Revueltas *Alegoría de la Virgen de Guadalupe*. También en los murales que adornan los pasillos y oficinas de la Secretaría de Educación Pública, realizados por algunos de los mismos artistas, se observa esta tendencia nacionalista.

Otra ruta dentro de esta mirada introspectiva fue expresar lo mexicano a través del indigenismo. Esta posición revaloraba la tradición prehispánica, y deseaba elevar a un rango de mayor consideración la herencia cultural de las

⁸⁸ Tomada de “Arte público (mural)-espacio político” en *Discurso visual*, revista digital, <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb16/agora/agoguille.htm>, consultada el día 06/12/2012.

culturas mesoamericanas. Un ejemplo muy significativo se encuentra en la elaboración del método de enseñanza del dibujo, realizado por Best Maugard en 1923; por medio de este manual se buscaba enseñar a dibujar mediante el uso de rasgos y diseños básicos tomados directamente de la decoración cerámica precolombina.

El segundo grupo lo conformaban los vanguardistas en el arte, cuya idea se encontraba en regenerar el arte nacional a través de la experimentación plástica, a la luz de las tendencias que se estaban generando en Europa, como el cubismo, el futurismo. Los trabajos de Diego Rivera en su etapa cubista y los de los pintores Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Jean Charlot, así como la arquitectura funcionalista de O'Gorman y el estridentismo literario propuesto por Manuel Maples Arce, son muestras de esta actitud.

Por otro lado, había un tercer grupo, cuya intención no se manifestaba abiertamente, pero que, sin embargo, era extremadamente sensible y profundamente afectado por todos estos cambios en el ritmo de vida; éste era la sociedad misma, y en especial las poblaciones urbanas, cuyas condiciones económicas les hizo más permeables a las transformaciones. Enrique de Anda Alanís resume esta actitud:

La gran masa urbana que, como ya ha quedado anotado, vivía un proceso de ascenso acelerado, y que se fue involucrando cada vez más con los mensajes publicitarios, con la tecnología, con los arquetipos extranjeros, con la moda en el vestir y que, finalmente y al margen de los artistas de uno y otro bando, también elaboró su propia idea y proyecto de modernidad...Esta tercera opción se revistió de un don de ubicuidad que le permitió ser ecléctica y hacer caso omiso de las críticas que se desataron contra ella; podría decirse que el modo con el que decidió actuar le permitió tener una visión tan amplia que le permitió otear lo mismo en pasados que en presentes en busca de los cosmopolita. Hizo pintura de caballete al igual que joyería, muebles y vajillas, y concentró la mayor parte de su esfuerzo inventivo en la

arquitectura, a la cual le dio el valor de *continente mayor de las artes, de los gustos y de las modas*.⁸⁹

Este sector representó una especie de síntesis de las posturas antes mencionadas, pues encontró la manera de ser consecuente con las aspiraciones por la construcción de la identidad nacional a partir de la herencia cultural y a la vez se insertó en las tendencias modernas que se estaban generando en el mundo. Con el paso de los años esta tercera vía dio forma a lo que hoy se identifica como el *Art Déco* mexicano.

3.2.- Arquitectura.

En México, hubo un campo en el que los creadores del *Art Déco* se distinguieron, tanto en el nivel de producción como en la calidad de detalles y acabados, ése fue la arquitectura.

En México, y particularmente en la ciudad de México, la búsqueda del estilo nacional se dio también en el campo de la arquitectura; un ejemplo previo de esta búsqueda se observa desde el Porfiriato, época en que se realizaron obras que buscaban esta identidad, así se hicieron construcciones con estilo neoztecas y neomayas, como el salón que representó a México en la feria internacional de París para el año de 1889, cuyo diseño estuvo a cargo de Antonio Peñafiel; también el proyecto del Palacio de las Bellas Artes y el nunca concluido Palacio Legislativo, entre otros estos últimos, aunque eran ejemplos de una refinada arquitectura, tenían una gran influencia europea.

⁸⁹ Enrique de Anda Alanís, *op. cit.*, pág. 41.

Después de la Revolución esta tendencia se acentúa hacia una expresión aún más nacionalista, fruto de esta tendencia fueron las obras que se crearon bajo el nombre y estilo de las tendencias neocolonial, californiano e indigenismo.

El estilo neocolonial fue impulsado desde la misma Secretaría de Educación Pública, a cargo de José Vasconcelos. Este estilo se definía a sí mismo como eminentemente antiporfirista, en cuanto a su búsqueda de lo auténticamente mexicano sin necesidad de mirar a Europa como referente. Se caracterizó por retomar las grandes dimensiones y formas de la arquitectura que se hizo en el país durante la época virreinal. Destacaron arquitectos como Federico Mariscal, Carlos Obregón Santacilia, Roberto Álvarez Espinosa. Este estilo resultó anticuado y costoso para la época, por lo que no prosperó.

El estilo californiano se originó en Estados Unidos, en California, los pobladores de localidades como Los Ángeles, buscaban algo que los definiera e identificara; así, retomando la arquitectura de las misiones españolas de la época colonial en el territorio crean dicho estilo. En México tuvo un gran eco debido a las similitudes plásticas en este caso. Sobre su naturaleza, Luz María Cortes Navarro atinadamente comenta:

Al no ser esta una raíz auténtica del pueblo estadounidense de origen prominentemente anglosajón, el sincretismo que se logra genera un estilo híbrido conocido como Colonial Californiano, donde lo español, lo mexicano y la fantasía excitada por lo que no se entiende, se traduce en sombreros charros con borlitas de estambre colgando de su ruedo, trajes de chinaco bordados con motivos de rosas y toreros con capa estilo superhéroe. También están presentes los justicieros como el Zorro y las manolas que se enamoran, cantan y pelean entre muros de cemento, con adornos de cantera, tejas rojas, enredaderas, celosías, columnas toscanas, azulejos y fuentes en patios de arcos moriscos de ideal gótico⁹⁰.

⁹⁰ Luz María Cortes Navarro, "Arquitectura Art Déco en México: un acercamiento a sus fuentes", tesis para obtener el grado de Licenciatura en Bibliotecología, México, UNAM/FFyL, 2005, pág. 60.



IMAGEN 12. CENTRO ESCOLAR BENITO JUÁREZ.

Este tipo de arquitectura inició el proceso de abatir costos y tiempos de producción utilizando el cemento armado y los ladrillos; sin embargo, mantuvo una estética que se identificó con el pasado colonial y provinciano, por ello, las paredes que ahora eran delgadas y funcionales fueron recubiertas con numerosos detalles de cantera, ladrillo, tezontle y azulejo. Ejemplos de esta arquitectura neocolonial en la ciudad de México son, en el sector público la Biblioteca Cervantes, el Centro Educativo Belisario Domínguez, el Instituto Técnico Industrial, el Centro Escolar Benito Juárez (imagen 12)⁹¹; en el sector privado los Departamentos Gaona, la fuente de Fray Bartolomé, los Talleres Tostado, el Edificio Echegaray, y numerosas casonas, que en colonias como Polanco y Chapultepec prosperaron como símbolo de prosperidad económica.

El estilo indigenista se presentó como otra opción para representar este nacionalismo, estos edificios hicieron uso de los nuevos materiales, como el

⁹¹ Fotografía tomada por el autor de esta investigación el día 13/12/2012.

cemento armado, y se distinguieron por los acabados, los cuales retomaron símbolos del pasado prehispánico y adosaron a sus fachadas numerosos detalles que hacían referencia a estas culturas. Ejemplo de ello es el edificio *Cuauhtémoc*, ubicado en la actual calle de Palma Norte, actual número 335, esquina con Donceles; en este inmueble se observan numerosos detalles como el frontón que enmarca la entrada al edificio o los mascarones que se esparcen por toda la fachada.

Ante estas tendencias el *Art Déco* llegó para representar a la corriente que sin dejar de buscar la identidad nacional, deseaba estar a la par en las tendencias de la vanguardia internacional. A partir de la Feria Internacional de 1925, las edificaciones con características *Art Déco* empezaron a prosperar en la ciudad de México. La mayor densidad de la construcción de la vivienda *Art Déco* se fue dando casi siempre en los nuevos fraccionamientos cercanos al centro de la ciudad; sin embargo, se encuentran ejemplos en las colonias Juárez, San Rafael, Nápoles, Doctores, Del Valle, etc. También se encuentran construcciones en colonias tradicionales como Santa María e incluso en el Centro Histórico; en este último proliferan las nuevas construcciones para oficinas. Entre los edificios más ejemplares de este estilo se encuentran el interior del Palacio de Bellas Artes, el Monumento a la Revolución, la Lotería Nacional, etc.

En el sector privado se construyen edificios como el de la Compañía Aseguradora Nacional y el Edificio de la Fundación Mier y Pesado, entre muchos más. En estos edificios se añadieron los adelantos de la tecnología del momento, como servicios integrales de telefonía y mantenimiento a un bajo costo; tener un

despacho en uno de estos rascacielos, o un edificio para el caso de las empresas y corporaciones, era símbolo de modernidad y bonanza, pues en su construcción no se escatimaron costos para el diseño y los materiales.

Para su popularización en la ciudad de México fue importante la labor que realizó la fábrica de cemento La Tolteca, que al buscar colocar su producto extendió el conocimiento y gusto por el *Art Déco*. Un medio importante fueron las revistas que distribuyó, Luz María Cortés Navarro comenta:

La fábrica La Tolteca, que ponderaba las maravillas de su producto no sólo lo hizo a través de las pautas de la mercadotecnia del momento, sino que también realizó dicha promoción por medio de la divulgación de dos revistas de promoción (*Cemento* [1925] y *Tolteca* [1929]), que dieron al uso del cemento el sustento teórico y técnico que justificaba su elección para la conformación de las costumbres modernas⁹².

. Los artículos de estas revistas trataban sobre temas diversos como consejos de arquitectos sobre cuestiones de estilo y técnica, críticas y reseñas sobre el quehacer profesional nacional e internacional. Esta publicación atrajo el interés de artistas plásticos e intelectuales que se inspiraron en su contenido para sus propias creaciones.

Por su parte, los edificios de departamentos optimizaron el uso de espacios y abarataron los costos en cuanto al terreno y materiales. Muchos de ellos son obras maravillosas; la colonia Condesa reúne una importante cantidad de este tipo de edificaciones, así se pueden observar edificios como el Conjunto Isabel, los Edificios Ermita, Tehuacán, San Martín, Querétaro, Jardín, Basurto, Ámsterdam, Michoacán, etc.

⁹² Luz María Cortés Navarro, *op. cit.*, pág. 58.

Un hecho interesante de la forma en que estas construcciones cambiaron la forma de vida de sus habitantes se encuentra en la diferencia que existe en el uso y concepción del patio: el patio mexicano y el utilizado en este tipo de edificios son conceptos diferentes. En el primer caso, el patio mexicano es el centro de reunión de la casa, alrededor de él se construyen las habitaciones, ahí se llevan a cabo actividades importantes para las personas, desde la cotidianidad, hasta las celebraciones que marcan su vida. Para el caso de los edificios *Art Déco*, los patios son limitados, para aprovechar el espacio, y se utilizan más bien para ventilar los espacios interiores y no como centros de reunión. Incluso hay casos donde no existe el patio, éste se sustituye por cuadros de ventilación en medio de la construcción que la cruzan de arriba hacia abajo, hacia ellos se dirigen algunas ventanas. Por otro lado, en el *Art Déco* se concebía un espacio extra, denominado *roofgarden*, para sustituir al patio tradicional, Carolina Magaña Fajardo explica que este estaba:

Ubicado en la azotea de los edificios, y aunque no es un patio como tal, se convierte en un centro de reunión para los vecinos. También era una característica *Déco*, la utilización de la pérgola-terraza como el espacio abierto de participación urbana a cubierto⁹³.

Otro aspecto que cubrieron los arquitectos de la época fue el del diseño de los espacios al aire libre, dedicaron especial atención a los parques como centros orgánicos que se integraran al ambiente urbano que estaban creando. Parques como San Martín (conocido como parque México) y su Teatro al Aire Libre Charles Lindbergh, la Plaza Popocatépetl, el Parque de la Bombilla, el Monumento a Álvaro Obregón, las Fuentes Gemelas de Villa de Cortés, La Plaza Victoria, son

⁹³ Carolina Magaña Fajardo, *op. cit.*, pp. 59-60

ejemplos de ello. También, en esta ciudad que aspiraba a la modernidad, aún se atendía de manera celosa el culto religioso, por ello, bajo los lineamientos estéticos del *Art Déco* se construyeron templos que muestran el grado de interés en ellos por su tamaño y detalle; La Parroquia del Purísimo Corazón de María, ubicada en la avenida Gabriel Mancera entre Torres Adalid y Luz Saviñón, en la colonia del Valle, y La Votiva, ubicada en la avenida Paseo de la Reforma esquina Génova, en la colonia Juárez.

3.3.- Producción.

Rápidamente el *Art Déco* se popularizó, su estética se manifestó en las obras de conocidos artistas que si bien no realizaron su obra totalmente dentro de los principios del *Art Déco*, tomaron muchos de sus elementos para sus creaciones, como la composición cúbica, el interés por el urbanismo y el maquinismo, etc.; Carolina Magaña Fajardo hace un pequeño recuento de ello y comenta que en la pintura se destacan David Alfaro Siqueiros (1896-1974), con Roberto Montenegro (1886-1968), quién pintó un mural en el despacho del Secretario de Educación en la SEP; en la escultura, sobresalen Guillermo Ruiz, Mateo Hernández, José Craft, Ignacio Asúnsolo, Fidas Elizondo, Rómulo Rozo; en la literatura figuran Miguel Aguillón Guzmán, Aquiles Vela con “El café de nadie”, Alfonso Muñoz Orozco y Manuel Maples Arce, entre otros; en la música Silvestre Revueltas con *La noche de los mayas*, José Pablo Moncayo con el *Huapango* y *La mulata de Córdoba*. Bernal Jiménez y Blas Galindo con *Sones de un mariachi*, entre otros.⁹⁴

⁹⁴ *Ibid.*, pág. 37.



IMAGEN 13. JORGE GONZÁLEZ CAMARENA, *LAS BAÑISTAS*, 1937.

Uno de los trabajos que tienen la capacidad de integrar las tendencias plásticas del *Art Déco* es la obra de Jorge González Camarena (1908-1980). Originario de Guadalajara Jalisco, en 1918 llegó a estudiar artes en la Academia de San Carlos en la ciudad México, lugar en donde radicaría posteriormente este artista. A la luz de los principios del maquinismo, estudió la figura humana y estructuró sus composiciones de paisaje en una manera en que los objetos adquieren un peso geométrico de sus partes, pero sin perder la tridimensionalidad; Enrique de Anda Alanís ha denominado a esta forma de expresión plástica *volumetría facetada*, y explica que esta técnica “consiste en dar al objeto corporeidad de tercera dimensión, bien sea mediante la ubicación continua de planos de colores, distintos uno de otro por gradación tonal, o con superficies cuyos perímetros presentan la intensidad cromática con la que usualmente se

logra el *curvado virtual de la obra*⁹⁵, con esto logra expresar las características singulares del *Art Déco*, entre ellas: el trabajo de primer plano, geometría sin perder el vínculo morfológico de la realidad y la dinámica a través de los componentes sin que importara la actitud del retratado (imagen 13)⁹⁶.

Otro artista que expresó este estilo fue Fermín Revueltas, hombre que ha sido considerado como adelantado a su tiempo pues exploró dentro de su medio urbano con motivos que no habían despertado la atención de otros pintores; su atención se dirigió a descubrir los detalles de la ciudad en los postes de madera, los cables conductores de electricidad, los hilos de telégrafos y los galerones de arquitectura industrial, en ellos encontró los símbolos para representar la otra parte de la realidad mexicana⁹⁷.

Dentro de la estética del *Art Déco* en la ciudad de México hubo grupos estéticos marcados por su particular temática, estos fueron: el de tradición prehispánica, la estética maquinista y el deporte.

Dentro de la tradición prehispánica la tipografía de las culturas antiguas de Mesoamérica presentaba características favorables a los principios del *Art Déco* para los creadores de la ciudad de México, aspectos como son abstracción,

⁹⁵ Enrique de Anda Alanís, *op. cit.*, pág. 63.

⁹⁶ Tomada de "Pintores mexicanos y emociones: Alegría" en *allettermoran under the iron sea*, <http://allettermoran.wordpress.com/2012/09/21/pintores-mexicanos-y-emociones-alegría/comment-page-1/>, consultada el día 06/12/2012.

⁹⁷ Otras obras y talentos en la pintura que dan ejemplo del estilo Art Déco en la ciudad de México son: Diego Rivera, quien pintó en 1932 en Detroit, *Detroit: el hombre y la máquina*, y en 1934, en el Palacio de Bellas Artes, *El hombre en la máquina del tiempo*, Fermín Revueltas pintó en 1934, en el Centro Escolar Revolución, *Ciencia y electricidad*, y *Alegoría de la producción*, por su parte Roberto Montenegro realiza en 1921 los vitrales para el salón de discusiones libres de la SEP, y en 1926, realiza un mural en el interior de la escuela Benito Juárez, titulado: *El cuento (o la historia de Aladino)*. También figura el libro *Negro Drawings*, de Miguel Covarrubias, fechado en 1927.

sofisticación, geometría y elegancia fueron retomadas para sus creaciones. Las formas piramidales y las grecas en la arquitectura, así como los estudios que se iban haciendo para identificar el mundo prehispánico desde finales del siglo XIX con economía de elementos, lo mismo en vestuario y parafernalia que en rasgos fisonómicos, constituyeron un proceso que logró un lenguaje de abstracción tipográfica, en el que el prehispanismo y el *Art Déco* sincronizaron sus lenguajes de manera extraordinaria. Estos diseños, de contenidos monotemáticos y de gran sencillez, sirvieron para decorar la cerámica o se hicieron relieves para arquitectura, joyería, ilustraciones, etc. Ello permitió a México tener acceso a un repertorio fascinante, lo cual le dio la oportunidad de ser moderno a partir de una tradición propia, y a una iconografía deslumbrante, sin limitaciones y sin necesidad de hurgar en otros pasados culturales, como lo hizo Francia al recurrir a la estética de África, o el caso de Estados Unidos que miró hacia la misma Latinoamérica para encontrar detalles y formas.

También el maquinismo es otro campo de la estética del *Art Déco*. En la ciudad de México algunos autores como Enrique de Anda Alanís piensan que fue a partir de la publicación de la revista *Cemento*, antes mencionada, que se incorporó en la temática artística el símbolo de la máquina y de la fuerza humana. Anda Alanís comenta que un importante momento para esta tendencia maquinista, lo constituyó el concurso de 1932 convocado por la misma empresa, la fábrica de cementos Tolteca⁹⁸, éste fue organizado para celebrar la reciente construcción de

⁹⁸ Cementos Tolteca era de propiedad extranjera casi en su totalidad, pues se hallaba bajo el control de Portland Cement Co. Ltd., con sede en Londres (un rasgo bastante irónico, ya que cemento Tolteca anunciaba su producto como “El cemento de México”).

sus instalaciones en la colonia Mixcoac. Participaron artistas de reconocido talento: en fotografía, el trabajo ganador fue la *Vista de los hornos calcinadores* de Manuel Álvarez Bravo; en dibujo, mencionó la composición *Veritas* de Carlos Tejeda, y en pintura, el primer lugar fue para el óleo de Juan O’Gorman, que retrataba el conjunto de la nueva fábrica⁹⁹.

En el área del deporte, hubo un esfuerzo por insertar la práctica rutinaria de los deportes entre la población de la ciudad de México; desde el gobierno, el ministro de educación José Vasconcelos encargó al arquitecto Obregón Santacilia que ubicara una piscina dentro del Conjunto Escolar Benito Juárez, construido en 1924, toda vez que su proyecto de educación integral comprendía también la práctica deportiva cotidiana. Por otro lado, se deben mencionar edificios para prácticas deportivas, que son ejemplares: el Frontón México, del arquitecto Joaquín Capilla el cual se ubicó en un punto muy importante de la ciudad, justo junto al monumento de la Revolución, espacio que recibió gran atención de parte de los gobiernos posrevolucionarios. El otro edificio es el de la YWCA, ubicado en la actual calle de Humboldt No. 62, entre las calles de Artículo 123 y Morelos, en la colonia Centro; de este edificio destaca su aparato ornamental (imagen 14)¹⁰⁰, Enrique de Anda Alanís describe con claridad las características de sus ornamentos:

⁹⁹ Enrique de Anda Alanís, *op. cit.*, pp. 66-67.

¹⁰⁰ Tomada de “Asociación Cristiana Femenina” en *El centro histórico.com.mx*, <http://www.elcentrohistorico.com.mx/lugares-asociacion-cristiana-femenina.html>, consultada el día 06/12/2012.



IMAGEN 14. EDIFICIO DE LA YWCA.

Las fachadas recibieron el característico tratamiento de bandas verticales sobrepuestas y en el basamento de la esquina más importante se esculpió la imagen de una ofrenda al modo prehispánico. En los recuadros de la platabanda intermedia fueron adosados relieves en los que, con la más pura estilización anatómica se presentan escenas relativas a la práctica deportiva. Las composiciones en altorrelieve de cada tablero son de gran calidad estética: mujeres que saltan, mueven brazos y piernas, visten faldas cortas y usan peinados a la “garzón”. Sin lugar a dudas esta serie es un paradigma de la decoración *déco* mexicana¹⁰¹.

En la actualidad, ambos edificios se encuentran en un lamentable abandono.

3.4.- Mercado *Art Déco*.

En los años 20 en México se registró un paulatino crecimiento económico que permitió sentar las bases de una industria y un mercado interno. La actividad de esta industria creó una abundancia de la producción, la sociedad se insertó en el

¹⁰¹ Enrique de Anda Alanís, *op. cit.*, pág. 68.

circuito mercantil de oferta y demanda, tanto nacional como internacional; el mercado de consumo se impuso como una necesidad. Ello unido al aumento de la población, de la especialización de los trabajos y de actividades, así como los esfuerzos que el Estado desplegaba para favorecer a los trabajadores, a la clase media y al desarrollo de la urbe en general, provocó que los habitantes de la ciudad de México empezaran a consumir más de todo: algunos adquirieron casa, artículos electrodomésticos como parrillas, hornos eléctricos, lámparas, planchas de ropa, máquinas de coser, automóviles, productos para la higiene personal, como vestido, calzado, muebles, accesorios, etc.

Julieta Ortiz menciona cómo esta fascinación por el consumo es una cuestión relacionada con la moda internacional:

Si bien la revolución industrial se inició en Inglaterra, es en Francia donde se originó el fenómeno conocido como “revolución consumista”, esto es, el surgimiento de una clase media con amplio poder adquisitivo, la cual encontró en el consumo de bienes adquiridos en los grandes almacenes parisinos no sólo una nueva fascinación, sino un código de valores que sustentarían un estilo de vida¹⁰²

En la ciudad de México se instauró esta costumbre, pues la sociedad en su crecimiento poblacional y en su capacidad adquisitiva demandaba más servicios; el Estado mexicano se vio superado, pues la industria presentaba muchos atrasos con respecto a la de otros países; así, se aceptó el ingreso de capitales extranjeros. Pero estos capitales y sus productos venían acompañados de otra cualidad: los modelos de comportamiento social de las sociedades que los producían. Francia y Estados Unidos se convirtieron en el centro de atención de

¹⁰² Julieta Ortiz Gaytán, “Casa, vestido y sustento. Cultura material en anuncios de la prensa ilustrada (1894-1939)”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru, coordinadora general, *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo V, Aurelio de los Reyes, coordinador de tomo, volumen 2, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 117-155, pp. 118.

estas clases consumistas. De hecho, se observa una clara tendencia en el gusto de la época, que se identifica también con el cambio del centro de influencia internacional: en los años 20, la moda sigue imponiéndose desde París, pero en los años 30, este centro se traslada a las ciudades de Estados Unidos, como New York, Chicago, etc.

Enrique de Anda Alanís comenta cómo esto dio lugar a la construcción de otras ilusiones, a la asunción de nuevos arquetipos y a la implantación de un nuevo gusto por lo que empezó a llamarse “cosmopolita”. Frente a esto, las trenzas, la piel morena y los sombreros de palma sólo fueron vistos como imágenes de una “otredad romántica” en películas mexicanas como *Allá en el rancho grande* (1936)¹⁰³.

La moda se insertó en la vida cotidiana de las personas, en su vestido, en sus espacios, en sus actividades, los elementos de *Art Déco* se expresaban de muchas formas en la realidad mexicana. Esta moda fue un termómetro de las aspiraciones de *ser moderno*; era por medio de la adquisición de artículos de vestir y accesorios anunciados en las revistas, periódicos y películas, como los portadores obtenían el estatus de ser modernos.

Entre sus consumidores se encontraban principalmente los miembros de la clase media, a quienes iba especialmente dirigido este consumo debido no sólo a su alto poder adquisitivo sino también, y en primer término, a su “ideología consumista”, que asociaba al consumo valores relacionados con la modernidad, el

¹⁰³ Enrique de Anda Alanís, *op. cit.*, pág. 38.

progreso y el estatus. Había grandes almacenes donde se distribuían todos esos productos necesarios para la vida moderna, se ubicaban en el centro de la ciudad, los principales eran: El Palacio de Hierro, Las Fábricas Universales, Al Puerto de Veracruz y El Nuevo Mundo.

Natalia Guadalupe del Moral Ruiz comenta la manera en que las tiendas departamentales hacían uso de la publicidad para atraer a sus clientes, un ejemplo de ello era la Venta de las Cuatro Esquinas. Este evento, en el que participaban los cuatro almacenes mencionados, “se anunciaban pomposamente en los periódicos con días de anticipación, prometiendo el lanzamiento de globos luminosos todos los días entre las 6 y 7 de la tarde para recordar a los paseantes el evento”¹⁰⁴. Por su parte, el Palacio de Hierro se enorgullecía de tener su sección conocida como el “Estudio Evolución”, en la que ofrecía al público sus servicios de muebles y decoración a residencia o edificios públicos, con una amplia variedad de materiales, como madera, metal, cristal, todo esto para que los espacios lucieran modernos, contemporáneos y elegantes.

Los medios de comunicación desempeñaron un papel importante en este proceso, al configurar rasgos ideológicos que caracterizarían a las futuras sociedades de consumo. Uno de estos medios fue la prensa ilustrada; ésta nació como una empresa industrial floreciente en Europa durante el siglo XIX, y en la ciudad de México durante el apogeo del Porfiriato tuvo gran impulso. Este tipo de publicación se distinguía por tener como objetivos tanto el entretenimiento como el

¹⁰⁴ Natalia Guadalupe del Moral Ruiz, *op. cit.*, pp. 25-26.



IMAGEN 15. DOLORES DEL RIO
PEINADA AL ESTILO BOB.

consumo, así que para lograrlo se exigía calidad en las impresiones y atractivas y numerosas ilustraciones. Julieta Ortiz Gaytán comenta cómo:

El público de estas revistas se encontraba ansioso por tener información internacional y de acontecimientos sociales más a menos que el contenido eminentemente político de la prensa decimonónica mexicana. Es en estas revistas donde una rica variedad de anuncios publicitarios encontrará un canal adecuado de difusión para llegar a la intimidad de los hogares, a los despachos de los magnates, a los escritorios de los burócratas y, de segunda mano, hasta los hogares más modestos y populares¹⁰⁵.

Uno de estos medios que se ofrecían en los años 20 en los kioscos de periódicos y revistas era *El Universal Ilustrado*, diario de gran tiraje, sus espacios publicitarios ofrecían a sus distinguidos lectores de la capital servicios que cambiarían la vida monótona y gris; por ejemplo, comentaban que con sólo portar un sombrero de la casa Tardán, o para las damas cortarse el cabello a lo garzón, o a la Bob, que era un peinado en que el cabello era realmente muy corto,

¹⁰⁵ Julieta Ortiz Gaytán, *op. cit.*, pp. 119-120.

lograrían esa transformación, ya que con esos encantos darían un tono de modernidad a su apariencia (imagen 15)¹⁰⁶.

Isaura Wiencke Olivares menciona que otras fuentes impresas de gran circulación fueron la *Revista de Revistas*, *El Hogar*, *Revista de la Familia*, *El arquitecto* y *L'ABC*, *Semanario Ilustrado de Política y Variedades*, *Elegancia*, entre otros; estas publicaciones “cumplían también informando al público de los avances en tecnología, en el diseño, de los nuevos movimientos artísticos y culturales”¹⁰⁷.

3.5.- Manufactura Art Déco.

La llegada de este estilo y su popularización supuso un proceso de sustitución de objetos para poder estar al día. En las casas de las personas, los modernos muebles fueron aceptados por la sociedad mexicana con la finalidad de sustituir a los grandes muebles arcaicos, los primeros se consideraban nuevos, útiles y bellos. Este mobiliario con sus formas cúbicas y simples se relacionaba con lo moderno y la tecnología, que junto con la arquitectura, eran muestras de la nueva forma de vida. El mobiliario, además, era capaz de incidir en el comportamiento de los usuarios al facilitar el desarrollo de las actividades y labores domésticas, acercándolos de esta forma al modelo de vida francés, y más tarde al americano, los cuales eran tomados como sinónimo de esa misma modernidad.

Por otro lado, en la vida diaria había un sinnúmero de objetos que se utilizaban, tan simples y en algunos casos indispensables, como cepillos, cubetas, botellas,

¹⁰⁶ Tomada de *Lucy Who.com*, <http://photos.lucywho.com/dolores-del-rio-photos-t12171.html>, consultada el día 07/12/2012.

¹⁰⁷ Isaura Wiencke Olivares, “El legado del Art Déco”, tesis para obtener el grado de Maestría en Historia del Arte, México, UNAM/FFyL, 2005, pp. 185.186.

lámparas, floreros, mesas, cubiertos, etc. En México, existía una tradición de diseño rudimentaria para estos objetos en la que nunca se descuidó el carácter estético de los mismos. El gran acierto de los diseñadores del *Art Déco* que les dotó de gran aceptación fue sustituir los implementos que comenzaban a verse rústicos y primitivos, por otros que fueran igual de útiles y a la moda, y que además pudiesen ser adquiridos en cualquier tienda departamental.

Hay que tener en cuenta un aspecto muy importante de esta producción *Art Déco* en México, y es que este estilo a nivel internacional se adaptó a las condiciones de una gran producción industrial, debido a las condiciones de la industria en México, caracterizándose por su calidad de industria en desarrollo, la mayoría de estos productos fueron de procedencia extranjera, Enrique de Anda Alanís comenta sobre esto:

Una gran cantidad de enseres fue importada, como resultado de la mercadotecnia y de la tecnología avanzada, frente a las que la artesanía no podía ofrecer mejores propuestas. La vidriería, la joyería, la cerámica, el mobiliario elaborado con maderas preciosas, los objetos de bronce, latón y marfil se trajeron de Bélgica, Francia e Inglaterra. En Estados Unidos se compraron los aparatos electrodomésticos, los objetos de baquelita y en menor medida la joyería y el mobiliario, para ser vendidos en México en grandes almacenes como El Puerto de Liverpool, El Palacio de Hierro y el Centro Mercantil¹⁰⁸.

¹⁰⁸ Enrique de Anda Alanís, *op. cit.*, pág. 57.



IMAGEN 16. PIEZA DE JOYERÍA MEXICANA EN PLATA.

Lo cual no quiere decir que en el país no se produjeran los mismos; la industria mexicana hizo lo posible para satisfacer la demanda de los consumidores, sin embargo la cantidad y calidad de sus productos daba mucho que desear¹⁰⁹.

Por otro lado, a nivel artesanal, la creación de objetos con estilo *Art Déco* llegó a convertirse rápidamente en un pasatiempo ideal entre la población de la época, llegando incluso a cobrar calidad y prestigio según el tiempo empleado en ellos, así como por su terminado y materiales utilizados. Por ejemplo, la joyería,

¹⁰⁹ Por ejemplo, Guillermo Gómez Terán expone lo siguiente: “La industria del vidrio, comparada con la de París fue pobre. Francia producía una gran variedad de artículos en 1925: envases para productos medicinales, químicos, varios tipos de vidrios planos y cóncavos que se utilizaban en ventas, vitrinas, aparadores, para uso en puertas, lámparas, etc., artículos que circulaban en la ciudad de México. Fue tan desarrollada que contaban con un excedente para que artistas como Lalique produjera y “firmara” piezas de uso doméstico y ornamental: vasos, jarras, copas, floreros, jarrones, ánforas, espejos, etc. Ante la ausencia de industrias mexicanas, las extranjeras, europeas y norteamericanas, penetraban profundamente en los hogares mexicanos”, en Guillermo Gómez Terán, *op. cit.*, pág. 125.



IMAGEN 17. PIEZA DE JOYERÍA MEXICANA EN PLATA.

principalmente en plata, fue muy valorada tanto en México como en otros países (imagen 16)¹¹⁰ (imagen 17)¹¹¹. Guillermo Gómez Terán comenta:

En el caso de la producción nacional, las libertades que se tomaron los artesanos y técnicos de arte, al realizar alhajeros, abanicos, muebles (sillas, mesas, gabinetes), centros de mesa, bisutería, adornos para el hogar, etc., entre otros muchos, no se concentraron en seguir fielmente el estilo llegado del extranjero, fueron más allá; lo reelaboraron y repitieron al grado de modificar el estilo y los diseños “originales” al agregar el elemento indígena (pirámides, indígenas, paisajes de volcanes, incluso reteniendo las grecas y líneas ondulantes), llegando al extremo de crear un estilo *Art Déco* mexicano¹¹².

Esta producción artesanal por sus ventajas en cuanto al costo de los materiales, como las aplicaciones en latón, el cobre, el vidrio, el papel y el concreto, rápidamente se adaptó a las necesidades económicas y sociales de casi cualquier habitante de la ciudad de México.

Una particularidad de esta producción es que buena parte fue realizada por aficionados, niños y amas de casa, que la gran mayoría de las veces, no llegaron a fechar y firmar sus trabajos, perdiéndose su identidad en el anonimato; esta

¹¹⁰ Tomada de Enrique de Anda Alanís, *op. cit.*, pág. 60.

¹¹¹ Tomada de Enrique de Anda Alanís, *op. cit.*, pág. 127.

¹¹² Guillermo Gómez Terán, *op. cit.*, pág. 119.

tarea de catalogación se hace difícil también al existir numerosos objetos llegados del extranjero que de una u otra manera reunían los mismos lineamientos que guardó el estilo desarrollado en el país y que las industrias de esos países explotaron en su beneficio; por ejemplo, Estados Unidos, quien, como se mencionó antes, debió mirar hacia Latinoamérica para encontrar ideas estéticas que enriquecieran sus productos con estilo *Art Déco*. Esta situación contrasta con la que ocurrió en otros países como Inglaterra, Holanda, Estados Unidos, etc., en donde ante el mismo fenómeno de fabricación artesanal, sí cuentan con un registro de casi todos los objetos realizados por particulares y talleres. Guillermo Gómez Terán comenta sobre esto:

Es de suponer que aunque el sistema de fabricación artesanal de muebles fue en cierta manera importante para los habitantes de la ciudad, hubo más ventajas en el mercado por parte de los muebles importados ya que se podían adquirir en pagos, porque al faltarles “calidad”, fueron rápidamente sustituidos por otros, y por último, que al paso del tiempo con nuevas innovaciones artísticas y estilísticas, estos fueron desechados e incluso destruidos. Ha sido una pérdida para el arte nacional estos muebles y objetos; no existe en la actualidad una cantidad más o menos razonable para hacer un catálogo o Museo en el cual se exhiban a las nuevas generaciones lo que fue el Art Déco que comprendió la época de 1920 a 1940. Esta ausencia representa no sólo una gran pérdida para el arte del país, sino la pérdida de una parte de la historia de México; situación que no ha pasado en otros países¹¹³.

En algunos casos estos grupos de aficionados prosperaron un poco y organizaron pequeñas empresas; sin embargo, el Estado no las apoyó lo suficiente pues estaba enfocado en el impulso y consolidación de las grandes industrias y los préstamos extranjeros necesarios para el desarrollo del país.

¹¹³ *Ibid.*, pág. 126.

Conclusiones.

El *Art Déco* en México fue la forma en que la sociedad expresó el proceso histórico que estaba viviendo: la definición de su identidad y su relación con el resto del mundo. En este estilo los artistas de la ciudad de México crearon obras que mostraron la realidad que vivían día a día y la inquietud por la estética modernista que los pusiera a la altura de las vanguardias internacionales; muchos de ellos crearon obras destacables, como Juan O'Gorman y Fermín Revueltas. También, el *Art Déco* fue la manera en que el grueso de la sociedad - sin tener la preparación de los artistas e intelectuales- se adueñó de la estética modernista en su cotidianidad, a partir de los productos del mercado que seguían sus principios y que inundaron la vida de las personas.

Como mencioné en el capítulo 1, una de las características del *Art Déco* fue su adaptación a la identidad de cada nación en la que hizo eco. Así surge un *Art Déco* mexicanizado, éste se nutrió de las raíces prehispánicas y de las localidades mestizas, las cuales fueron una fuente original e inagotable para los artistas y artesanos.

En un principio los principales consumidores de los objetos con este estilo se encontraban entre los miembros de la clase media y alta, pues su posición social y su búsqueda de prestigio e identidad los hacía proclives al consumo de estos objetos que les dotaban de estatus, la mayoría de éstos eran importados. Posteriormente, con la popularización del estilo, se buscó el abaratamiento de los

materiales y de su producción, con ello, el estilo llegó a una mayor cantidad de personas a través de objetos de múltiples naturalezas y variados usos.

En la ciudad de México hubo un campo en que la producción de este estilo fue notable, y éste fue la arquitectura. Los materiales que a principio del siglo XX empezaron a usarse ofrecieron la posibilidad de crear numerosos inmuebles, que a la luz de este estilo cambiaron el horizonte urbano y moldearon la vida de sus habitantes. Este campo fue en verdad muy fértil, pero como se ha visto no el único, se presentó de muchas formas, como la orfebrería, la ebanistería, la moda, etc. Siendo ejemplar la producción local.

En el siguiente capítulo se estudiará la vida y obra de Ernesto García Cabral, quien fuera uno de los dibujantes más destacados de su época y cuyo trabajo ayudó a popularizar el estilo moderno del *Art Déco* entre los habitantes de la ciudad de México.

CAPÍTULO 4. La vida y obra de Ernesto “El Chango” García Cabral.

En este capítulo se estudia la vida del autor cuya obra se analiza en esta investigación: Ernesto “El Chango” García Cabral. En primer lugar se observan sus primeros años de vida en su natal Huatusco, Veracruz, lugar donde de diversas formas da muestra de su talento. En segundo lugar se observa su llegada a la ciudad de México donde ingresa a la Academia de San Carlos, gracias al apoyo de las autoridades de su estado y la manera en que después de participar en algunas publicaciones antimaderistas, es invitado por el gobierno de Madero a aceptar una beca de estudios que lo alejaría del país, precisamente a París. Posteriormente se habla de su regreso a la ciudad de México y su establecimiento definitivo en esta ciudad; destacando su trabajo como colaborador en la publicación *Revista de Revistas*. Por último se hace un recuento de las actividades que este inquieto artista desarrolló a lo largo de su carrera y que dieran por fruto una vasta y notable obra.



IMAGEN 18. ERNESTO “EL CHANGO” GARCÍA CABRAL EN SU ESTUDIO.

4.1.- Huatusco, Veracruz.

Ernesto García Cabral (imagen 18)¹¹⁴ es uno de los dibujantes más destacados de México. Muchas personas dan cuenta de ello, por ejemplo, el escritor Juan José Arreola solía contar que en una ocasión, estando reunidos los pintores Diego Rivera y José Clemente Orozco en el conocido café de *Los Monotes*, fueron abordados por un periodista que, usando un tono que buscaba crear discusión entre los artistas, les preguntó quién era el mejor dibujante de México; se dice que los dos muralistas hicieron un breve conciliábulo antes de responder que el mejor dibujante de México era Ernesto García Cabral. Como Rafael Barajas *El Fisgón* comenta, “Arreola tenía fama de exagerar e inventar y no hemos podido confirmar

¹¹⁴ Tomada de “Ernesto García Cabral El Chango (The Monkey): Trickster of Golden Age Mexican Cinema Poster Artists” en *Mexican & Spanish movie poster art*, <http://spanishmovieposterart.blogspot.mx/2011/02/garcia-cabral-el-chango-monkey.html>, consultada el día 07/12/2012.

si esta historia es no verdadera, pero es perfectamente verosímil (*si non e vero, e ven trovato*)”¹¹⁵.

Ernesto García Cabral nace en 1890 en Huatusco, Veracruz. Desde pequeño García Cabral da muestras de su creatividad y facilidad para el arte; en el actual Museo Estudio “Ernesto ‘El Chango’ García Cabral”, que se ubica en esta localidad y que fue organizado con la ayuda de un patronato y la familia del autor, se conservan varios dibujos que realizó en este periodo. Destaca el que algunos de sus trabajos fuesen copias de obras de artistas e ilustradores, ello era una práctica común en aquel entonces; Rafael Barajas comenta:

En aquel entonces, en casi toda la provincia mexicana, el modelo visual más prestigioso y la principal -a veces la única- escuela gráfica para un aspirante a artista era la prensa nacional ilustrada. La prensa mexicana de fines de la última década del siglo XIX tiene una tradición gráfica importante: por un lado, seguían circulando publicaciones satíricas de oposición –con caricaturas- como *El Hijo de Ahuizote*, que son herederas de la prensa liberal, doctrinaria y de combate, y, al mismo tiempo, el régimen porfirista impulsaba una prensa moderna –inspirada en la norteamericana- con reportajes, ilustrada, de grandes tirajes y muy barata. Un buen número de periódicos nacionales modernos tenían suplementos dominicales ilustrados para el consumo de toda la familia¹¹⁶.

El talento que demuestra García Cabral le merece la atención del jefe político del cantón de Huatusco, Joaquín A. Castro, quien habló con los padres del chico y los animó para buscar una manera de encauzar tan sorprendente talento; la idea era encontrar para el joven un apoyo que le permitiera ir a la ciudad de México, ingresar a la Academia de San Carlos y sostener sus estudios. Así fue que el 13 de diciembre de 1906, Castro escribió una carta al gobernador de

¹¹⁵Rafael Barajas, “Cabral en *Revista de Revistas* el dibujante más chango de México”, en Carmen Gaitán Rojo, coordinadora, *Homenaje a Ernesto García Cabral, maestro de la línea*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Editorial RM, 2008, pp. 33-39, pág. 33.

¹¹⁶ *Ibid.*, pág. 33.

Veracruz, Teodoro A. Dehesa, solicitándole una beca que le permitiría a Ernesto García Cabral estudiar en la capital del país.

4.2.- De San Carlos a París.

La petición realizada por Joaquín A. Castro para el apoyo de los estudios de García Cabral, tuvo eco en la atención del gobernador de Veracruz, Teodoro A. Dehesa. Éste se comprometió a otorgarle una beca de 25 pesos al mes para que estudiara en la ciudad de México.

García Cabral llega a la ciudad de México en el año de 1907 a la edad de 17 años y es aceptado en la prestigiosa Academia de San Carlos, institución que era el centro de educación artística del país con mayor renombre, al cual debía dirigirse cualquier persona cuyo ánimo fuese formarse y consolidar una carrera artística.

En San Carlos, la llegada del nuevo siglo trajo consigo una discusión sobre la modernización del arte; así, en medio del combate entre la vieja guardia representada por las autoridades, y las nuevas generaciones, que eran los estudiantes opuestos al academicismo, García Cabral se inclina de modo casi inevitable por el segundo grupo: se afilia a la bohemia, especie de contracultura de la época. De su estancia en la Academia, García Cabral obtuvo un dominio del clasicismo en el trazo, mientras que de su búsqueda personal, animada por las corrientes extranjeras, vía revistas importadas, aprendió los secretos del estilo y la tendencia del momento.

Es en este periodo en que García Cabral define también la que será su mayor veta de trabajo: la caricatura. Claudia Yazmín Cano Mariaud comenta sobre el valor de esta expresión gráfica:

La caricatura fue en aquellos tiempos y sigue siendo ahora un reflejo constante de los cambios del país. Un retrato cruel, tierno e irónico de la realidad tal y como la esconde nuestra clase política. Por ello algunos artistas han registrado con trazo certero la evolución colectiva de México y han mostrado, desde una trinchera insobornable, aquello que la mayoría del pueblo piensa de sus élites¹¹⁷.

En el caso de García Cabral, estando en la Academia de San Carlos, fue reclutado por editores para realizar ilustraciones para revistas; así, por cuarenta pesos al mes, se inició en *La Tarántula*, una revista política que patrocinaba Ramón Corral, y que era dirigida por Fortunato Herrerías, después trabajó en *Frivolidades*, un semanario de espectáculos muy popular. En estas publicaciones García Cabral proveyó a los editores de retratos de personajes y dibujos de buena factura que mostraron su talento, pero que aún no tenían un estilo personal.

Por su parte Juan José Arreola hace un comentario muy atinado y claro sobre la inclinación de García Cabral por la caricatura:

Cabral es un testigo objetivo por su universalidad: originario de Huatusco, percibe las mayores finuras de los mejores dibujantes europeos. Ve lo que sucede objetivamente en la plástica universal, y con esa intuición del gran pícaro mexicano que fue, se da cuenta de que no debe meterse a muralista, ni a pintor de caballete ni siquiera a pintor *en serio*, porque se le presenta un mundo en descomposición, grotesco; así, por ejemplo, mira el mundo de las grandes cocotas, que vive, convive y aún ama, a la parisina, que es la forma cosmopolita, la flor del romance y de lo terrible. Pero siempre tuvo la habilidad de saber sus propias posibilidades y se dijo: *no le voy a entrar en serio*, a pesar de haber visto exposiciones en Europa de dibujos, pinturas y esculturas de todos los artistas que florecían entonces: los académicos, los neoacadémicos, los vanguardistas y los surrealistas. Hay dibujos académicos de

¹¹⁷Claudia Yazmín Cano Mariaud, “¿Entre Eva y Lilith? Las mujeres fatales de García Cabral: testimonio gráfico y analítico de una época”, tesis para obtener el grado de Maestría en Artes Visuales, México, UNAM/ENAP, 2009, pág. 95.

Cabral que sorprenden por el tratamiento de las formas, pero no quiso ser un buen pintor académico y optó por la caricatura¹¹⁸.

También es en este momento en que adopta el apodo con el que mejor se le distingue: “El Chango”. Se comenta que ya desde pequeño se le conocía por este nombre debido a la facilidad con que en su tierra natal, Huatusco, Veracruz, podía subir a las palmeras para tomar los cocos. En un buen número de sus dibujos, él se caricaturiza de esta manera, simiescamente. Carlos Monsiváis comenta que el mismo García Cabral, le dijo que lo había hecho pues “quise usarme como conejillo de Indias de mi caricatura”. Ernesto García Cabral tenía esta capacidad de reír de sí mismo y de los demás, por eso la caricatura era su fuerte, Andrés de Luna tiene la siguiente percepción sobre el humor de García Cabral:

El humor es una de las conquistas de lo humano. Tenemos conciencia de las cosas y podemos hacerlas nuestras por medio de un desfase, de una figura jocosa o de un franco desatino, el hecho es que en la ironía, sobre todo en ella, somos capaces de la auto reflexión¹¹⁹.

Durante el Porfiriato, el dictador había ejercido una dura política de censura; así, los caricaturistas de la vida política y social de la ciudad de México no habían podido expresar muchas de sus inquietudes. Esta situación cambió con la llegada al poder de Francisco I. Madero; hecho que inició un periodo en la vida de García Cabral. Madero buscó una política de reconciliación y democracia en el país que acababa de salir de un proceso de guerra civil, ello con el fin de desarticular el poder autoritario de Porfirio Díaz; sin embargo sus medidas fueron

¹¹⁸ Juan José Arreola, “Ernesto García Cabral”, en Carmen Gaitán Rojo, coordinadora, *Homenaje a Ernesto García Cabral, maestro de la línea*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Editorial RM, 2008, pp. 99-103, pág. 102.

¹¹⁹ Andrés de Luna, “El humor es una de las conquistas de lo humano”, en *Ernesto García Cabral. Maestro de la línea*, México, UAM/Galería Sur, 2008, pág. 35.

contraproducentes para su régimen pues no sólo no disuelve el ejército formado por su antecesor, sino que, con ánimos democráticos, auspicia la libertad de prensa, convencido de que la crítica a los poderes públicos fortalece las instituciones. Esta situación será aprovechada por los remanentes de la estructura porfirista que él mismo permitió que se reacomodaran en el nuevo gobierno, principalmente la camarilla más cercana a Díaz, la de los «científicos». Carlos Monsiváis comenta cómo éstos:

Auspician una vasta campaña de calumnias, el choteo salvaje del presidente, y la idea –como se dice ahora- de ingobernabilidad. Su objetivo es muy preciso: exhibir a Madero, el incapaz, más fragilón que frágil, sin carácter, el rey de las burlas al que se traviste en un sinfín de dibujos. Para lograr su objetivo –vengarse y regresar- los «científicos» fundan empresas editoriales «de carácter popular», a las que rige una devastadora falta de escrúpulos¹²⁰.

Entre estas revistas se encuentran *El Ahuizote*, *Multicolor*, *La Risa*, *El Ipiranga*, *Don Panchito*, *Ojo Parado*, *El Alacrán*, *Gil Blas*, *La Sátira*, *El Mero Petatero*. Algunas más de estas publicaciones incluyen ilustraciones a todo color; en ellas participaron dibujantes como: Atenedor Pérez y Soto, Rafael Lillo, Roberto Montenegro, Clemente Islas Allende y García Cabral.

Entre estas revistas se destacan *Ahuizote*, pues sin ninguna desfachatez retoma el nombre de una publicación muy conocida, que en la lucha contra Porfirio Díaz fue fundamental; en esta nueva versión antimaderista colaboraron Santiago R. de la Vega, Ernesto García Cabral y José Clemente Orozco. Otra revista muy popular fue *Multicolor*, aparecida en mayo de 1911, y dirigida por Mario Vitoria, personaje de extrema derecha. En esta publicación, los editores no escatimaban en presupuesto, la revista se llamaba así precisamente porque utilizaba los

¹²⁰ Carlos Monsiváis, “Ernesto García Cabral y el nuevo darwinismo: «El hombre desciende de la caricatura»”, en Carlos Alcocer, coordinador, *La vida en un volado, Ernesto el chango García Cabral*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005, pp. 15-29, pág. 16.

adelantos de la ilustración a color para hacerla más atractiva. Así, García Cabral en la revista *Multicolor* representa a Madero con su diestra pluma de innumerables maneras con el fin de ridiculizarle; Carlos Monsiváis hace un pequeño recuento de su labor:

Madero como niño (lo más usual); Madero como enanito vestido de jacket que desciende física y simbólicamente las escaleras de Palacio Nacional, Madero como un dejado, un mandilón; Madero, el niño envejecido que se sienta en las piernas de un cura; Madero, la señora con enaguas que no reconoce a su hijo, la Democracia, ya convertido en un esqueleto; Madero como Salomé que en vano desparrama sus velos; Madero en un avión que se desploma; Madero, el loro en una jaula que repite una frase; Madero, niña con muñeca; Madero, bailarina de un tablado flamenco...¹²¹

En su colaboración para *Multicolor*, García Cabral participa con la entrega de cuatro a cinco dibujos en cada ejemplar, de los primeros números de *Multicolor* al número 40, del 5 de febrero de 1912, fecha en que abandona la revista. Como se mencionó, su tema básico es el presidente Madero, pero no el único, pues también dibuja artistas de teatro y zarzuelas.

La tolerancia de Madero llegó a su fin cuando las críticas se dirigieron hacia su esposa, Sara Pérez Romero, conocida como “Sarita”; según comenta el propio García Cabral, empezó a dibujar en sus caricaturas a un perrito, ello lo hacía “con la finalidad de llenar espacio en las composiciones”, sin embargo, sus críticos interpretaron esa presencia como la de la esposa del Presidente, lo cual no le gustó para nada a Francisco I. Madero. Éste busca deshacerse de su más feroz censor, y mostrando de nuevo su carácter conciliatorio, le ofreció una beca para estudiar en París. Esta situación coincidió con el cierre de la revista *Multicolor*, pues a su director, Mario A Vitoria lo hostiga el grupo de periodistas que exigen que se le aplique el artículo 33 constitucional por su condición de «extranjero

¹²¹ *Ibid.*, pág. 16.

pernicioso», ya que era un español vecindado en México, su salida ocurre a fines de 1913, cuando se embarca en Veracruz huyendo hacia España.

Por su parte, García Cabral tomó la oportunidad que se le presentó y aceptó la beca; finalmente se va a Europa, con una pensión de 200 pesos mensuales, llegando a París en el año de 1912. Ahí ingresa en las Academias de Colorossi y Grande Chaumiére; sin embargo, su mayor formación la recibe de la bohemia parisina. Carlos Monsiváis comenta sobre ello:

Se sumerge en un muy intenso aprendizaje visual y existencial. Siempre dispuesto al trastocamiento de los horarios (sólo requiere una disciplina: la enorme capacidad de trabajo a la hora que sea), Cabral se sumerge en la zona formativa de primer orden que ofrece París, con la vanguardia activísima en la pintura, la danza, la literatura, el teatro y la música; con *Les Ballets Russes* y Cocteau y Proust y Stravinski y la película de episodios *Fantomas*; con el mito de Montmartre y Picasso y Modigliani y *les Fauves*, con los cabarets como los sitios complementarios del aprendizaje riguroso de la modernidad y el rechazo de las tradiciones de la decadencia y la autocomplacencia¹²².

En París es donde define su estilo, ahí absorbe mucho conocimiento a través de la observación de las obras de sus mayores influencias: George Grosz, Henri de Toulouse-Lautrec, Aristide Bruant, Alfons Mucha y el arte japonés muy de moda en París en esa época, debido a la simplicidad de su lenguaje gráfico.

Cuando Huerta asume la presidencia desmantela el aparato político organizado por Madero, así que a García Cabral le es retirada la beca. Con su formación artística le es posible conseguir un trabajo como dibujante para ilustrar, primero folletos de la Oficina de Propaganda de la Legación de Paraguay en París, posteriormente algunos encargos para revistas parisinas: *Vie Parisienne* (la más famosa), *Le Rire*, *La Baïonnette*. Sin embargo, estos trabajos no son lo suficientemente bien pagados, pues la misma Europa se encuentra en una crisis

¹²² *Ibid.*, pág. 16-17.

provocada por el conflicto armado de la Primera Guerra Mundial; el artista mexicano no puede sostener una vida decorosa en París, vive una penosa miseria, que lo lleva incluso a la idea de querer morir. Carlos Alcocer y Tarciso García Oliva cuentan que:

Tanto aprieta el hambre que aprende a comer los gatos que caza en los barrios de postín aquel ruso amigo suyo. Los asan en la flama de las farolas de gas del alumbrado público. Cabral vive en la *Rue de l'Ambre*, que ironía. Ya para ese momento en que los alemanes casi han sitiado París nadie le compra obra. No hay trabajo, no hay solución a la mano. Si no me gana la vida como artista –se dice frente al espejo- mejor me muero de una vez por todas. Pero ¿qué método utilizar? ¿Tirarse al río? ¿El cianuro? ¿Una pistola? Y se decide por uno más cómodo y económico: la inanición¹²³.

Afortunadamente, el encuentro con el político Isidro Fabela, quien se hallaba ocupando el puesto de representante diplomático de México en ese país, le presenta otra gran oportunidad. Éste se aficiona por la obra de García Cabral, en primer lugar busca la restitución del apoyo para el artista; ante la negativa del gobierno mexicano y frente al conflicto europeo, le ofrece integrarlo en la legación diplomática, como agregado cultural, García Cabral acepta, y parten a España en 1915. Posteriormente, el gobierno de Venustiano Carranza nombra a Isidro Fabela representante en Argentina; de esta manera, García Cabral es llevado, de nuevo, como agregado cultural a este país, donde llega en el año de 1916.

Allí colabora en *Caras y Caretas* y otras publicaciones. Su estancia en Argentina es interesante e intensa, se convirtió en visitante recurrente a las milongas de tango, atraído por el ambiente pasional e indolente que se movía alrededor de este baile, muchos de sus posteriores trabajos reflejaron este gusto

¹²³ Carlos Alcocer y Tarciso García Oliva, “El *Chango* García Cabral: la vida en un volado” en Carlos Alcocer, coordinador, *La vida en un volado, Ernesto el chango García Cabral*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005, pág. 33.

hacia los ambientes tórridos y pasionales, cargados de tensión sexual, furtivos y peligrosos.

Finalmente en 1917 regresa a México, teniendo una escala corta en Nueva York, donde de igual manera se nutre del ambiente social y artístico de esa ciudad.

4.3.- Retorno a México. El trabajo en *Revista de Revistas*.

A la ciudad de México llega en diciembre de 1917, mientras aún gobierna Venustiano Carranza. La Revolución ha dejado al país desorganizado y el panorama político y periodístico ha cambiado sustancialmente con respecto a cuando abandonó el país cinco años atrás; el gobierno posrevolucionario busca consolidar un Estado nacionalista y revolucionario, para ello los nuevos gobiernos, como el de Carranza y el de su sucesor, el General Álvaro Obregón, retoman la lógica y el aparato de la prensa porfirista al servicio de la causa y apuntalan diarios como *El Demócrata*, *Excélsior* y *El Universal*.

Con las muestras de su talento, la trayectoria que se formó y las amistades que desarrolló, al autor no le fue difícil colocarse en un buen trabajo a su regreso a la ciudad de México; así, desde su llegada Cabral es contratado por Rafael Alducín para hacer una caricatura diaria en *Excélsior*. Poco después, con el inicio de la publicación de *Revista de Revistas*, suplemento dominical del mismo periódico, tendrá la oportunidad de demostrar su gran talento.

La *Revista de Revistas* se empieza a publicar en el año de 1918, su director es José de J. Núñez y Domínguez. En su contenido se buscaba dar cuenta de la situación internacional, presentar poemas de escritores del momento con cierto

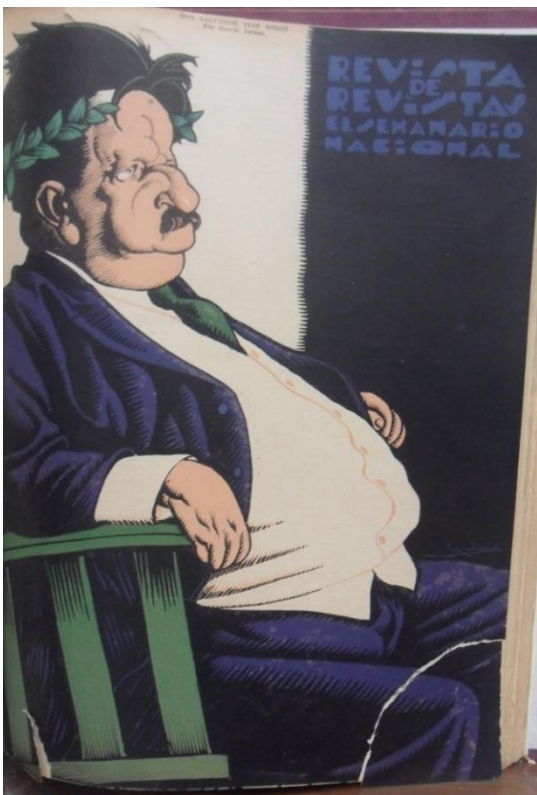


IMAGEN 19. ENTRE LAS PERSONALIDADES QUE GARCÍA CABRAL DIBUJO SE ENCUENTRA SALVADOR DÍAZ MIRÓN. *REVISTA DE REVISTAS*, 8 DE MARZO DE 1928.

grado de romanticismo, presentar una síntesis de la realidad cultural de Europa y América, dar cuenta de las actividades de los dirigentes de mundo (Estados Unidos y Europa principalmente), mostrar los adelantos de la moda (francesa), seleccionar cartones de varios países en su momento divertidos y además ser un medio por el que los comerciantes presentaran sus productos, pues había una gran cantidad de anuncios, cinco o seis por página. Otros dibujantes que colaboraron en esta publicación fueron Audifred, Bolaños Cacho y Carlos Dionisio Neve.

La participación de García Cabral en *Revista de Revistas* incluye viñetas, apuntes al natural, historietas, imágenes publicitarias y retratos en caricatura de personalidades nacionales e internacionales de los medios artísticos y políticos

(imagen 19)¹²⁴. Además realiza ilustraciones para: los cuentos de Ventura García Calderón, algunos poemas de Rubén Darío, las crónicas teatrales de Roberto Núñez y Domínguez, *Roberto el Diablo*, y José F. Elizondo, *Pepe Nava*, las crónicas taurinas de Bombita y Bombazo, los poemas y cuentos de Luis G. Urbina, etc.

Su participación continua para *Revista de Revistas* va de 1918 a mediados de la década de los treinta, posteriormente tendrá contribuciones esporádicas. Sin embargo, es este periodo, en el que casi todos los críticos e historiadores coinciden en que muestra sus mejores trabajos realizando las portadas de tal publicación, pues es un dibujante consumado, un artista culto y refinado, un maestro que experimenta con técnicas que ha aprendido en su formación, que muestra un gran virtuosismo en su trabajo.

En estos trabajos toca una gran variedad de temas, como los carnavales, los diferentes tipos mexicanos y metropolitanos, las fiestas de Año Nuevo, la Navidad y las posadas, las tradiciones y costumbres, el deporte, el baile, la danza, la moda, la mujer moderna, la niñez, la vejez, la muerte, la guerra, el amor, la coquetería y los viejos galanes, etc. Además, con estos dibujos, de manera indirecta, al dar cuenta de las actividades de las personas, de sus gustos y de su ambiente social, hace una crónica de lo que son las aspiraciones de la sociedad de la ciudad de México de la época; Rafael Barajas “el Fisgón” comenta sobre esta diversidad en su obra:

¹²⁴ Imagen tomada de *Revista de Revistas*, 4 de marzo de 1928.

En las portadas de El Chango para *Revista de Revistas*, se mezclan la alta y la baja cultura, la alta sociedad con el populacho: allí vemos desfilar a *flappers*, bohemios, soldados, deportistas, genios científicos y literarios; bailarines de todo tipo, políticos, personajes de la comedia de arte, pierrots, charros y chinas poblanas; Esperanza Iris alterna con Albert Einstein, Pulcinella con la Gorgona y Plutarco Elías Calles con Alfonso XIII. El trazo de Cabral es tan notable que hace lucir majestuoso al más *fregado* de los “peladitos” y se revelan las miserias más humanas del monarca más respetado. En las portadas de *Revista de Revistas*, escenas de borrachera y cuadros callejeros alternan con alegorías clásicas; un baile de vecindad compite en plasticidad con las coreografías de los ballets rusos. El *Art Nouveau* y el *Art Déco* se combinan con los valores del arte popular mexicano¹²⁵.

Carlos Monsiváis destaca cómo García Cabral le da su sitio a la alegoría, la cual, explica, es una operación con la que una cosa, en este caso una imagen, significa algo diferente. Para él, estas portadas tienen esa capacidad de representar a la sociedad y mostrarle no sólo una imagen de ella, sino la idea que la sociedad tiene de sí misma, “representan un salto cultural” al mostrar las expectativas que se tenía. Por ejemplo “García Cabral se extasía ante la dinámica de la hermosura y deja que el arte pregone, en una sociedad tan conservadora como la mexicana, las variedades de la sensualidad y su encuentro con la belleza cotidiana”¹²⁶.

¹²⁵Rafael Barajas, *op. cit.*, pp. 39. También Juan José Arreola, con su forma tan expresiva de describir las cosas, da cuenta de esta capacidad que tuvo García Cabral de incluir en su universo creativo a muchas de las personas que viven en la ciudad de México: “Ernesto García Cabral es el hombre que más ha dibujado en México. ¿Exagero? Corrijo entonces inmediatamente la frase: García Cabral es el hombre que más ha dibujado a México. Y les voy a decir por qué digo lo que estoy diciendo. Nadie, absolutamente nadie, ha retratado el rostro de México en todas sus criaturas. ¿Nadie? Con paciencia infinita de coleccionista de hierbas e insectos, unida a la capacidad genial de dibujarlos más allá de la realidad, este hombre de Huatusco que ahora celebramos es dueño del mayor catálogo de fisonomías mexicanas, dentro y fuera de los cuatro reinos de la naturaleza. Porque aquí estamos todos, hombres y mujeres comprometidos en el trazo de la vida, ese que nos trae y nos lleva del nacimiento a la decrepitud y la muerte. Pero también están aquí, tan cerca de nosotros como nunca, todas las criaturas que nos acompañan y asisten la tarea de vivir: los vegetales y las piedras, los animales y las nubes...” en Juan José Arreola, “Ernesto García Cabral”, en Carmen Gaitán Rojo, coordinadora, *Homenaje a Ernesto García Cabral... op cit*, pág. 15.

¹²⁶ Carlos Monsiváis, *op. cit.*, pág. 17.

Sobre la técnica que García Cabral desarrolló en su trabajo para estas portadas, se observa la manera en que el autor apostó a la modernidad y la síntesis para mostrar la realidad que observaba. Este lenguaje lo desarrolló al verse influenciado por los caricaturistas franceses y el dibujo japonés, cuyos trabajos se desarrollan en una depuración de las formas. A partir de este lenguaje gráfico, él siempre fue fiel a no saturar sus obras y optó por el estilo elegante de la representación, basado en la simplicidad de las formas y su representación, no está de más mencionar que poseía un gran manejo de la anatomía, lo cual le permitía ir desde las representaciones muy clásicas hasta las *Art Déco*. Por otro lado, tenía una manera de impresionar al observador de su obra a partir de la teatralidad y el drama con que impregnaba sus composiciones.

García Cabral fue un excelente artista capaz de mostrar detalles que al simple observador pasaban por alto; sin embargo, su obra nunca tuvo un claro compromiso político, pues su sentido de la amistad y su habilidad para navegar entre las aguas del poder le aseguraron una posición irreverente, pero nunca de oposición. De esta manera García Cabral se dedicó a ilustrar sólo cuestiones pícaras y simpáticas, que en poco o nada denotan un compromiso directo con cuestiones controversiales y de actualidad. Y a pesar de que con el paso del tiempo empezó a hacer caricaturas con contenidos más realistas que reflejaban los cambios en la sociedad mexicana, la fama que le antecedía en la época que había hecho caricaturas contra Madero, lo mantuvo alejado de los peligrosos territorios políticos.

En lo técnico, en su obra se observa el uso de la pluma y la tinta como recursos básicos de su labor. Claudia Yazmín Cano Mariaud comenta cómo la

pluma y la tinta es una técnica que privilegia el contraste en la ilustración, pues permite hacer acucharados y calidades de líneas diversos, en esta técnica se usan la línea o el punto para crear texturas diversas y al mismo tiempo sombras y luces que generan volumen, también se estila dibujar contornos con diversa calidad de línea y sin texturas; y dice que “García Cabral se distingue por el gran manejo de la técnica en sus ilustraciones. Dibujó con tinta y aplicaciones de color con acuarela, estas técnicas hacen de sus ilustraciones obras de verdadero valor estético”¹²⁷. De nuevo Juan José Arreola hace un comentario muy ilustrativo sobre esto:

Las caricaturas de Cabral parecen vitrales por la forma y los colores planos, tanto que con ellos se podría hacer vidrieras o esmaltes encarcelados –filigranas de hilos de oro con charquitos de esmalte-, que son como vitrales en miniatura, tan definidos y precisos en sus contrastes como la taracea¹²⁸.

Así se observa cómo el trabajo de García Cabral se basa en el dibujo depurado y el manejo de los colores de forma clara y limpia. También se debe notar que la técnica de la serigrafía representó una gran ventaja para el desarrollo de este trabajo, pues ésta se basa en la aplicación de los colores de forma seccionada, situación que le permitió desarrollar su estilo.

¹²⁷ Claudia Yazmín Cano Mariaud, *op. cit.*, pp. 93.

¹²⁸ Juan José Arreola, “Ernesto García Cabral”, en Carmen Gaitán Rojo, coordinadora, *Homenaje a Ernesto García Cabral... op. cit.*, pág. 33.



IMAGEN 20. ERNESTO GARCÍA CABRAL EN UNA ESCENA DE LA PELÍCULA *ATAVISMO*, 1924.

Este periodo de aportaciones continuas y numerosas para *Revista de Revistas*, en el que se cuentan más de novecientas ilustraciones, concluye en 1932. Para el año de 1933, hay una participación más esporádica del autor, con alrededor de cien dibujos, en los cuales se denota un claro cambio estilístico, basado en una composición más comercial, pues a partir de su mayor participación en la producción de carteles para el cine, dirige su interés por los temas picarescos y de moda hacia los personajes del medio cinematográfico, así como del político y cultural, también muestra mayor interés por otras técnicas, como la acuarela, el óleo, los pasteles, etc. Su última colaboración para esta revista es publicada el 2 de noviembre de 1942, en ella caricaturiza al ventrílocuo Paco Miller y su muñeco don Roque.

4.4.- Otras actividades y los siguientes años.

La creatividad de García Cabral también lo llevó a buscar una oportunidad en el cine, así que en 1924 participó en la filmación de una película, *Atavismo*. Esta

cinta trataba sobre un joven que cae en el alcoholismo y las situaciones que debe pasar para salir de él (imagen 20¹²⁹). También protagonizó la cinta *Un drama en la aristocracia*, en la que se presentaba un amor difícil entre dos jóvenes de distintas clases sociales, esta cinta se filmó en el mismo año, pero se estrenó hasta 1926. Para ambas películas hubo un fuerte apoyo por parte de sus amigos dentro del ambiente de la comunicación; sin embargo, García Cabral no siguió su carrera en este medio.

En el año de 1927 inicia una relación larga y fructífera con la farmacéutica Bayer, la cual se prolongará por más de treinta ocho años en los que el dibujante ilustrará anuncios publicitarios en diversos periódicos y revistas así como publicaciones especializadas que la compañía farmacéutica edita y promueve, por ejemplo: *Gacetilla Bayer*, *Álbum Médico*, *Noticiero de Enfermedades Tropicales*, etc.

Su ánimo emprendedor lo lleva a participar de manera directa en la edición de una revista, al lado de Manuel Horta, conocida como *Fantoche. Semanario Loco*, que se edita en 1929, en la imagen 21¹³⁰ se observa una de las portadas de esta revista ilustrada por García Cabral. En ella participa como coeditor y principal ilustrador, realizando trabajos como portadas, chistes, caricaturas, avisos y tiras cómicas. Empresas de reconocido prestigio recurren a su servicio de manera continua, como Cementos Tolteca, Remington portátil, Cervezas Superior y

¹²⁹ Tomada de “Dos caricaturistas en pantalla” en *Cine silente mexicano*, <http://cinesilentemexicano.wordpress.com/2009/10/26/dos-caricaturistas-en-pantalla/>, consultada el día 07/12/2012.

¹³⁰ Imagen tomada de Mercurio López Casillas, “Ría y no sufra, Cabral publicista” en Carlos Alcocer, coordinador, *La vida en un volado... op. cit.*, pág. 129.



IMAGEN 21. PORTADA DE UN EJEMPLAR DE LA REVISTA *FANTOCHE. EL SEMANARIO LOCO*, 1929.

Teléfonos Ericsson. A pesar de los logros de García Cabral con esta empresa editorial, no logra mantener por mucho tiempo el ritmo que demandaba; así, con tan sólo un año y tres meses de publicación, 65 números editados, la revista *Fantoche* deja de circular.

Su obra también pasa por el costumbrismo, muestra de ello son los murales que realiza para la casa de campo del millonario estadounidense Charles T. Wilson, en EUA; ello lo hace en el año de 1936, viaja a Nueva York y se traslada a la residencia campestre de Wilson, para realizar los óleos en gran formato: “La danza de los Viejitos”, “Rincón del Trópico” y “Janitzio”.

En la misma línea, es comisionado en el año de 1943, por su viejo amigo y protector, Isidro Fabela, quien ocupaba el puesto de gobernador del Estado de

México; decoró el Pabellón de Turismo de la ciudad de Toluca –hoy biblioteca José María Heredia- con el mural “Historia espiritual del Valle de México”.

Su relación con el cine, volverá por otra vía, que al mismo tiempo es la que lo distingue, ya que será contratado por empresas productoras como Grovas Films o Mier y Brooks, para realizar carteles de las películas, con ello:

Contribuyó al brillo de la Época de Oro del cine mexicano –junto a otro magnífico artista que también debe ser recuperado, el valenciano Josep Renau, exiliado en México-, con decenas de carteles de promocionales de cintas rodadas durante los años cuarenta y cincuenta. Son clásicos los afiches de numerosas películas en las que figuran Tin Tan, Cantinflas, Resortes, Clavillazo, Jorge Negrete, Luis Aguilar, Lilia Prado, Sonia Furió, Silvia Pinal y Kitty de Hoyos entre otros¹³¹.

Éste fue un medio sin igual para dar a conocer su trabajo, pues el cine estaba haciendo época en ese momento; en los años cincuenta se llegaron a imprimir entre 2, 000 y 3,000 ejemplares por cada afiche que realizaba para la publicidad de una película, sin contar los cintillos que aparecían en los periódicos y revistas. La forma en que García Cabral realizaba estos carteles se basaba en la técnica antes descrita: a partir del trazo limpio y definido con la pluma y el relleno del color sólido y claro, lo que representaba un lenguaje muy accesible y en cierta manera óptimo para la cantidad de carteles que se debían producir. Sus dibujos, que eran caricaturas de los actores y personajes de las cintas, los realizaba al natural mientras se hacían los rodajes de las películas, ello lo colocó en un lugar muy cercano al ambiente del cine en la ciudad de México (imagen 22)¹³².

¹³¹ Gloria Maldonado Ansó, “¡Viva Cabral!”, en Carmen Gaitán Rojo, coordinadora, *Homenaje a Ernesto García Cabral, maestro de la línea*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Editorial RM, 2008, pp. 71-75, pág. 72.

¹³² Imagen tomada de “maestro de la línea” en Iconoclán, <http://iconoclan.blogspot.mx/2008/12/vr-maestro-de-la-lnea.html>, consultada el día 07/12/2012.



IMAGEN 22. CARTEL REALIZADO POR ERNESTO GARCÍA CABRAL PARA LA PELÍCULA *EL BELLO DURMIENTE*, 1952.

En el año de 1952 debuta ante las cámaras de televisión junto a Rafael Freyre, Alberto Isaac y Ernesto Guasp en el programa “Duelo de dibujantes Raleigh”, ideado y dirigido por el cronista de sociales Agustín Barrios Gómez. La mecánica del programa consistió en que el público enviaba refranes o nombres de libros o de películas, los dibujantes los interpretaban plásticamente y luego el público adivinaba de qué se trataba. Ahí se muestra la destreza en la realización de trazos rápidos y el manejo de la técnica del grupo, habilidades que asombran a un público que ya desconoce las tradiciones del género e ignora mucho sobre las ya antiguas publicaciones de *Multicolor* y *Revista de Revistas*.

Aunque la obra de García Cabral está siendo revalorada con más atención en nuestros días y en su mismo momento fue muy popular, se debe notar que en vida este autor no fue objeto de un reconocimiento oficial por parte de instituciones

culturales en México; es su tierra natal quien le proporciona una distinción al nombrarlo Hijo predilecto del pueblo de Huatusco, en 1928, posteriormente recibirá otra mención similar.

También durante su vida registra apenas una exposición, que tuvo lugar en 1957 en la galería ubicada a un costado del Palacio de Bellas Artes. En ese mismo año, su tierra natal lo vuelve honrar, pero ahora a nivel estatal, en 1957 el estado de Veracruz le nombró “Ciudadano Preclaro”. Y posteriormente, hacia 1961, nuevamente salió al quite el terruño erigiéndole un busto en un parque de Huatusco. Por último, en el año de 1968 la Sociedad Interamericana de Prensa le entregó en Nueva York el premio Mergenthaler por sus méritos como caricaturista.

Conclusiones.

Ernesto “el Chango” García Cabral fue un artista muy talentoso que absorbió el estilo de las vanguardias de su época y desarrolló un lenguaje propio que lo distinguió como un creador original y creativo. Su obra fue rica y vasta, se extiende a lo largo de seis décadas, de 1918 a 1968, y tiene una calidad que no decae nunca.

La obra de García Cabral constituye un importante capítulo en la historia artística de la ciudad de México. Debido a su valor estético y la forma en que expresa el estilo de vida del momento en que realizó sus obras, así como el reflejo de las aspiraciones de la sociedad de la ciudad de México en los años treinta y cuarenta, época de gran trascendencia para México, pues después de la

Revolución se buscaba redefinir la identidad del país, esto se verá con detalle en el capítulo siguiente. En este sentido, artistas como García Cabral contribuyeron con sus obras, ya fuese de manera directa o indirecta, a esta búsqueda.

CAPÍTULO 5. La moda *Art Déco* a través de la obra de Ernesto

“El Chango” García Cabral.

En este capítulo se analiza el trabajo que Ernesto “El chango” García Cabral realizó como un artista que expresó la tendencia estética de su época; en primer lugar, se observa el papel que los medios de comunicación desempeñaron como agentes para popularizar el estilo *Art Déco* y la forma en que el trabajo de García Cabral participó de este proceso, en segundo lugar, se analiza el estilo de la moda en este periodo observando las características de las prendas femeninas y masculinas todo ello tomando como referencias los trabajos de este autor; por último, se hace un análisis especial sobre la mujer en la obra del autor y del *Art Déco* en general, ya que ésta representó un punto de especial interés en la época.

5.1.- Los medios de comunicación y la moda.

Como se comentó anteriormente, la moda encuentra un fuerte apoyo en los medios de comunicación para colocar sus productos; en el caso del *Art Déco*, en la ciudad de México, los medios masivos de comunicación, como las revistas, la radio y el cine, fueron agentes para la publicidad de los artículos que tenían este estilo. El mercado buscó modelar a sus clientes, observando sus necesidades y explotándolas para su beneficio; Guillermo Gómez Terán comenta que:



IMAGEN 23. *REVISTA DE REVISTAS*,
15 DE NOVIEMBRE DE 1931.

Las secciones de “consejos prácticos”, el radio, el cine y la publicidad contribuyeron en los años veinte a organizar y definir cuáles sería las bases de la identidad del nuevo estilo mexicano¹³³.

Los medios masivos de comunicación dieron a conocer las innovaciones tecnológicas del momento con el fin de sensibilizar a la población para usar aparatos electrodomésticos, con ello se dio a las costumbres mexicanas un aspecto más cosmopolita tratando de unificar los patrones de conducta a un nivel internacional.

Un medio muy popular en la época para la publicidad de los productos era el cartón, comúnmente llamado caricatura. Por medio de él se ilustraban los beneficios y ventajas de los artículos enunciados, estos cartones servían para

¹³³ Guillermo Gómez Terán, *op. cit.*, pág. 105.

observar la vestimenta y las características de los personajes de la época, ya que en su afán de que el público se identificara con el producto se recreaban personajes y situaciones familiares y comunes para las personas. El trabajo de Ernesto “El chango” García Cabral se distingue en este sentido, pues en las portadas de *Revista de Revistas* demostró grandes dotes para la comunicación visual, manejando las ideas claras y concretas con representaciones estilizadas, equilibradas y finas.

Como ejemplo, en la imagen 23 se observa a una joven que está sentada en un sillón, lleva puesto un vestido rojo hasta las rodillas, está acompañada por un gato; el rostro de ella no se ve, pues está leyendo una revista, que le cubre desde la cintura hacia arriba. En esta imagen se observa la línea estilizada del artista y un dibujo simple que con pocos elementos crea una imagen y un mensaje claro: muestra a una mujer vestida con el estilo de la época sentada cómodamente cruzando la pierna mientras lee una revista, si se mira con mayor atención a la imagen que ilustra la portada de la revista que lee se observa a una pareja que lleva muchos paquetes envueltos en regalo, y el rótulo “Modas”, esto es una muestra del papel que el autor da a los medios de comunicación como medios de publicidad de los productos que promueve un estilo de vida moderno.

En esta época de múltiples cambios sociales y en que la industria presenta un desarrollo en sus técnicas de producción, la publicidad fue una actividad de gran interés para muchas personas. En la ciudad de México, la búsqueda por la conquista de un mercado local, que buscaba productos de calidad a un buen precio y que además estuvieran a la moda, provocó que los inversionistas de los

grandes almacenes como El Palacio de Hierro, Puerto de Liverpool, El Centro Mercantil, El Buen Tono, fijaron su atención en utilizar la publicidad moderna en las planas de los diarios más importantes, para dar a conocer las mercancías que ofrecían y las ventajas que el nuevo estilo de vida daba a los consumidores.

A través de las eficientes campañas de publicidad, las tiendas impusieron costumbres de consumo entre la población de la ciudad de México, una de ellas eran las ventas de temporada, las cuales se basaban en ofrecer productos novedosos y de acuerdo al cambio de las estaciones del año. En la imagen 24 se ve a una pareja que va caminando dando la espalda al espectador, ellos, a pesar de que no muestran en su físico el estilizado cuerpo del maniquí de aparador, dan muestra de la búsqueda que tenía este autor por retratar a todos los sectores de la sociedad capitalina, así como la forma en que la moda incluía en sus filas a quien se dejaba, o, como comúnmente se dice: "la moda a quien le acomoda". A la orilla derecha de la imagen se lee: "Ella: Oye. Julio: no olvides que necesito estrenar este verano.", esta leyenda da un indicio de la manera en que los publicistas de la revistas buscaban arraigar la costumbre de las compras de temporada entre sus lectores.

Estas tiendas se convirtieron en sitios muy populares, Guillermo Gómez

Terán comenta:

Los grandes establecimientos se convirtieron en lugares concurridos sin distinción de clase social. Evidentemente que la propuesta satisfizo al trabajador medio de la ciudad, así como principalmente a los recién llegados del interior de la República, los cuales percibieron y aceptaron las innovaciones en lo que a uso, diseños, motivos ornamentales tenían los artículos expuestos en los almacenes¹³⁴.

¹³⁴ *Ibid.*, pág. 102.



IMAGEN 24. *REVISTA DE REVISTAS*, 27 DE MARZO DE 1932.

Un recurso que los publicistas utilizaron para atraer a sus clientes fue abrir las tiendas a todo público, eliminando los escaparates, para que el establecimiento en sí se convirtiera en un gran aparador; esto lo hicieron quitando las paredes de fondo de las llamadas “vitrinas de aparador”, con esto aquel que sólo pasara caminando frente a la tienda podía ver desde el exterior lo que había en el interior del establecimiento. Otro recurso para hacer más accesibles los productos a los consumidores fue la articulación del sistema de compra a plazos, Guillermo Gómez Terán comenta:

Al igual que en Europa, si dichos artículos y servicios antes se habían encontrado destinados a una pequeñísima parte de la población, durante 1925 la publicidad los había extendido a grupos sociales con ingresos limitados. Los precios de muchos de esos artículos no eran accesibles para todos, pero por la extensión del sistema de

compra a plazo, en el caso de la adquisición de un terreno, casa o automóvil, se hizo que esos bienes quedaran al alcance más allá de esa pequeña minoría¹³⁵.

Los comerciantes y sus publicistas fueron los principales promotores del estilo *Art Déco*, así como los iniciadores de la aplicación de ese nuevo estilo de vida, para los años 20 y 30 del siglo XX los anuncios y artículos de moda fueron los principales medios de difusión del estilo y promovieron entre la población el uso y adquisición de las costumbres modernas.

En la actualidad estos anuncios publicitarios siguen interesando por su diseño, colorido y por su peculiar estilo. Una de las características de estos dibujos fue el uso de las tendencias eróticas y cierto contenido sensual; como ejemplo, en la imagen 25 se observa un trabajo de García Cabral que muestra a una joven de pie que mientras posa su atención en un libro que sostiene con una mano, con la otra lleva varios artículos que denotan la intención de realizar actividades al aire libre, pues lleva un balón, una sombrilla y varios cuadernos de dibujo, atrás se ve el detalle de un bosque así como un pájaro que vuela cerca de ella. A la izquierda de la figura se lee: “Vientos de primavera”, esta leyenda no sólo acompaña la ligereza del vuelo del ave, sino que también dirige la atención a la ondulación de la falda de la joven que se levanta ligeramente por la brisa del aire, acción que perfila aún un poco más la ya de por sí ceñida y sensual figura de la joven.

¹³⁵ *Ibid.*, pág. 106.



IMAGEN 25. *REVISTA DE REVISTAS*, 15 DE ABRIL DE 1928.

De esta manera, en los años veinte, y sobre todo después del año de 1925, se podía ver el comienzo de la transformación de los habitantes de la ciudad de México, Guillermo Gómez Terán comenta como “los habitantes de la ciudad de México estaban ‘mejor’ vestidos que el resto de la población del país, según los publicistas; tanto varones como mujeres, para ese año (1925) trataron de vestir, comportarse y vivir igual que los norteamericanos y europeos de las grandes ciudades”¹³⁶. Esta tendencia se extendería al resto de la República al correr de los años.

¹³⁶ *Ibid.*, pág. 108.

5.2.- La moda y el estilo.

5.2.1.- La moda y lo nuevo

La moda de esta época encarna el ideal de lo moderno, de lo nuevo. Como se ha comentado, la moda en el vestir es un fenómeno social de muy amplio alcance, pues la acción de cubrir el cuerpo es una necesidad básica del ser humano, por ello, la moda se inserta en la vida diaria de las personas. Gilles Lipovetsky comenta que con la moda como sistema mundial que rige el gusto de las personas “la novedad se ha convertido en fuente de valor mundano, marca de excelencia social: hay que seguir «lo que se hace» y es nuevo, y adoptar los últimos cambios del momento”¹³⁷.

En la imagen 26 se puede observar esta tendencia a la búsqueda de lo más nuevo como eje del buen gusto; en ella hay dos personas, en el primer plano hay una chica vestida con un traje amarillo, de estilo muy contemporáneo a la época que se estudia: falda muy cerca de la rodilla y el vestido ajustado pero de líneas rectas que ocultan la cintura, el cabello corto cubierto por un sombrero que aunque tiene amplias extensiones, en su base es ajustado a la forma de la cabeza; la mujer que la acompaña y que está justo atrás de ella, es una anciana encorvada que se sostiene con un bastón y que está totalmente cubierta por un vestido y un rebozo negro que sólo permiten verle el rostro. La joven mira a la anciana con cierta incredulidad. En el lado izquierdo de la imagen se lee: *El presente y el futuro*. Esta imagen permite observar la consideración que se tiene

¹³⁷ Gilles Lipovetsky, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, traducción del francés de Felipe Hernández y Carmen López, Barcelona, Editorial Anagrama, 1990, pág. 35.



IMAGEN 26. *REVISTA DE REVISTAS*, 19 DE ABRIL DE 1925.

sobre lo nuevo: la frase hace énfasis en que la anciana representa lo presente, no lo viejo, sino lo de hoy, y la joven el futuro. Esta idea sobre el presente que ya se hace tarde para llegar al futuro es parte esencial de la idea de lo moderno que se encarnó en la vida de los capitalinos. El mismo Gilles Lipovetsky comenta sobre esta naturaleza moderna de la moda:

La moda forma parte estructural del mundo moderno por venir. Su inestabilidad significa que la apariencia ya no está sujeta a la legislación intangible de los antepasados, que procede de la decisión y del puro deseo humano. Antes que signo de la sinrazón vanidosa, la moda testimonia el poder del género humano para cambiar e inventar la propia apariencia y éste es precisamente una de los aspectos del artificialismo moderno, de la empresa de los hombres: llegar a ser los dueños de su condición de existencia¹³⁸.

En la obra de García Cabral se puede observar esta tendencia hacia lo nuevo, su obra está influida por el *Art Déco*, estilo que a principios del siglo XX

¹³⁸ *Ibid.*, pág. 35-36.

representa el anhelo de la sociedad por lo moderno, por la renovación de sus costumbres y estilo de vida.

5.2.2.- Estilo 1925

Como se ha mencionado, a este periodo de la moda, lo rigen los diseñadores franceses que con sus creaciones cambiaron el estilo en el vestido de las mujeres; uno de los temas más controvertidos fue el que tenía que ver con el largo de la falda. Después de la primera Guerra Mundial, el largo de la falda osciló entre la rodilla y el tobillo; finalmente, en los años veinte, ésta quedó fijada un poco arriba de la rodilla. Esta moda, que en principio fue para las jovencitas, fue adoptada por mujeres de todas las edades, complejiones y clases sociales, creando un verdadero escándalo en la sociedad; James Laver comenta:

Y entonces, en 1925, para escándalo de muchos, acaeció la verdadera revolución: la falda corta. Fue denunciada desde los púlpitos de Europa y América, y el arzobispo de Nápoles llegó incluso a decir que el reciente terremoto de Amalfi se debía a la ira de Dios contra una falda que no llegaba más allá de la rodilla¹³⁹.

En las prendas de esta época se observa la línea recta del *Art Déco* a través de la tendencia que hubo por ocultar las líneas de la cintura; ello se relaciona con el nuevo ideal erótico, que fue el andrógino, que se basaba en la figura de las adolescentes; así, las chicas se esforzaban por parecerse a los chicos lo más posible, ello también se hacía con el afán de confrontar las costumbres y buscar mayores libertades. De esto resultó que las curvas se ocultaran totalmente, en lugar del corsé se usaban fajas menos ajustadas y a lo largo del cuerpo con lo que se hacía lo posible por reducir el volumen de las caderas en bloque. En cuanto al pecho, debía disimularse, y quienes lo tenían

¹³⁹ James Laver, *Breve historia del traje y la moda*, traducción del inglés de Enrique Albizua Huarte, Madrid, España, Editorial Catedral, 1989, pp. 232-234.



IMAGEN 27. *REVISTA DE REVISTAS*, 20 DE MAYO DE 1928.

algo grande, lo envolvían en bandas para que no se notara demasiado. En cuanto a la ropa interior, ésta se había aligerado, para no hacer voluminosa la figura, Mila Contini comenta que “una camisa corta y estrecha, forma “imperio”, un portaliqas, una pantaleta diminuta, un viso que pronto habría de ser de punto de seda constituirán su ropa interior”¹⁴⁰.

En la imagen 27 se observa a un par de jovencitas en una verde colina, una está sentada y la otra de pie, el viento juega con sus prendas, ellas están en una posición relajada, se podría decir que posando, sin embargo, la vitalidad de la línea del dibujante y el detalle en el vuelo de los corbatines de sus camisas dotan a la imagen del dinamismo de la época. Las chicas de la imagen representan

¹⁴⁰ Mila Contini, *50 siglos de elegancia*, México, Novaro, 1966, pág. 287.

juventud, su esbelta forma disimula su figura y las hace parecer dos lindas adolescentes que están vestidas al más puro estilo del momento.

Al acortarse las faldas la mujeres buscaron lucir de una manera más natural sus piernas; en otros tiempos se usaban medias de variados colores, con el fin de hacer juego con el vestido, en esta época comenzaron a enfundarse en medias de seda lisa, color carne. Por su parte, el escote no se usaba muy bajo, sin embargo, sí se dejaban ver los hombros desnudos bajo dos delgados tirantes que colgaban de los hombros y se alargaban hasta muy abajo por la espalda, lo cual era una novedad.

Como otro paso hacia su masculinización y como el mayor símbolo de su independencia, las mujeres se cortaron el cabello: a la melena corta de principios de los 20 le sucedió el pelo corto, a la *garçonne*¹⁴¹, que seguía más fielmente las líneas de la cabeza. Muchas mujeres en la ciudad de México tuvieron que dejar atrás sus largas cabelleras que lucían a veces en elaboradas trenzas, incluso algunas mujeres mayores se tuvieron que adaptar, porque el sombrero *cloché*, que era el más común y que se ajustaba a la forma de la cabeza, no podía llevarse con el pelo largo. A comienzos de 1927, el cabello se hizo aún más corto y al pelo a la *garçonne* le sucedió el «corte Eton». James Laver comenta que “no

¹⁴¹ Valerie Mendes y Amy de la Haye comentan que Victor Margueritte escribió *la Garçonne*, en 1922, en este libro cuenta las aventuras de una chica que deja a su familia buscando su independencia, esta narración inspiró a muchas mujeres a usar el cabello como lo llevaba la protagonista, después este peinado se hizo moda entre la mujeres de la época, en Valerie Mendes y Amy de la Haye, *20th century fashion*, Londres, Thames & Hudson, 1999, pág. 58.

se podía distinguir en nada a una jovencita de un adolescente excepto por sus labios pintados y sus cejas perfiladas”¹⁴².

Hablando de los sombreros, éstos se hicieron más pequeños y se despojaron de sus adornos, su forma para los años 20 se definió alrededor de 1923 por el diseñador Reboux, la cual fue de campana o de hongo, era un simple sombrero redondo de copa de alas pequeñas, por lo general de fieltro de color beige o negro, para invierno o verano. A menudo no portaba ningún tipo de decoración, pues se privilegiaba el diseño en la forma y los dobleces que se le daba al material. Algunas veces las mujeres no usaban sombrero y salían usando una banda de cinta o un broche enojado.

Otro dibujo de García Cabral que permite observar el estilo es la imagen 28, en ella se observa a una joven que mientras va caminando por la calle se va maquillando. En esta imagen se observa la sencillez del atuendo que lleva puesto, el cual se compone de un vestido en una sola pieza y en dos colores, así como una capa, guantes y sombrero, esta mujer no usa muchos accesorios y presta mucha atención a su maquillaje.

Se observa cómo la simpleza en los motivos del vestido fue símbolo de buen gusto; los trajes eran sencillos, algunas telas se estampaban con motivos geométricos buscando un equilibrio natural, los vestidos y sus cortes eran sobrios y sin muchos adornos en el cuello, la costumbre de llevar poca joyería se estableció por un largo tiempo. Las joyas que se usaban a veces eran diseñadas especialmente para los vestidos, y en general se buscaba dar el efecto de una

¹⁴² James Laver, *op. cit.*, pág. 235.



IMAGEN 28. *REVISTA DE REVISTAS*,
10 DE FEBRERO DE 1929.

nota de color simple pero que se distinguiera; muchas mujeres recurrían a la plata y los metales chapados en oro con piedras semipreciosas, pues lo que importaba era el detalle. Otros accesorios que aparecen son la pulsera tipo esclava de enlaces, los pendientes largos y el clip, el cual, como su nombre lo indica, era un adorno de pedrería que se fijaba a la prenda de vestir por un clip.

Durante largo tiempo se había tenido mucha reserva con el maquillaje, desde el siglo XVIII, no se había puesto mucha atención a éste; para esta época las mujeres se maquillan de una manera más ostentosa y artificial: los ojos sombreados, las cejas depiladas y redibujadas con líneas curvas, las mejillas con dos círculos rojos y, sobre todo, la boca bien marcada con “barra de color”¹⁴³.

Uno de los grandes aciertos de la moda de estos tiempos, fue que al simplificar los vestidos, los costes se hacían menos elevados; así, la moda que

¹⁴³ Mila Contini comenta que “así se llamaron los primeros lápices de labios fabricados industrialmente por la casa Houbigant”, en Mila Contini, *op. cit.*, pág. 288.

durante largo tiempo fue un privilegio reservado a las mujeres favorecidas por la fortuna, estaba al alcance de un mayor número de personas; esta moda se originaba en los talleres de los creadores de la alta costura y gracias a la industria de “dispuesto para ponérselo” -mejor conocido como *ready-to-wear*- se popularizó rápidamente. Hubo un invento que fue muy importante, este fue el de las telas sintéticas, Mila Contini explica:

Pero la mayor novedad fue la invención de las fibras sintéticas. Una fibra de origen celulósico fabricada en 1892, el rayón (seda artificial), se perfeccionó y permitió crear tejidos a bajo precio y de gran resistencia. Más agradables al tacto que la seda o la lana, los hilos de rayón, como más tarde los de nylon o de tergal, fueron mezclados con las fibras tradicionales, consiguiéndose así telas completamente nuevas que conservaban las cualidades propias de cada uno de los elementos básicos¹⁴⁴.

Éstas habrían de permitir a los diseñadores de moda inventar telas inéditas y formas nuevas en los vestidos; por ejemplo, entre las telas más usadas estuvieron el raso piel de ángel, el crespón de *albène* y el terciopelo.

Como un accesorio vistoso se usaban pieles; en la imagen 29 se observa a una joven que camina deprisa mientras es seguida por un grupo de hombres que le miran con bastante interés; esta chica se viste a la moda, lleva un vestido rojo y destaca en su vestuario una piel de zorro que lleva al hombro. Las pieles eran muy apreciadas, las había en largas capas envolventes y abrigos con cuellos anchos en pieles de topo, ardilla gris teñida de Kolinsky, de castor, *Hudson seal*, pieles de cordero, de visón, marta y armiño. También se usaban en trajes y vestidos como aplicaciones en bandas muy amplias. Lo nuevo eran las pieles de cordero, la piel

¹⁴⁴ *Ibid.*, pág. 298.



IMAGEN 29. *REVISTA DE REVISTAS*, 2 DE NOVIEMBRE DE 1930.

de cabra de color miel y beige, la piel del armiño de verano y la piel del mono, una piel muy estimada en la época fue la piel del zorro plateado¹⁴⁵.

En cuanto al calzado, dejaron de usarse los botines que llegaban hasta media pantorrilla o hasta la rodilla, para ser reemplazados por el zapato bajo redondeado y la zapatilla. El zapato bajo se convirtió en el más popular, pues su funcionalidad para las labores cotidianas lo hizo ideal para usarse diariamente. Al acortarse las faldas, las mujeres pusieron mayor atención al detalle de los zapatos; así, se usaron tacones franceses, tacones de aguja, correas cruzadas de todas las maneras concebibles, lengüetas increíbles o florituras con grandes hebillas de metal, con corte de acero, marquesita o pedrería; estuvieron muy de moda las zapatillas con punta redondeada de color azul oscuro, materiales como

¹⁴⁵ R. Turner Wilcox, *The mode in costume*, Estados Unidos, Nueva York, Charles Scribner's Sons/MacMillan Publishing, 1958, pág. 369.

charol, piel de cabra o de cordero y gamuza se usaron para confeccionar las zapatillas de calle.

El guante largo también dejó de usarse, así como los botones en el mismo guante; en su lugar apareció el guante *slip-on* fabricado en gamuza, ante o piel de gamo, que llegaba a la muñeca o hasta la mitad del antebrazo. Con el gusto por la ropa con un sentido más casual, los guantes de noche también dejaron de usarse. Los colores más populares eran el blanco, negro o beige, mientras que para los deportes fueron el beige o el marrón. R. Turner Wilcox comenta que “se convirtió en moda llevar guantes de un tamaño más grande que el adecuado, dando el efecto deseado una prenda suelta”¹⁴⁶.

Con el aumento del uso de los accesorios para la vanidad, la pitillera y el monedero y los artículos habituales que se encuentran en la bolsa de una mujer, así como las necesidades de alguien que trabaja fuera de casa, el bolso se hizo más grande y se impuso como una necesidad en la vida de la mujer. El diseño en forma de sobre plano fue el más popular. Las bolsas de noche recibían especial cuidado en los acabados, pues eran costosas tanto en la forma como en los adornos, se elaboraban con telas lujosas, broches, montajes y joyas.

5.2.3.- Estilo 1929 y los primeros años de los 30.

La crisis de 1929 representó un importante episodio en la historia de la moda. Antes de la recesión existía la costumbre entre los compradores de adquirir una docena de ejemplares de cada modelo exclusivo de París y vendérselo a una rica

¹⁴⁶ *Ibid.*, pág. 370.

clientela. Después del *crack*, en los Estados Unidos, los impuestos sobre la importación de estos modelos aumentaron en más del 90 por 100 sobre el costo del vestido. Por otra parte, las *toiles*, que son los diseños sobre tela de lino, no estaban grabadas con estos impuestos; así, las casas de moda se abastecieron con *toiles* para luego coserlas; y aunque el vestido original pudiese costar cien mil francos, ahora se podía vender una versión simplificada por unos cincuenta dólares. Ello popularizó aún más este estilo, desarrollándose el mencionado *ready-to-wear*, esto también provocó que el epicentro de la moda se moviera de París a Estados Unidos, pues este sistema de producción popularizó aún más el estilo al ponerlo a la mano de más personas; Lipovetsky comenta sobre la calidad “democrática” de la moda:

Pero la moda sólo pudo ser un agente de la revolución democrática porque se acompañó fundamentalmente de un doble proceso, de consecuencias incalculables para la historia de nuestras sociedades: por una parte la ascensión económica de la burguesía, por otra el desarrollo del Estado moderno, que, juntos, proporcionaron una realidad y una legitimidad a los deseos de promoción social de las clases sometidas al trabajo... Por un lado ha trastocado las distinciones establecidas y ha permitido la aproximación y la confusión de las categorías; por otro, ha reconducido la lógica inmemorial de la exhibición ostentadora de los signos de poder, el estallido de los símbolos de dominio y la alteridad social¹⁴⁷.

La crisis de 1929 no sólo posicionó a las tiendas de Estados Unidos como fabricantes y distribuidoras de moda, sino que también ayudó a limar diferencias sociales en el traje y empezó un nuevo proceso que hizo que las creaciones de las grandes casas de moda de París pudiesen llegar a casi todas las mujeres, creando un ambiente en que moda y modernidad eran accesibles a las mujeres sin importar su posición social; este estilo hizo época debido a dicha cualidad.

¹⁴⁷ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, pág. 45.



IMAGEN 30. *REVISTA DE REVISTAS*,
31 DE JULIO DE 1932.

Para los años 30 se observa un ligero cambio en el estilo: las faldas de repente empezaron a alargarse y la cintura volvió a su lugar normal; sin embargo, esta última no era demasiado ajustada y las líneas de la falda permanecieron más o menos perpendiculares. Para James Laver esta:

Era una moda que parecía decir: «se acabó la fiesta; los brillos y alegrías efímeras han muerto». Como en 1920, la vuelta de la cintura a su posición normal fue el símbolo externo que anunciaba la vuelta hacia el nuevo paternalismo que se tradujo, en términos económicos, en la gran depresión americana; y en términos políticos, en la subida de Hitler al poder¹⁴⁸.

El sombrero *cloché*, que fue un objeto imprescindible durante casi diez años, se suprimió y las mujeres fueron libres de dejarse crecer el pelo otra vez, pero esto no llegó al extremo de retomar las largas cabelleras y las trenzas, sólo se alargó un poco. Se volvieron a usar las mangas largas en las camisas y vestidos. En la imagen 30 se observa a una mujer sentada que usa un vestido

¹⁴⁸ James Laver, *op. cit.*, pág. 240-243.

negro, largo, que le cubre hasta la rodilla. Detrás de ella se observa la silueta de un hombre que está junto a una puerta. En esta imagen se ven algunas características del estilo en esta época: el cabello y el vestido más largos, este último es algo más entallado en la cintura. Un elemento que se destaca son los hombros; los cuales, juntos con las caderas estrechas parecían ser el ideal de toda mujer, personificado en la figura de Greta Garbo, actriz que fue muy popular en los años treinta, en este momento las actrices fueron casi árbitros de la moda.

También se observa cómo los hombros y parte de la espalda están descubiertos, esto se debe a que la zona erógena pasó de las piernas a la espalda en esta década. Los vestidos de noche llevaban un escote por la espalda que llegaba hasta la cintura, se suele relacionar este hecho con la evolución del traje de baño, el cual, al ponerse en boga los baños de sol, se había acortado y mostraba más partes del cuerpo. La idea era que la exposición al sol era saludable, así, cuanto mayor fuese la superficie expuesta era mejor, por ello, la falda del traje de baño se acortó y la espalda se alargó, transfiriéndose esta moda a los vestidos.

En México se importaban modelos de Europa, principalmente de París, y de los Estados Unidos, pero también había modistos en la ciudad que se encargaban de vestir a las personas con sus creaciones, por ejemplo, sobre un famoso modisto de la época llamado Luis Jiménez, Natalia Guadalupe del Moral Ruiz comenta lo que la señora María de Lourdes Ruiz, quien trabajó y vivió en la casa de dicho personaje, le platicó en una entrevista:

Un reconocido modisto de los treinta, quien frecuentemente aparecía en las páginas de sociales de los diarios, Luis Jiménez, con domicilio en la calle Álvaro Obregón 162 (casa hoy desaparecida), vestía con sus creaciones originales a las damas de la alta

sociedad y poseía una limousine negra que rentaba para llevar a las novias el día de su boda, en la entrada de la residencia se encontraba siempre un mozo encargado de abrir la puerta y anunciar a los visitantes¹⁴⁹.

En esta descripción se observa cómo este modisto dirigía su foco de atención a mujeres de clases acomodadas, así como la manera en que buscaba rodear a su oficio de ciertos actos que le dotaran de estatus y mayor valoración; la moda tiene esta cualidad de ser símbolo de poder, y debe mucho de su popularización a la tendencia que presentan las personas de copiar comportamientos. Esto se observa en un ejemplo que expone Gilles Lipovetsky, sobre la transición de la moda entre el mundo medieval y moderno, en que el Rey, como principal figura de la época, imponía su estilo, la nobleza y los grandes señores tenían la mirada puesta en él, la ciudad a su vez tomaba ejemplo de los modelos en vigor entre la corte y la nobleza, así se observa cómo “la difusión de la moda ha sido menos una forma de coacción social que un instrumento de representación, menos una forma de control colectivo que un signo de pretensión social”¹⁵⁰.

5.2.4.- El baile y el deporte.

En esta sociedad que buscaba el entretenimiento como uno de los atractivos de la vida moderna, el baile fue una actividad muy popular. En la imagen 31 se observa a una pareja bailando mientras atrás una pequeña orquesta los acompaña. Este tipo de imágenes estuvieron mucho en boga en los años 20 y 30 en la ciudad de México, son un signo de la afición que había por los bailes. El tango y el danzón, eran de los más populares, también se bailaba *fox-trot*, *swing*,

¹⁴⁹ Esta entrevista fue realizada el 9 de noviembre del año 2005, en Natalia Guadalupe del Moral Ruiz, *op. cit.*, pág. 40.

¹⁵⁰ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, pág. 43.



IMAGEN 31. *REVISTA DE REVISTAS*, 31
DE OCTUBRE DE 1926.

charlestón y rumba. Algunos de estos bailes escandalizaban mucho debido a que debían bailarse muy juntos, o como se dice “mejilla con mejilla”.

Otro ritmo popular era el jazz, ritmo que se originó en Estados Unidos y que se popularizó por todo el mundo, sobre este ritmo María de la Luz Morales hace una descripción muy atinada:

Más en el origen del jazz, y en la mayoría de los elementos, se encuentra, sobre todo, al negro, al negro colonizado y colonizador, amalgamado a una civilización extraña a los últimos estratos de su alma, todavía salvaje, que estallan en la desarmonía y la estridencia y se entregan al placer elemental del ritmo por el ritmo... El «pobre negro» perdido en la gran ciudad, que se compadece a sí mismo y llora «toda una gama de nostalgias» en la melodía dulzona de los *blues* sentimentaloides, en el patetismo de los *spirituals* fervorosos, o deja estallar su optimismo pueril, su especial humorismo, su algarabía de *fox-trot* (trote de zorro) o *rag-times* (tiempo «en harapos» o tiempo rasgado, un poco en el sentido de nuestro *rompe y rasga* español), donde vemos aparecer de nuevo el aspecto acrobático-deportivo de las danzas primitivas...El

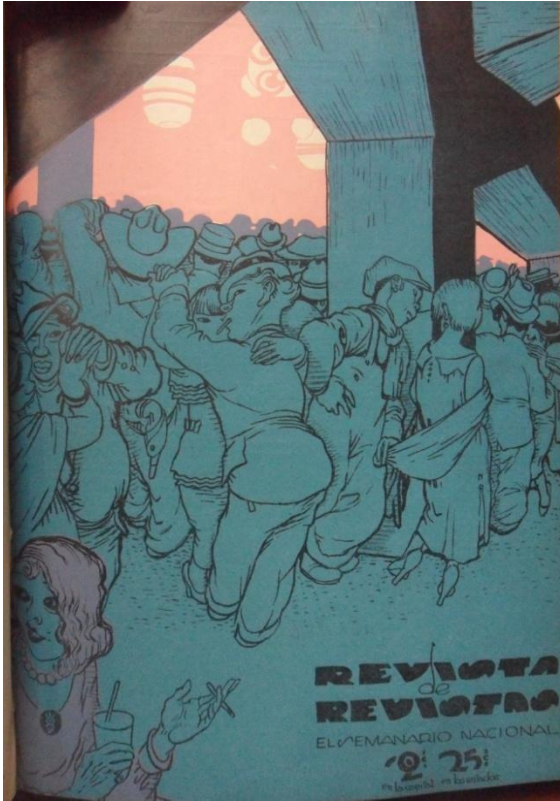


IMAGEN 32. *REVISTA DE REVISTAS*, 3 DE ABRIL DE 1932.

clarinete o la trompeta, el piano o la voz humanas son el acróbata, tan expuesto a la hazaña grotesca como al salto mortal¹⁵¹.

En la ciudad de México surgieron centros de baile, en los que no sólo se podía ir para bailar, sino también para lucir la última moda en las prendas. En la imagen 32 se observa un salón de baile, en el que numerosas personas se agolpan en la pista, este es un grupo demasiado heterogéneo, mujeres y hombres denotan su origen y grupo social en sus prendas: unos usan trajes, otros sombreros, mandiles, algunas mujeres traen reboso, etc.

En el libro *La moda a través de la historia. High Life, un siglo de moda masculina en México*, se comenta cómo en la ciudad de México había salones para todos los gustos y niveles sociales; los jóvenes asistían a los llamados

¹⁵¹ María Luz Morales, *La moda. El traje y las costumbres en la primera mitad del siglo XX*, España, Salvat Editores, 1956, pág. 67.

dancings y a los tés danzantes, como El patio, Santa Rita, Raffles o San Souci; los personajes con recursos frecuentaban centros nocturnos como Olímpico y el Jardín. Un evento social muy importante era el tradicional baile *Blanco y Negro* que se celebraba en todos los salones de baile de la República y que llevaba ese nombre porque los caballeros asistían vestidos de frac o *smoking* negro y las damas de vestido blanco largo¹⁵².

Para las clases populares, existía el Salón México; este local a su vez se dividía en otros tres, de primera, de segunda y tercera clase, que eran conocidos de manera humorística como la “mantequilla”, el “manteca” y el “cebo”, respectivamente; también se congregaban en el Esmirna, el Floresta, el Swing Club o el Brasil; en algunos de ellos se colocaba el letrero:

Se ruega a los caballeros

No tirar las colillas en el suelo

Por que las señoritas

Se queman los pies.

Pues muchas de ellas, cansadas de tanto bailar con zapatos de tacón alto, se los quitaban para seguir girando en la pista¹⁵³. La gran afición por el baile permitió que surgieran grandes y pequeñas orquestas y que con éstas aparecieran academias de baile donde se enseñaban los ritmos en boga.

¹⁵² Ver *La moda a través de la historia. High Life, un siglo de moda masculina en México*, México, Fomento Cultural y Deportivo Covarra/Ediciones Gernika, 1997, pág. 149.

¹⁵³ *Idem*.



IMAGEN 33. *REVISTAS DE REVISTAS*,
8 DE ABRIL DE 1928.

Por su parte el deporte cada vez se convertía en una actividad más frecuente en la vida de las personas, de hecho, desde la administración pública se buscaba promoverlo y las mismas casas comerciales siguieron esta tendencia, y aunque en realidad eran pocas las mujeres que en los años 20 hacían una actividad física, a no ser por el baile, las imágenes de las mujeres moviéndose enérgicamente eran omnipresentes e influyentes¹⁵⁴. En la imagen 33 se observa a una mujer que va cayendo en un clavado hacia la superficie del mar. Este es un ejemplo de las imágenes deportivas que circulaban en los medios de la época; con el culto deportivo, en oposición a la mujer vaporosa, sedentaria, trabada por

¹⁵⁴ Anne Rubinstein comenta que: “Todos los cambios en la moda apuntaban hacia una idealización de las mujeres jóvenes, esbeltas, andróginas, de movimientos vigorosos. En la busca de este ideal, los manuales de buenas costumbres y las revistas para mujeres publicados entre 1920 y 1940 –en Norteamérica, Sudamérica y Europa; en español, francés, alemán e inglés- casi siempre sugerían ejercitarse diariamente” Rubinstein, Anne, “II. La guerra contra las pelonas. Las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México, 1924.”, en Gabriela Cano, *et al*, *Genero, poder y política en el México posrevolucionario*, México, FCE/UAM-Iztapalapa, 2009, pp. 91-126, pág. 96.

sus puntillas y volantes, se impuso el prototipo de mujer espigada, esbelta y moderna, que jugaba al tenis, al golf, al fútbol y practicaba la natación y la equitación. Anne Rubinstein comenta:

Efectivamente, la idea nueva y radicalmente diferente de belleza femenina había cautivado al México urbano, tal como lo había hecho en Europa y Estados Unidos, y para 1924, las jóvenes relativamente pobres y morenas habían comenzado a experimentar con ella. Si bien la imagen moderna se reflejaba en la moda –vestidos sueltos de flappers, pelo corto, maquillajes, zapatos y ropa interior-, el cambio no se limitaba a los bienes materiales que pudieran comprarse en salones, tiendas exclusivas o grandes almacenes. También comprendía un nuevo ideal de los cuerpos femeninos y las formas femeninas de moverse, lo que Ageeeth Sluis ha llamado “el cuerpo *déco*”: torsos y extremidades largas y delgadas, pelo corto y un físico vigoroso (pero grácil)¹⁵⁵.

El deporte fue un fenómeno social que motivó la creación de todo un mercado de ropa deportiva para la mujer. Un ejemplo de la rápida evolución de este tipo de prendas se encuentra en el traje de baño, ya se ha mencionado la importancia que tenían los baños de sol y la creencia que se tenía de que eran saludables, motivo por el cual se buscaba aumentar las partes expuestas, James Laver comenta cómo:

La falda de los bañadores se redujo hasta quedarse casi en nada, la línea de la axila se agrandó y el escote se hizo mucho más pronunciado. Finalmente apareció el primer traje de baño sin espalda, aunque realmente no fuera más escotado que los trajes de noche del mismo periodo¹⁵⁶.

La evolución del traje deportivo contribuyó de forma crucial a cambiar las líneas del traje femenino en general, creando un nuevo ideal estético de feminidad. La simplificación de la indumentaria de los años veinte, la eliminación de frunces y perifollos en provecho de las formas sobrias, netas, fue la respuesta a ese nuevo ideal de deporte, ligereza y dinamismo.

¹⁵⁵ *Ibid*, pág.93.

¹⁵⁶ James Laver, *op. cit.*, pág. 244.

5.2.4.- Moda masculina.

La moda masculina, influenciada en mayor medida por una moral más rígida que colocaba al hombre en un sitio con “mayores responsabilidades” tanto frente a la sociedad como en su trabajo, no sufrió grandes transformaciones en sus formas, pero sí hubo algunos cambios muy significativos. Por ejemplo, para la selección del vestuario, los modelos y los accesorios, durante los años veinte fueron relevantes los figurines europeos y las revistas de moda destinadas al público masculino que empezaron a publicarse precisamente en esa década, una de ellas fue la revista *Monsieur*, de edición francesa y que se distribuía en la ciudad de México gracias a las grandes casas comerciales que buscaban poner ejemplos en cuanto a lo que moda se refería.

El traje típico para usarse durante el día, conocido como *lounge suit*, se componía por el saco cruzado ceñido de solapas anchas y mangas angostas adornadas con un solo botón, el saco no llevaba abertura por atrás. En el bolsillo del pecho se colocaba un pañuelo de seda, además se llevaban bolsillos en el faldón a la altura de la cadera. El chaleco cerrado desapareció y se puso de moda el chaleco cruzado, el pantalón era angosto con valencianas cruzadas. La camisa habitual era blanca o de tela rayada en azul y blanco con cuello puntiagudo¹⁵⁷. La corbata roja era la favorita como un detalle que se distinguía por su color, el sombrero era un accesorio indispensable.

¹⁵⁷ James Laver presenta una interesante selección de imágenes que muestran el atuendo masculino en James Laver, *op. cit.*, pág. 250.



IMAGEN 34. *REVISTA DE REVISTAS*, 9 DE SEPTIEMBRE DE 1928.

Uno de los principales cambios que distinguieron a esta época en la moda masculina fue la anchura de los pantalones, los cuales se hicieron muy anchos, al punto de que a veces del zapato sólo se distinguía la punta. James Laver explica cómo:

Se piensa que tuvieron su origen en los pantalones de felpa, anchísimos que llevaban los remeros sobre sus pantalones cortos. Era una costumbre, entre los entrenadores, montar a caballo por los caminos de sirga llevando esos pantalones; como eran unos personajes de considerable prestigio, los estudiantes, en general, los incorporaron a su atuendo¹⁵⁸.

En la imagen 34 se observa a un joven que toca un ukulele, se distinguen sus amplios pantalones, este tipo de atuendo hizo época, personas de todas las clases sociales usaron este tipo de pantalones. También, entre 1926 y 1927 la franela gris invadió el mercado para ser usada tanto en pantalones bombachos, como en trajes completos, sacos, pantalones y abrigos de primavera; se

¹⁵⁸ *Ibid.*, pág. 252.



IMAGEN 35. *REVISTA DE REVISTAS*,
10 DE MARZO DE 1929.

consideraba este material entre los más elegantes. A finales de los 20 los pantalones dejaron de ser exageradamente amplios, sin embargo el ancho se mantuvo hasta finales de la década de los 30.

Es necesario recalcar que las imágenes que representan a los hombres, ya sean personajes maduros, jóvenes niños o ancianos, son imágenes que cuidan más las formas, están sujetas a esquemas convencionales en los que intervienen en menor medida las especulaciones de género o de significados fetichistas que en las que aparecen mujeres. En la imagen 35 se encuentra un hombre que está sentado en un sillón mientras muestra una revista a una niña que está a su lado, posiblemente su hija. Este hombre está vestido de manera formal, en su rostro se observa que esboza una sonrisa y la forma en que descansa sobre el asiento, recargándose y cruzando la pierna, dan la impresión de desahogo; esta imagen representa a un hombre que a partir del ambiente y los accesorios que lo rodean

se encuentra en una posición cómoda, en un sitio de confort social. En esta época era común que al representar al hombre se le emplazara en ámbitos más sobrios sin demasiado énfasis en el vestuario y con breves alusiones a los artículos que complementaban su atuendo y alusión a los artículos de su preferencia. Julieta Ortiz Gaytán comenta cómo en los anuncios comerciales de la prensa “el tipo representado corresponde, por lo general, al hombre europeo occidental, propio también de la sociedad norteamericana idealizada en una visión ciertamente enajenante, de la que se excluye cualquier tipo de inferencias raciales”¹⁵⁹.

Esta imagen también sirve para observar el atuendo formal; para reuniones o recepciones se llevaba el *smoking* de tres piezas. El saco era de solapas, bolsillos diagonales a la altura de la cadera, chaleco de piqué sin cuello, ambos con botones forrados en satín, pantalón angosto con listón de seda adornando la costura lateral externa y pliegue en la cintura, camisa con frente almidonado y cuello de pajarita, corbata de moño negra, zapatos de charol y calcetines de seda.

En *La moda a través de la historia. High Life, un siglo de moda masculina* en México se comenta que:

El traje indicado para la boda era el *jaqué* negro de un botón, con faldones que caían a la altura de la rodilla, mangas ajustadas para dar paso a los puños de la camisa, hombros altos, solapas con picos pronunciados y cuello entallado; pantalón de tela rayada de corte recto sin valenciana, chaleco de piqué blanco cruzado, camisa blanca de cuello duro, corbata negra lisa o con dibujo blanco sumamente discreto, fistol de perla, sombrero de sorbete, calcetines de seda, zapatos de charol negro solos o con polainas de piqué blancas y guantes también blancos¹⁶⁰.

A este atuendo se le prestaba mucha atención, pues era uno de los mayores símbolos de estatus que lucían los caballeros.

¹⁵⁹ Ortiz Gaytán, Julieta, *op. cit.*, pág. 124.

¹⁶⁰ *La moda a través de la historia. High Life...*, *op. cit.*, pág. 138.



IMAGEN 36. *GLADIADOR. REVISTA DEL EJÉRCITO PARA EL EJERCITO, 1926.*

Después de la crisis de 1929, si bien la gran moda de los caballeros distinguidos seguía siendo dictada por Europa, Estados Unidos empezó a ejercer una gran influencia. Además, con el incremento en el número de profesionistas fue necesaria una moda que reflejara fortaleza y dinamismo: al saco del traje se le añadieron hombreras y se acintura, se impuso el estilo de saco cruzado con dos, cuatro, seis u ocho botones y en general la moda masculina retomó un estilo más simple, más modesto, acorde con la situación económica del momento.

Por último, para mencionar el tema de la ropa deportiva, hay que hacer referencia a la serie de trece imágenes que se le encargaron a García Cabral en el año de 1926 para la portada de la revista *Gladiador. Revista del ejército para el*

ejército; la imagen 36¹⁶¹ es un ejemplo de este trabajo: se observa a un hombre cuyo cuerpo está muy torneado, seguramente por la acción rutinaria del deporte; este hombre va sobre una canoa y está remando con gran fuerza sobre aguas que se mueven demasiado, dando la impresión que va sobre el mar. Estas imágenes muestran el interés que tenían algunas instituciones oficiales, como el ejército, de promover la actividad física.

Como se ha comentado el deporte se convirtió en un actividad muypreciada, pues se relacionó con la buena salud; con esta actividad creció la oferta de ropa que reflejaba la moda del momento. Así para la recreación y el deporte era frecuente el uso de los pantalones bombachos a la rodilla, con cinturón de cuero, camisa blanca sin bolsillos, cachucha de lana y zapatos de cuero grueso, o bien pantalón de franela o lino sujeto con cinturón de cuero o de listón de popotillo de un solo color o a rayas, camisa de franela de cuello amplio y volteado, suéter blanco de malla fina con cuello ovalado o de un color que hiciera juego, rodeado de una franja de líneas negras que se repetía en la parte de abajo y en los puños, calcetines de lana, zapatos de lona con suela de hule o cuero con suela gruesa. Para la natación era común el traje de baño de punto en color negro y de una sola pieza, que conjuntaba camiseta sin mangas y cuello redondo con calzoncillo arriba de la rodilla y un cinturón blanco, también de punto, que pasaba por unas trabillas negras¹⁶².

¹⁶¹ Tomada en Horacio Muñoz Alarcón, “Ernesto, El chango, García Cabral dibujante de la prensa mexicana”, en Carmen Gaitán Rojo, coordinadora, *Homenaje a Ernesto García Cabral, maestro de la línea*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Editorial RM, 2008, pp. 53-55, pág. 140.

¹⁶² Información en *La moda a través de la historia. High Life...op. cit.*, pág. 140.

5.3.- La mujer.

En el *Art Déco* la mujer adquiere una gran trascendencia, es un elemento primordial del imaginario estético de este estilo. Para los artistas del *Art Déco*, la mujer se vuelve un ser fuerte e independiente, dueña de un marcado erotismo que no duda en expresar, esta mujer sigue siendo una joven doncella, pues el gusto de la época identifica su feminidad con una figura andrógina que ronda en la adolescencia, a la vez que con una mujer que es provocativa y seductora. De la misma manera, la mujer fue un motivo siempre presente en la obra de García Cabral; a ellas las representa en muchos contextos y en varias actitudes, podían estar bailando, sentadas o leyendo, otras veces es asediada por hombres gordos y viejos, o simplemente las presenta caminando, etc. Andrés de Luna comenta sobre la mujer en García Cabral:

Supo también observar la belleza de las mujeres, la silueta grácil y las líneas que se despliegan hasta convertirla en aspirante a Diosa. Entonces el erotismo fluye con esa energía que otorgan los poderes genésicos. Ilustraciones para *Revista de Revistas* o *Excelsior* dan cuenta de sus adopciones al *art déco*, de ellas podría decirse lo que notaba Baudelaire: “Todo es lujo y voluptuosidad”¹⁶³.

La figura que García Cabral recrea responde también a un momento histórico de cambio y de transformación social, Cano Mariaud describe el ambiente que vive el autor como “en la doble moral del porfiriato, entre damas de palacio y mujerzuelas de arrabal, entre una bohemia desquiciada que vivía la podredumbre de una época por estallar”¹⁶⁴.

¹⁶³ Andrés de Luna, *op. cit.*, pág. 35.

¹⁶⁴ Claudia Yazmín Cano Mariaud, *op. cit.*, pp. 6-7.

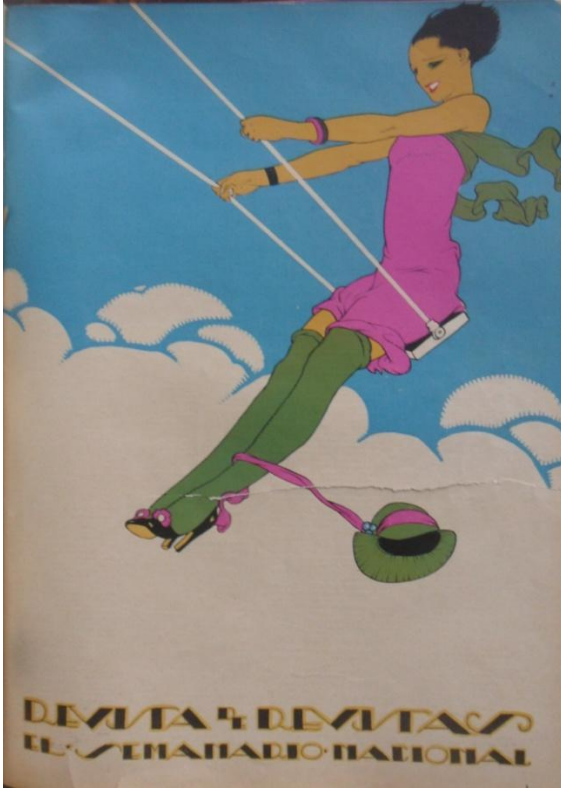


IMAGEN 37. *REVISTA DE REVISTAS*, 13 DE MAYO DE 1928.

En la imagen 37 se observa a una jovencita balanceándose en un columpio, su sombrero cae ligeramente mientras parece que ella flota entre las nubes. En esta imagen se observa cómo García Cabral imprime una sensación de ligereza y libertad en su modelo; ello tenía también relación con la forma en que García Cabral –ya fuese de manera consciente o inconsciente desde el ámbito comercial- participó de la causa cultural de la Revolución que ve en la modernidad su paradigma; así, la renovación de las costumbres, de apariencia y de una feminidad acorde a los nuevos tiempos son temas comunes en la obra del autor; a la mujer se le dota de una perfecta dosis de coquetería, rebeldía y complicidad que las élites del siglo XX promovían en lo social y lo público.

Algo que hay que comentar, es que García Cabral promueve una moda urbana que se relaciona con las clases medias de la ciudad de México; un detalle



IMAGEN 38. *REVISTA DE REVISTAS*, 29
DE ABRIL DE 1928.

que logré observar a partir del análisis de las imágenes de García Cabral, es que el físico de las personas a quienes se dirige la moda con estilo *Art Déco* corresponde a tipos mestizos. En la imagen 38 se observa a una familia de campesinos indígenas, la mujer sentada en el piso de tierra sostiene a sus hijo, y el padre está de pie detrás de ellos, detrás hay un campo de maíz; esta imagen es un ejemplo de cómo en la obra de García Cabral lo indígena tiene un lugar propio, no se mezcla con lo moderno, sino con lo tradicional, lo colorido y lo pintoresco desde donde emana su valor y carisma, y que el autor sabe apreciar y reflejar en su obra. Sin embargo queda claro que a la mujer moderna corresponden la ciudad, el ajetreo y la moda; y esta mujer moderna es una figura, que al adoptar el estilo *Art Déco*, se relaciona con un tipo físico genérico mestizo,

pudiendo imaginar que esta imagen era la más adecuada para promover los productos que las tiendas deseaban vender.

Por su parte, las nuevas tiendas departamentales y su novedoso aparato publicitario encontraron en la mujer el “figurín” por excelencia; de esta manera, la imagen de la mujer moderna, libre, audaz e independiente, se multiplicó al anunciar la infinidad de productos asociados a este nuevo estilo de vida: vestidos, trajes abrigos, accesorios, joyería, zapatos, etc.¹⁶⁵

Todo ello trajo consigo cambios en el comportamiento femenino, las mujeres adoptaron actitudes un tanto retadoras frente a la tradicional sumisión sexual mexicana. Entre estos cambios se puede mencionar que fumaron y bebieron en público, empezaron a usar el vestido corto y suelto, y se cortaron el cabello, dejando atrás sus largas trenzas. La sociedad capitalina debió asimilar estos comportamientos, asumiendo que si se trataba de ser realmente modernos no habría marcha atrás.

¹⁶⁵ Julieta Ortiz Gaytán, comenta que “Incluso la ropa interior se exhibió en los cuerpos femeninos sin hacer caso de reticencia alguna, si se piensa que en estas cuatro décadas [1894-1939] aún prevalecía una moral rígida y conservadora. La publicidad introdujo así una licencia que en otras circunstancias no hubiera sido posible” en Julieta Ortiz Gaytán, *op. cit.*, pág. 122.

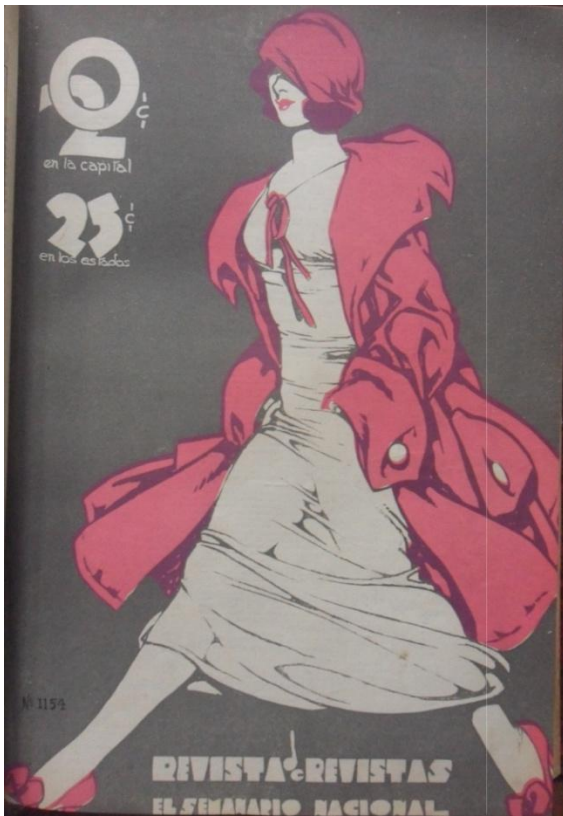


IMAGEN 39. *REVISTA DE REVISTAS*, 26 DE JUNIO DE 1932.

En la imagen 39 se ve a una mujer caminando, lleva puesto un vestido blanco de una pieza, un saco rojo, zapatos y una boina del mismo color. La zancada amplia, la postura recta y su mirada al frente dan la impresión de que esta chica tiene confianza en sí misma, es una mujer fuerte y a donde quiera que se dirija lo hace convencida de que es capaz de lograr su objetivo. Como se ha indicado reiteradamente, la moda es algo más que el estilo o el vestido: la moda ofrece formas nuevas de ser a las mujeres y la moda moderna se distingue por estar asociada a la independencia y la libertad de la mujer, en contraposición a las formas tradicionales de verlas. Para hacerse una idea de ello, hay que tener en cuenta que en las imágenes de moda, incluso en la misma obra de Ernesto García Cabral, se encuentra rara vez a la mujer representada en la cocina o el hogar.

La moda femenina fue causa de numerosos y acalorados debates en la ciudad de México, por un lado se condenaba la apariencia de las mujeres y por otro se celebraba la misma. Sus detractores, entre los que se contaban católicos y conservadores, veían en la moda una evidencia de la peligrosa influencia extranjera, así como el relajamiento de la moral y una indicación visible de una emancipación feminista; era para ellos un sendero que dirigía a un camino peligroso e inmoral. Hershfield ejemplifica esta situación con el siguiente comentario:

Otro escritor en la publicación semanal popular *Jueves de Excelsior* lamentaba el hecho de que a pesar de que las jóvenes mexicanas pueden ser reacias a "obedecer a la proclamación de los modistos, ellas mismas han ido a la peluquería para cortar su hermoso cabello". Mientras que él, personalmente, cree "que el cabello corto es poco femenino", el escritor no ve en el *bobbing* un símbolo de poca moral o una rebelión consciente o un "sacrificio heroico". En cambio, él lo disminuye diciendo que es un simple impulso para seguir una moda impuesta a un país por otro (24 de abril de 1924)¹⁶⁶.

Como se ha mencionado, el aparato publicitario de los grandes almacenes tuvo mucho que ver con la popularización de este estilo que tanto escandalizaba; los anunciantes y los editores de revistas se dieron cuenta rápidamente del potencial de comercialización de estos tipos femeninos: la *flapperista*¹⁶⁷ vendía

¹⁶⁶ Joanne Hershfield, *Imagining la Chica Moderna, women, nation and visual culture in Mexico, 1917-1936*, USA, Duke University Press, 2008, pp. 45-46.

¹⁶⁷ En un artículo consultado en internet, titulado *Those Roaring twenties*, se menciona que: "la primera aparición de la palabra *flapper* en los EE.UU fue en la película de Olive Thomas de 1920: *The Flapper*. Por primera vez se retrataba el escandaloso estilo de vida de las *flappers*, basado en la búsqueda inmediata del placer: fumaban en largas boquillas; consumían cocaína, droga de moda entre las clases altas; consumían alcohol a pesar de la prohibición explícita de la Ley Seca de 1917; conducían coches y motocicletas a gran velocidad; tenían relaciones sexuales extramatrimoniales y el *petting* [el término se refiere a la actividad de tratar a una persona como mascota, por ejemplo, llevándole con un collar y correa] se popularizó en clubes privados, que organizaban *petting parties*; entre otras muchas actividades. Con la popularización de la música Jazz, se abrieron clubes privados que, además, tenían la doble función de la venta ilegal de alcohol. Las *flappers* bailaban Jazz y el charlestón se convirtió en el baile de moda por excelencia" en *Those Roaring twenties*, <http://mural.uv.es/cavigar/>, consultada el día 22/10/2012.



IMAGEN 40. *REVISTA DE REVISTAS*,
16 DE MAYO DE 1926.

moda, cigarrillos y crema de manos. Pero, por otro lado, lo más importante para el ámbito socio cultural de los habitantes de la ciudad de México, era que vendía un tipo particular de la feminidad moderna asociada a la rebelión, la controversia, la autodeterminación y la independencia. Los anunciantes, conscientes o no de ello, contribuyeron en mucho a inclinar la balanza a favor de la mujer moderna.

Una moda que se popularizó fue la de representar a mujeres consumiendo cigarrillos. En la imagen 40 se presenta el rostro de una chica que lleva el cabello corto cubierto por un pequeño sombrero *cloché* también lleva puesta una bufanda. Se destaca el hecho de que en su boca sostiene un cigarrillo encendido que despide una estilizada línea de humo.

La popularización de estas imágenes se debió a que en Europa y Estados Unidos, después de la Primera Guerra Mundial se aceptó que una mujer pudiese

mostrarse fumando públicamente. Durante mucho tiempo el cigarrillo y las mujeres eran cosas separadas, a éste se le asociaba con mujeres de mala reputación, estaba casi oficialmente reservado a los hombres. A partir de 1925 se le ve con mayor frecuencia fumando en la calle y en compañía de los hombres, la mayoría de las veces usando una larga boquilla que le permitía atractivas actitudes, ya no está obligada a dejar la mesa después de la comida para dejarlos solos mientras fumaban.

Sin embargo, en México, las mujeres ya tenían esta costumbre arraigada desde mucho tiempo atrás. Por ejemplo, en los años de 1763 a 1767 el fraile Francisco de Ajofrín realiza un viaje a la Nueva España; él visita varias ciudades, y en su estancia en la ciudad de México, a propósito del tabaco comentó:

El tabaco de hoja es otro abuso de la América. Lo fuman todos, hombres y mujeres; hasta las señoritas más delicadas y melindrosas, y éstas se encuentran en la calle, a pie y en coche, con manto de puntas, y tomando su cigarro; y como en España traen el reloj colgando de la basquiña, aquí traen su cigarrera de plata o de oro y aún guarnecida con diamantes. La figura de la cigarrera es como un botecito pequeño de cuatro o cinco dedos de alto, y cuelga de una cadenita. En las visitas de las señoras pasan varias veces una bandeja de plata con cigarros y un braserito (y los he visto muy pulidos) de plata o de oro con lumbre.

Fuera de casa, sea en la calle o paseo, no se desdeñan, ni señoras, ni señores, de sacar el eslabón y yesca para tomar el cigarro, y aunque estén delante de personas del mayor respeto...¹⁶⁸

Por su parte, Jennifer Rosado, al hacer una semblanza de algunos de los artículos que resguarda la colección de Museo Colección Franz Mayer, menciona que para el siglo XIX en Europa todavía era algo muy descabellado el que una mujer fumara en público, pero en el México era común que las mujeres lo hicieran, es por ello que se pueden encontrar “cigarreras de exquisita manufactura, hechas

¹⁶⁸ Francisco de Ajofrín, *Diario del viaje a la Nueva España*, México, Secretaría de Educación Pública, 1986, pág. 66.

en oro y plata, con piedras preciosas engarzadas en el botón que las abría, y con elegantes motivos florales, evidencia de las manos femeninas que las llevaban; muchas de ellas tienen el nombre de la dueña grabado en la base”¹⁶⁹.

Así mientras en otras partes del mundo, las compañías cigarreras empezaron a abrirse mercado dirigiéndose a las mujeres¹⁷⁰, en México compañías cigarreras como el Buen Tono, Claveles y La Cigarrera Mexicana desarrollaron imágenes de acuerdo a los nuevos cánones estéticos modernos y los añadieron a las marcas especiales para mujeres que ya estaban comercializando desde tiempo atrás.

Otra situación que se presentó en la vida de las mujeres fue la de su incorporación en mayor medida al mundo laboral. Muchas mujeres después de la Revolución quedaron solas, también algunas de ellas, pertenecientes a familias de clase media o acomodada y que con los cambios que vinieron después del movimiento armado, como la reforma agraria, se vieron en dificultades económicas, tuvieron que trabajar; también las hubo que decidieron hacerlo por razones de independencia o por mejorar sus condiciones de vida.

¹⁶⁹Jennifer Rosado, *El objeto del tabaco*, publicación mensual de la revista electrónica de Museo Soumaya, Marzo de 2009, dirección electrónica: <http://www.soumaya.com.mx/navegar/anteriores/Anteriores09/3/ElObjetoDelTabaco.html>, consultada el día 16/04/2013.

¹⁷⁰Joanne Hershfield comenta cómo “reconociendo este cambio, la industria del tabaco comenzó a dirigirse específicamente a las mujeres mediante la utilización de ideas de libertad y poder, y, al mismo tiempo, tratando de superar la asociación del tabaco con lo turbio y la conducta libidinosa”, Joanne Hershfield, *op. cit.*, pág. 61.



IMAGEN 41. *REVISTA DE REVISTAS*, 18 DE ABRIL DE 1929.

En la imagen 41 se observa a una chica que está de espaldas sirviendo una mesa, en ella hay tres personas, un joven, una mujer madura y un señor de similar edad, ambos hombres ven con una mirada complaciente a la joven, mientras la mujer que los acompaña reprueba al hombre. En esta imagen se aprecia a una mujer que trabaja, este tipo de imágenes fueron frecuentes, a las mujeres se les representaba en muchos contextos: como vendedoras, en oficinas de teléfonos o como secretarías¹⁷¹.

Sin embargo, el que en esta época se represente con mayor frecuencia a las mujeres de clase media trabajando, no significa que antes no lo hiciera.

¹⁷¹ Muchas de estas imágenes respondían a ciertos prejuicios sociales, Joanne Hershfield comenta: "La representación visual de las mujeres trabajadoras revela similares distinciones de clase: a las mujeres de clase baja se les representaba trabajando en fábricas, en el servicio doméstico o la venta de tortillas en la esquina de la calle, mientras que las mujeres que participaban en lo que se considera "trabajo profesional", como profesoras, médicos, y los bibliotecarias, eran imágenes de trabajadoras muy diferentes", *Ibid.*, pág. 108.

Durante mucho tiempo la mujer se ha visto incluida de una u otra manera en los sectores productivos de la sociedad. Por ejemplo, en caso de la ciudad de México, para un periodo inmediatamente anterior al de este trabajo, Abigail Campos Mares realiza una interesante investigación sobre la labor que realizaban las mujeres en actividades de venta callejera; menciona el caso de la señora Margarita Segura, quien era una viuda de setenta años, que junto con su hija de treinta, trabajaba en un puesto callejero de reliquias en la ciudad de México y se encargaba económicamente del único hombre de la casa “un enfermo habitual” cuya atención demandaba considerables gastos. Y menciona que “la venta de servicios y mercancías en las vías públicas presento variaciones interesantes, pues hombres, niños (as) y mujeres, hallaron en ella una opción de sustento económico para sus familias”¹⁷². Por otro lado, comenta que:

Para 1900, según el censo del 28 de octubre, 71388 mujeres se emplearon en el trabajo domestico, ya en 1921 esta cifra se incremento a 147 934 mujeres... entre ellas se cuentan a recamareras, cocineras, niñeras, amas de llave, mandaderas, galopinas, planchadoras, mozas y afanadoras a sueldo¹⁷³.

A pesar de que durante los primeros años de siglo XX, el modelo de familia nuclear, compuesto por la figura del hombre como proveedor-protector y jefe de la familia, de la madre-esposa, dedicada al hogar y servicio de los miembros del núcleo doméstico (basada en la lógica patriarcal que reconocía la concreción del poder y la autoridad en el hombre, y la debilidad y la subordinación en la mujer),

¹⁷² Abigail Campos Mares, “Trabajo femenino y sustento familiar: vendedoras ambulantes en la Ciudad de México (1900-1920)”, tesis para obtener el título de Licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Facultad de Estudios Superiores-Acatlán, 2011, pág. 32.

¹⁷³ *Ibid.*, pág. 102.

fue el ideal a seguir, la complejidad del contexto familiar urbano impuso otras dinámicas.

En el caso de las mujeres de clase media, la prosperidad económica y la estabilidad económica del porfiriato favorecieron el crecimiento de la burocracia estatal, con la consecuente demanda de empleados; este gobierno ofreció oportunidades de empleo en la burocracia a las mujeres. Para ello se les incluyó en la educación y se canalizó su ingreso a determinados espacios, relacionados con lo que se creía era adecuado para su carácter: primero el magisterio y después se implementaron escuelas de taquigrafía, mecanografía, teneduría de libros, farmacia elemental o costura, que buscaron capacitarles para el trabajo remunerado. A la mayoría de estas mujeres se les permitió estudiar y trabajar al considerar esta actividad “respetable”, concepto importante para la clase media.

Así, para los años 20 y 30, el auge de los negocios en la ciudad de México, exigió la apertura de numerosas oficinas, este crecimiento de los negocios modernos y su organización requirieron de un ejército de trabajadores capacitados. Entre estos trabajadores se contó con las mujeres, esto se vio motivado también por la disponibilidad cada vez mayor de mujeres con estudios en busca de trabajo, el movimiento de los hombres en los empleos mejor remunerados, y el hecho de que algunas mujeres buscaban trabajo de manera temporal, pues dejarían su empleo cuando se casaran; esto mantuvo el costo de la mano de obra barata, aún así, mejor pagada que otros tipos de empleos para mujeres, como el doméstico.

Así, el primer censo industrial de 1930 demostró que el 1% de la población del país trabajaba como funcionario o empleado público, de ellos el 17% eran mujeres¹⁷⁴. Por otro lado, censos especializados en la rama de empleados públicos mostraron el siguiente movimiento: en el Distrito Federal entre 1921 y 1930, el número de empleadas creció 2000%, mientras que el número de empleados 300%, en los hombres representaban el 87%, para 1932, eran el 28%. Para 1930 el 26% de los empleados públicos eran profesores, de los cuales el 58% eran mujeres¹⁷⁵.

Como se mencionó, a las mujeres se les colocaba en tareas que se relacionaban estrechamente con su género, como taquígrafas, mecanógrafas y operadoras de telefonía, en general, puestos de menor rango y en donde tenían pocas probabilidades de acceder a puestos de mayor jerarquía. Susan Porter destaca que mientras que algunas mujeres eran las principales proveedoras de sus familias, sus salarios no reflejaban esa responsabilidad, comenta que “como en otras ocupaciones y trabajos, era posible que un hombre ganara tan poco como una mujer, pero no era probable que una mujer ganara más que un hombre”, y expone los siguiente datos sobre los salarios de las mujeres en empleos del sector público:

En 1930, 29% de las empleadas en el Distrito Federal ganaba menos de tres pesos diarios, 22% ganaba de tres a cuatro pesos diarios y 21% ganaba de siete a diez pesos diarios. Los números para los hombres eran casi iguales, pero hasta allí, mientras que el 6% de las mujeres ganaba de 10 a 15 pesos diarios, 21% de los

¹⁷⁴ Susie S. Porter, “Espacios burocráticos, normas de feminidad e identidad de clase media en México durante la década de 1930” en María Teresa Fernández Aceves, coordinadora, *Orden social e identidad de género en México, siglos XIX y XX*, Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS)-Unidad Guadalajara, 2006, pp. 189-213, pág. 193.

¹⁷⁵ *Ibid.*, pp. 194-195.

hombres ganaba lo mismo. Para darle un poco de contexto, la Comisión del Distrito Federal reportaba que en 1931 una persona debía ganar un mínimo de tres pesos diarios como salario modesto para vivir limitadamente.¹⁷⁶

La inclusión de la mujer en el mundo laboral no estuvo exenta de críticas: a pesar de que la Revolución mexicana permitió nuevos tipos de derechos políticos para ellas, las ideas arraigadas en la sociedad sobre la naturaleza de género y de la vida privada y pública no cambiaron mucho. Así, mientras mujeres como la abogada Elodia Cruz empezaba a pedir voto para las mujeres, algunas personas y organizaciones pedían su exclusión de la vida laboral en el sector público:

...dos organizaciones se manifestaron en contra del empleo [en las dependencias públicas] de las mujeres: la Confederación General de Trabajadores (CGT) y la Alianza de Obreros y Empleados de la Comisión de Tranvías de México. En enero de 1932 la CGT y los tranviarios se reunieron para discutir la eliminación de las mujeres de las actividades comerciales, industriales y burocráticas, respetando solamente a las jefas de familia. El presidente Calles había hecho un esfuerzo para ganar el apoyo de la mujeres y aquellas que trabajaban para el gobierno intentaron brindar su apoyo a favor de su defensa por medio de Consejo Feminista Mexicano.¹⁷⁷

Religiosos y personajes, sobre todo de la clase media, condenaron la entrada de las mujeres, especialmente las mujeres de este sector social, a la fuerza laboral, insistiendo en que el lugar de la mujer estaba en la casa.

Muchos de los anuncios comerciales de la prensa estaba dirigidos a estas mujeres, las amas de casa; Joanne Hershfield comenta que:

Los anuncios venden productos del hogar al mismo tiempo que muestran los acuerdos sociales sobre la idea de las amas de casa y sus tareas domésticas a través de la producción visual de imágenes de género. La publicidad trabajaba para trazar un lugar para las mujeres en el espacio de género de los hogares modernos, y en el papel del ama de casa moderna. Si los hombres eran el principal proveedor de ingresos en los hogares modernos de clase media, a las mujeres correspondía gastar el dinero encargándose de la alimentación, la ropa y la limpieza de sus hogares. Dentro de este mundo, en el espacio privado del hogar la mujer cada vez asume un rol social más importante como esposa y madre, se les instó a comprar los artículos necesarios para hacer de sus hogares centros atractivos para la vida familiar. Así, las tareas domésticas se diseñaron para las mujeres y los productos de estas labores se

¹⁷⁶ *Ibid.*, pág. 196.

¹⁷⁷ *Ibid.*, pág. 198.

lanzaron exclusivamente para ellas, por lo cual, esencialmente las compras se configuraron como una forma de legitimación del rol social de la mujer¹⁷⁸.

Estas imágenes legitimaban el acuerdo social del rol de la mujer, en el que asegurar la higiene de la casa se concebía como una manera de asegurar la limpieza moral y física de la familia, así como una forma de ganar respetabilidad social, lograr la higiene del hogar se relacionaba con el éxito de una mujer de hogar. El comercio de los productos básicos del hogar que circulan en México inmediatamente después de la revolución fue determinado en buena medida por la industria manufacturera y la publicidad europea y de EE.UU ya que la mayoría de los productos de consumo anunciados en los medios de comunicación en la ciudad de México, como Electrolux aspiradoras y limpiadores de 'Bon Ami', eran importados de Estados Unidos, por lo menos hasta 1929; así, la visión euro-americana sobre un “buen” hogar se vendía a las amas de casa mexicanas junto con productos de limpieza y accesorios de cocina.

En las imágenes que García Cabral crea para la portada de *Revista de Revista* la mujer no participa del universo del hogar, a menos que sea para posar con su familia mientras abren los regalos de navidad, en cuyo caso la atención se dirige a la moda, como en la mayoría de las imágenes.

Como se ha visto, la realidad que se imponía era que en muchos hogares los hombres estaban ausentes, por lo cual las mujeres debían trabajar para encargarse de su casa y los niños, quienes a su vez a menudo trabajaban por un salario de forma oficial o extraoficial.

¹⁷⁸ Joanne Hershfield, *op. cit.*, pp. 79-80.

Como ejemplo de la actitud que tenía el gobierno frente al trabajo femenino, en febrero de 1926, renació con mucha algarabía la fiesta del carnaval capitalino patrocinado por el Ayuntamiento de la ciudad de México y la Cámara de Comercio; en los periódicos *El Universal* y *El Universal Gráfico* se imprimieron planillas para que el público votara por la reina del carnaval:

Esta fiesta reviste un particular significado porque a través de sus numerosos eventos, reproducidos por la prensa capitalina en grandes espacios, da cuenta del primer esfuerzo de la clase política por ingresar al mundo de “sociales”, escaparate privilegiado de la burguesía porfiriana, mediante una festividad pública de resonancia, que diera prestigio a los valores seculares modernizantes e impulsara el modelo de la mujer trabajadora que los revolucionarios querían proyectar. El trabajo femenino no era bien visto por la élite para quienes resultaba escandaloso que sus hijas laboraran fuera del hogar, aunque empujadas por la ruina de ciertas familias pudientes experimentaron durante la Revolución, algunas no tuvieron más remedio que aceptar que las mujeres se ganaran el sustento¹⁷⁹.

En las votaciones el triunfo fue para la señorita Ernestina Elías Calles, la hija del presidente, y el segundo lugar para la señorita María Rosa Sierra, “damita de belleza deslumbrante”. A pesar de que resultara ganadora la hija del Presidente, resalta el hecho de que a diferencia de otras fiestas, en que las reinas eran seleccionadas entre las jóvenes de la clase alta, este carnaval fue concebido “para rendir homenaje a la mujer que trabaja”. Como parte de sus fiestas se organizó la Gran Feria Comercial en las calles de Madero, 5 de Febrero, 16 de Septiembre, Monte de Piedad y Tacuba, donde se situaban los más importantes establecimientos comerciales.

Otro tema de moda en los trabajos de García Cabral lo constituyen las mujeres fatales, a las cuales el imaginario social identifica como el tipo de mujer

¹⁷⁹ María del Carmen Collado Herrera, Collado Herrera, María del Carmen, “El espejo de la elite social (1920-1940)”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru, coordinadora general, *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo V, Aurelio de los Reyes, coordinador del tomo, volumen 1, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 89-125, pág. 99.



IMAGEN 42. JULIO RUELAS, *IMPLACABLE*, 1901, TINTA SOBRE PAPEL.

que gracias a su feminidad y poder de seducción ejerce un efecto destructor en el hombre; también son mujeres que viven una existencia intensa debido a su desbocada feminidad, entre ellas se cuenta a las prostitutas y las ficheras. Cano Mariaud comenta que el trabajo de García Cabral significó un cambio sustancial en la representación de estas mujeres:

Esta situación en el simbolismo de la mujer fatal, nada mejor que una comparación directa entre Ernesto García Cabral y el maestro de pintura e ilustración romántica, Julio Ruelas, cuyas visiones de lo femenino se transmutan en visiones de muerte y horror, sello de una exacerbación esquizofrénica que fue el combustible de su agitada y corta vida¹⁸⁰.

¹⁸⁰ Claudia Yasmín Cano Mariaud, *op. cit.*, pp. 6-7.



IMAGEN 43. *REVISTA DE REVISTAS*, 30 DE ENERO DE 1932.

En la imagen 42 y en la imagen 43 se ve esta diferencia; la primera imagen corresponde a una obra de Julio Ruelas¹⁸¹, una obra en tinta y papel, en la que se observa a una mujer, cuyos cuerpo bajo y brazos corresponden a los de un alacrán, ésta abraza a un hombre que está clavado en una cruz, lleva una inscripción que dice “implacable”. La otra imagen es obra de García Cabral, en ella una mujer que esta vestida para practicar esgrima, en su mano sostiene a un pequeño hombre vestido de frac y que le ofrece a ella una flor; de lado izquierdo se ve a una araña que está al acecho de una mosca. En estas imágenes se

¹⁸¹ Julio Ruelas (1870, Zacatecas-1907, ciudad de México), pintor y dibujante mexicano formado en la Academia de San Carlos y en Karlsruhe, Alemania. Participó en la *Revista Moderna* como activo ilustrador donde ejemplifica en México los patrones del estilo decadentista, movimiento estético y filosófico de finales del siglo XIX que arremetía contra la moral y las costumbres burguesas, pretendía la evasión de la realidad cotidiana, exaltaba el heroísmo individual y desdichado y exploraba las regiones más extremas de la sensibilidad y del inconsciente.

observa la diferencia sustancial que hubo entre la concepción de la mujer fatal de un periodo a otro: en ambas se observa a mujeres que tienen en sus manos un hombre, sin embargo, son muy diferentes; en la primera, la mujer es salvaje y letal, mientras que en la segunda, es una mujer sofisticada, bella y seductora.

Para Julio Ruelas la mujer fatal es un demonio o un ser caído en desgracia que se aprovecha de los hombres, e incluso es un monstruo cuyo cuerpo es mitad mujer y mitad escorpión; mientras que para García Cabral, la mujer fatal es una mujer fuerte e independiente que sabe tomar provecho de su belleza, educación y sensualidad.

Un tipo de mujer fatal era la que se dedicaba a la prostitución. En los años 20 y 30 había una idea algo compasiva sobre estas mujeres, se les consideraba víctimas de la sociedad. Como se ha mencionado, una de las películas más populares de la época, da una idea de ello: en la película *Santa* la protagonista es una chica inocente que se dedica a esta actividad debido a que ha sido presa de un engaño amoroso y a pesar de estar en medio de un mundo tan turbio, ella sigue siendo una buena persona, el desenlace es trágico y encuentra cierta redención al final de sus días.

Estas mujeres se dedicaban a estas actividades por muchas razones, entre las que estaban la necesidad, la baja educación, las oportunidades limitadas de trabajo, problemas familiares o romances fallidos; sin embargo, muchas eligieron esta actividad ya que era más lucrativa que otras oportunidades económicas disponibles para las mujeres y a menudo proporciona un grado de independencia que no era disponible en otras formas de empleo.

La prostitución fue condenada por muchos frentes por motivos morales; sin embargo, era aceptada como una práctica social y económica necesaria. En 1926 el gobierno federal puso en marcha una nueva versión del Reglamento para la práctica de la prostitución, que requería su registro, inspección y vigilancia. La legislación se dirigía principalmente a la reducción de la propagación de enfermedades venéreas a través de la regulación, en lugar de erradicar la actividad en sí misma. La industria del sexo comercial en la Ciudad de México floreció en un clima de agitación social y política. Hershfield menciona que en 1905 había 11, 554 prostitutas registradas legalmente en la Ciudad de México, sin incluir a las que no aparecían en ningún registro oficial, esta cifra equivalía al 3 por ciento de la población total. Después de 1910, el número aumentó dramáticamente, debido a la devastación económica y social causada por la Revolución y la migración de un mayor número de campesinos no calificados a las ciudades en busca de trabajo¹⁸².

¹⁸² Joanne Hershfield, *op. cit.*, pp. 121-122.

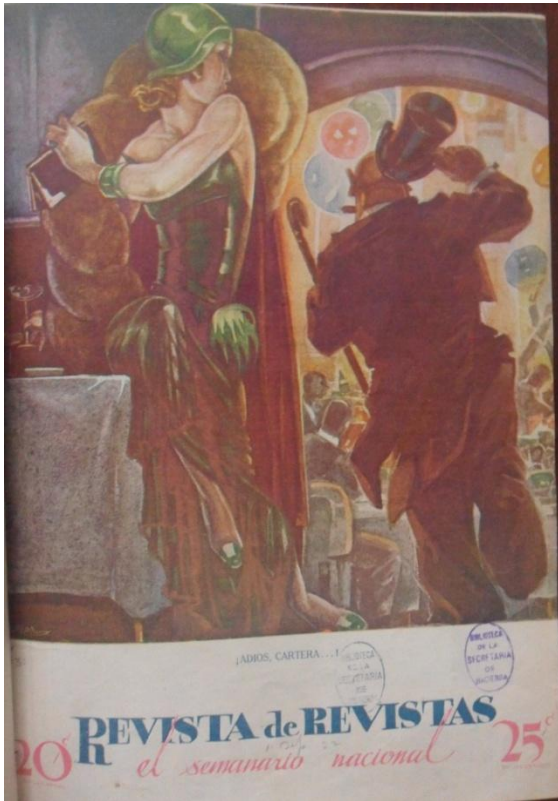


IMAGEN 44. *REVISTA DE REVISTAS*,
11 DE SEPTIEMBRE DE 1932.

En la imagen 44 se observa a una joven, que lleva un vestido verde, en sus manos sostiene una cartera, que está abriendo, mientras mira cómo un hombre se aleja, este hombre se ve en un segundo plano, dando la espalda, parece que se aleja, su aspecto, algo desfajado y dando tumbos, da la impresión de que está ebrio, el fondo de la imagen es un salón, donde se ve a gente brindando; al pie del cuadro se lee el título de la imagen: “¡Adiós, cartera...!”. Innegablemente esta chica trabaja en un salón de baile y se dedica a seducir a hombres que llegan al lugar y por lo visto también roba cuando es posible. La imagen no es tan agresiva como podría parecer: la chica es sensual y hasta cierto punto su juvenil rostro la hace parecer algo dulce, García Cabral logra elaborar una imagen picaresca y hacer parecer a esta mujer como una joven que está haciendo una inocente travesura.



IMAGEN 45. *REVISTA DE REVISTAS*, 22 DE ENERO DE 1928.

Por último, es interesante mencionar que la mujer mexicana moderna era más que una copia al carbón de la francesa o estadounidense; no era una simple *flapper* que hablaba español; en ella había mezcla de tradicionalismo y cosmopolitismo.

En la imagen 45 se observa a dos personas, un hombre y una mujer, ella está sentada sobre una pila de piedras, por lo que se ve más arriba que el hombre, que también está sentado, pero a una altura más baja. Ella está vestida con un traje folclórico, de china poblana, con amplio sombrero de charro, mientras que él se viste como chinaco, mientras toca la guitarra ella lo escucha atentamente. Debajo del cuadro se lee el título: “*La canción Mexicana*”.



IMAGEN 46. *FOTO DE LA SEÑORA
LOLÓ C. DE RIVERA BAZ.*

Esa imagen muestra el interés de la época por los vestuarios tradicionales, este tipo de personajes sirvieron tanto al Estado posrevolucionario como a los comerciantes en busca de elaborar un discurso sobre la mexicanidad, para mostrar una imagen atractiva hacia el extranjero, en la que sitios arqueológicos y trajes tradicionales se ensamblaron en una estrategia, estos afiches se usaban en guías de turistas, postales y se exhibían en las ferias internacionales.

Un ejemplo más claro de esta tendencia se observa en la imagen 46¹⁸³, la cual es una foto de la señora Loló C. de Rivera Baz, aparecida en la publicación,

¹⁸³ Foto tomada de Joanne Hershfield, *op. cit.*

Jueves de Excelsior, el 16 de agosto de 1924; en ella, la señora que modela un vestido tradicional mexicano, en su aspecto destaca el maquillaje característico de las flappers: cejas arqueadas, ojos oscurecidos, boca carmín, el pequeño lunar junto a la boca, así como el cabello, el cual pareciera estar corto por la parte de frente, pero por detrás sobresalen dos trenzas, esto último lo hacía las mujeres al principio de esta moda, con el fin de poder estar al día, sin perder del todo el cabello.

Así, en los años 20 y 30, las mujeres de la sociedad de la ciudad de México adoptaron como moda el uso de trajes folclóricos, celebridades mexicanas y mujeres cosmopolitas se presentaban en público vestidas con el sombrero de charro, huaraches, enaguas y el chal de la china poblana. Mujeres de la vida cultural del espectáculo como las actrices Lupe Vélez y Dolores de Río, aparecieron con vestidos tradicionales en las páginas de sociales de los periódicos, incluso se usaron en concursos de belleza nacionales y regionales.

Conclusiones.

En la ilustración que realiza García Cabral con fines comerciales, como lo es en las portadas de *Revista de Revistas*, se observan las características de la moda masculina y femenina con estilo *Art Déco*: para las mujeres los sombreros *cloché*, las faldas cortas, el maquillaje; para los hombres, el peinado corto y engomado, el traje de gala, los pantalones amplios, etc. Esta moda dentro de su periodo de vigencia tuvo sus propios cambios marcados por hechos sociales e industriales:

de 1925 a 1929 hay una marcada tendencia francesa en la moda, con un estilo más atrevido, mientras que en los años posteriores a la crisis de 1929, la moda sigue estableciéndose desde París, pero Estados Unidos empieza y se constituye como una potencia en este mercado gracias a su desarrollo tecnológico que le permite producir prendas a un bajo costo.

Por último, se observa cómo la mujer es un tema muy importante en la obra de García Cabral, que por medio de este trabajo en el que se refleja cierto grado de la realidad, aunque claro está, aderezado por estereotipos comerciales y los requerimientos de la moda, permite observar algunos comportamientos y aspiraciones de la sociedad de la ciudad de México; durante estos años, la vida de las mujeres pasa por cambios sociales, inspirados en el anhelo de un estilo de vida moderno, como su inclusión en la vida laboral de manera oficial, su participación en deportes y actividades antes solo reservadas para hombres. Estas actividades cambiaron su estilo de vida y ejercieron una gran influencia en la transformación de su aspecto.

Conclusiones generales.

El principal objetivo de esta investigación consistió en analizar las características del *Art Déco* y su presencia en la ciudad de México a través de la expresión de la moda por medio de la obra de Ernesto “El Chango” García Cabral. Con ello se ha contribuido al conocimiento del *Art Déco* en México y la obra misma de Ernesto García Cabral. A lo largo de ella se siguió dicho propósito; así se ha podido observar de manera detallada al estilo *Art Déco* en su relación con la ciudad de México y la obra de Ernesto “El Chango” García Cabral: los primeros tres capítulos de este trabajo permitieron conocer el contexto en que se desarrolló la obra del autor, así como los principales conceptos que dirigieron este trabajo.

En el primer capítulo se observó cómo el *Art Déco* se originó en un contexto propicio para un nuevo estilo que expresaba un sentido diferente de la modernidad, fruto del desarrollo tecnológico, las consecuencias económicas y sociales de la Primera Guerra mundial, las tendencias en el arte, etc. Los diseñadores de este estilo buscaron crear productos que estuvieran al alcance de todos y que además fueran parte de su vida al cubrir necesidades cotidianas. Uno de los campos que este estilo explotó fue la moda en el vestir, la cual estuvo representada por talentosos diseñadores como Poiret, Chanel, Schiaparelli, Patou, entre otros. Estos diseñadores tuvieron el acierto de crear prendas que hicieran sentir a las personas parte de los cambios que la modernidad de principios del siglo XX exigía e imponía, tales como la apertura del mundo laboral para la mujer,

el gusto por los deportes, la vida agitada de las ciudades en crecimiento, etc. Un aspecto importante fue la forma en que el *Art Déco* incorporó elementos plásticos para incluirse en el discurso de la modernidad, acertando en crear objetos de uso cotidiano que además de cumplir su función utilitaria, satisfacían la necesidad de la sensación de cambio y movimiento que las personas deseaban. Para ello el *Art Déco* estableció una estrecha relación con los medios de comunicación, pues a partir de sus necesidades publicitarias, se sentaron las bases del diseño comercial a nivel masivo utilizando los medios de comunicación y entretenimiento de gran alcance en cuanto al número de espectadores, como el cine, la radio y, por supuesto, la prensa.

En el segundo capítulo se analizaron algunos aspectos sobre la ciudad de México y sus habitantes en las décadas que abarcan este estudio, los años 20 y 30; con el fin de observar el espacio físico y social donde se desarrolló la actividad del autor. Desde la época antigua hasta nuestros días, la ciudad de México ha sido el centro político, económico y cultural del país. En la primera década del siglo XX, México pasó por un proceso revolucionario, que al finalizar impuso a la sociedad mexicana la tarea de redefinir su identidad en pos de un proyecto de nación acorde con las demandas de los diversos grupos que participaron en la Revolución, así como con la necesidad de estar a la par en el proceso modernizador que el resto del mundo estaba viviendo. En este escenario, la ciudad de México jugó un papel importante, pues al ser el eje económico y cultural del país, fue en este espacio donde se llevaron a cabo muchos de estos eventos que marcarían la ruta a seguir.

Un fenómeno que alimentó el crecimiento constante de la ciudad de México fue la masiva inmigración, provocada por la inestabilidad de la Revolución en un primer momento y posteriormente por las oportunidades laborales que se presentaban al ser esta ciudad la que concentraba el mayor número de industrias en el país. También se observó cómo la mayor parte de los terrenos aledaños a la ciudad de México, y dentro del territorio comprendido en el Distrito Federal, estaban en manos de campesinos, ejidatarios y terratenientes; razón por la cual, el mayor porcentaje de la población se dedicaba a actividades relacionadas con el campo, siendo la ciudad un núcleo poblacional concentrado que giraba alrededor del antiguo centro histórico y que se expandió sobre estas tierras a partir de la expropiación, compra o invasión de los terrenos, para fundar colonias, fraccionamientos o asentamientos irregulares que alimentarían el constante y acelerado crecimiento de la urbe, la cual se sometió a planes de modernización de su estructura, para estar acorde su crecimiento y a las nuevas dinámicas económicas y sociales. Los diversos grupos urbanos fueron a quienes se dirigió el creciente mercado de artículos modernos con estilo *Art Déco*.

La definición de la identidad nacional pasó por un fuerte impulso a las instituciones nacionales, tales como la educación y la cultura, ambas de gran importancia debido a que desde ellas se podía fomentar dicha identidad. En la ciudad de México se abrieron las primeras escuelas secundarias en el país, así como se impulsaron proyectos como las Escuelas de Pintura al Aire Libre, las escuelas para indígenas, el movimiento de los muralistas, etc. La actividad intensa de la ciudad de México atrajo a muchos artistas e intelectuales que

hicieron de este espacio su centro de actividad y residencia. Por último, las actividades de esparcimiento como los cines, bares, salones de baile, teatros, ofrecían a las habitantes de esta urbe momentos de solaz entretenimiento.

En el tercer capítulo se relacionaron los dos anteriores capítulos con el fin de mostrar la influencia que hubo en la ciudad de México de los procesos de modernización nacional e internacional que marcaron las décadas de los años veinte y treinta. Así, se observa cómo el *Art Déco* en México fue la forma en que algunos sectores de la sociedad, en un principio clases medias y posteriormente un creciente número de personas del resto de la sociedad, expresaron el proceso histórico que estaban viviendo: la definición de su identidad y su relación con el resto del mundo.

Por un lado estaban las escuelas de arte nacionalistas, personas con formación artística que con la guía de la Revolución contribuyeron a la formación de una identidad nacional a la par del nuevo Estado; con sus creaciones, de un gran valor estético, fomentaron una imagen y valores en la sociedad mexicana que unieran a las personas en una idea de nación. Por otro lado, El *Art Déco* fue el estilo por medio del cual diseñadores y artistas de la publicidad y creadores de artículos de uso cotidiano expresaron la inquietud por la estética modernista que se desarrollaba en muchas partes del mundo. Uno de los hechos que permitió que el *Art Déco* se popularizara de manera rápida fue que la población, en primer lugar la clase media y posteriormente otros grupos sociales, sin tener la preparación de los artistas e intelectuales, pero teniendo una gran necesidad de cambio -debido en parte a su origen sociopolítico después de la revolución y a la gran movilidad

social que se presentó después de dicho movimiento armado, así como al inevitable desarrollo de las técnicas de producción y del arte moderno- hicieron suya la estética modernista; ello creó una demanda de artículos que además de tener un trabajo estético importante en su creación y diseño, fueron útiles en las labores diarias, creando así un mercado de productos que promovían un estilo moderno en que se podía buscar cambios en la vida de las personas para expresar mayor libertad y desenfado, así como comodidad en la vida diaria al incluir diseños y tecnologías que optimizaban costos, accesibilidad y facilidad de movimiento.

Una de las particularidades del *Art Déco* fue su capacidad de adaptación a las culturas locales dentro de los principios generales de su estética modernista. En México los creadores desarrollaron características propias, originando un *Art Déco* mexicano, hecho que permitió a los diseñadores y consumidores locales sentir que estaban participando de un fenómeno cosmopolita sin perder su identidad nacional. En la ciudad de México se distinguió el trabajo de joyeros, artesanos y arquitectos, que a partir de las tradiciones prehispánicas y locales del país crearon objetos valorados por propios y extranjeros.

Posteriormente, sentadas las bases conceptuales y de contexto de esta investigación; en el capítulo cuatro se conoció más sobre la vida de Ernesto “El Chango” García Cabral, con el fin de comprender de manera detallada la obra del autor al conocer el proceso de vida y formación que lo llevó a crear su peculiar estilo. García Cabral fue un artista de su época, su temprana formación en su pueblo natal y en la Academia de San Carlos, le permitió conocer las vanguardias

estéticas del momento, su temperamento creativo y su ánimo de búsqueda lo llevó a experimentar en este sendero, su talento y su buen humor lo llevaron a desarrollar el campo de la caricatura; así, desde muy joven empezó a trabajar como ilustrador en diversas publicaciones de la ciudad de México. Pero fue en su viaje a Europa, como becario del Gobierno de Francisco I. Madero, que definió su estilo propio, el cual desarrolló al regresar a México y establecerse definitivamente en la capital. A través de su valiosa obra es posible observar los distintos tipos sociales que habitaban la ciudad de México, pues al ser de oficio caricaturista, se interesó por plasmar a las personas de manera sincera y veraz.

En las ilustraciones de moda que realizó para las portadas de la publicación *Revista de Revistas* se pueden observar muchos de los aspectos que distinguen esta época, siendo imágenes creadas para ilustrar no sólo el vestuario, sino los personajes de la ciudad y sus costumbres; constituyen una forma de acercarse al momento histórico en que este autor vivió.

En el capítulo cinco se analizó la obra del autor a luz de lo visto en los capítulos anteriores; esto permitió conocer con mayor detalle las características de la moda masculina y femenina de los años 20 y 30 en la ciudad de México, y analizar el porqué de algunas de estas formas, las cuales estuvieron estrechamente ligadas con los cambios sociales, económicos y tecnológicos. Este análisis permitió conocer algunas transformaciones en las costumbres de algunos de los habitantes de la ciudad de México que hicieron suyo el *Art Déco* y su estética modernizadora, como el hábito del consumo, las expresiones de las

mujeres sobre su libertad, el interés por las actividades al aire libre, etc.; cambios que representaron un estilo de vida.

En síntesis, en relación a la hipótesis que animó esta investigación, se observa que en los años 20 y 30 del siglo XX México experimentó un proceso de redefinición de su identidad nacional, fruto del movimiento revolucionario iniciado en 1910. Este modelo buscó unir a los distintos sectores de la sociedad mexicana en una identidad nacional, así como relacionar el desarrollo interno con las tendencias modernizantes en el resto del mundo, principalmente Europa y el Estados Unidos. La ciudad de México, por su condición como capital de la República y por concentrar en ella un alto porcentaje de la actividad económica, mantuvo en este periodo su liderazgo como centro cultural en el país. El *Art Déco* fue la tendencia estética que marcó las aspiraciones modernas de algunos sectores de la sociedad, principalmente la clase media, sector que se vio ampliamente favorecido por el proceso revolucionario y que vio en la modernidad el estilo de vida que expresaba sus aspiraciones en cuanto a la transformación de ciertas costumbres que permitían la movilidad social. La obra de Ernesto “El Chango” García Cabral, principalmente generada para publicaciones de gran distribución en la capital del país, constituyó un importante referente sobre la época, pues a partir de sus trazos este autor logró, por un lado, popularizar las tendencias estéticas de moda y de vanguardia en México y el mundo, basadas en los principios estéticos del *Art Déco*, y, por otro lado, dar cuenta de la manera en que los habitantes de la ciudad de México integraron a su vida diaria esta

inquietud de “estar al día”, buscando la modernización de sus costumbres particularmente a partir de la moda.

Por último, esta investigación sirve como referente para sentar las bases de otras inquietudes sobre temas que se desprenden del trabajo realizado; una de ellas es definir con mayor exactitud la relación que existe entre la moda y el *Art Déco*, pues es un tema poco abordado por la historiografía del tema. También, es necesario aclarar la distinción que existió en México sobre la situación de la mujer, por ejemplo en temas como el de la mujer trabajadora o que gusta de fumar, ya que la mayor parte de las referencias bibliográficas hacen pensar en función de la situación europea, donde se presentaban comportamientos muy distintos. El tema de la modernidad abre un camino de mucho interés, conocer las opiniones de las personas que vivieron la transformación de sus costumbres desde una sociedad decimonónica a la modernidad de los años 20 y 30 podría mostrar la forma en que las personas protagonizaron su momento histórico y discutieron y construyeron su realidad, tanto interna como externamente. Por otro lado, este periodo es de enorme interés para conocer las bases que creó la mercadotecnia, pues significó un despegue de este tipo de actividades, analizar la producción gráfica de otras áreas como la construcción, el hogar, el entretenimiento, la educación, el deporte, etc., podría contribuir a conocer la forma en que la publicidad creó sus esquemas y programas y conocer la medida en que influyó en la formación del gusto y las costumbres de la sociedad.

Bibliografía general.

Fuente primaria (Hemerográfica).

Revista de Revistas, años 1925-1932; consultada en la Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP, ubicada en calle República de El Salvador No. 49, colonia Centro, México, D.F.

Bibliografía secundaria.

- Ajofrín, Francisco de, *Diario del viaje a la Nueva España*, México, Secretaria de Educación Pública, 1986.
- Anda Alanís, Enrique de, *Art Déco, Un país nacionalista, un México cosmopolita*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), 1997.
- Alcocer, Carlos y Tarciso García Oliva, “El *Chango* García Cabral: la vida en un volado” en Carlos Alcocer, coordinador, *La vida en un volado, Ernesto el chango García Cabral*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.
- Arreola, Juan José “Ernesto García Cabral”, en Carmen Gaitán Rojo, coordinadora, *Homenaje a Ernesto García Cabral, maestro de la línea*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/Editorial RM, 2008, pp. 99-103.
- Arreola, Juan José, “Presentación”, María Concepción Coos Peñavera y Valentín Bolland, coordinadores, *Las décadas del Chango García Cabral*, México, Editorial Domés S.A., 1979, pp. 11-14.
- Barajas, Rafael, “Cabral en *Revista de Revistas* el dibujante más chango de México”, en Carmen Gaitán Rojo, coordinadora, *Homenaje a Ernesto García Cabral, maestro de la línea, op cit.*, pp. 33-39.
- Bayer, Patricia, *Art Déco. Source Book*, EUA, New Jersey, Wellfleet Press, 1988.

- Bayer, Patricia, *Art Déco*, traducción del inglés Juanjo Estrella Gonzales, España, Editorial Océano, 1999.
- Bell, Daniel, et. al., *Las contradicciones culturales de la modernidad*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco/Anthropos, 2007.
- Benton, Charlotte, coordinadora, *Art Déco 1910-1940*, Londres, V&A Publications, 2003.
- Braudel, Fernand, *La historia y las ciencias sociales*, traducción de Josefina Gómez Mendoza, México, Alianza Editorial, 1989.
- Brenner, Anita, *La Revolución en blanco y negro*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, traducción de Teófilo Lozoya, Barcelona, España, Editorial Crítica, 2001.
- Campos Mares, Abigail, “Trabajo femenino y sustento familiar: vendedoras ambulantes en la Ciudad de México (1900-1920)”, tesis para obtener el título de Licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Facultad de Estudios Superiores-Acatlán, 2011.
- Cano Mariaud, Claudia Yazmín, “¿Entre Eva y Lilith? Las mujeres fatales de García Cabral: testimonio gráfico y analítico de una época”, tesis para obtener el grado de Maestría en Artes Visuales, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2009.
- Careaga, Gabriel, *Mitos y fantasías de la clase media en México*, México, Cal y Arena, 1990.
- Collado Herrera, María del Carmen, “El espejo de la elite social (1920-1940)”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru, coordinadora general, *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo V, Aurelio de los Reyes, coordinador del tomo, volumen 1, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 89-125.
- Contini, Mila, *50 siglos de elegancia*, México, Novaro, 1966.
- Cortes Navarro, Luz María, “Arquitectura Art Déco en México: un acercamiento a sus fuentes”, tesis para obtener el grado de Licenciatura en

Bibliotecología, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, 2005.

- Cruz Rodríguez, María Soledad, “El poblamiento popular en la ciudad de México en la primer mitad del siglo XX”, en María del Carmen Collado, coordinadora, *Miradas Recurrentes. La ciudad de México en los siglos XIX y XX*, Volumen I, México, CONACYT, 2004.
- Duncan, Alistair, *American Art Deco*, Nueva York, Harry N. Abrams, Inc. Publishers, 1988.
- Duby, George, *Diálogos sobre la historia*, traducción del francés al español de Ricardo Artola, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- Entwistle, Joanne, *El cuerpo y la moda*, traducción del Inglés Alicia Sánchez Millet, Barcelona, Paidós, 2002.
- Espinosa López, Enrique, *Ciudad de México. Compendio cronológico de su desarrollo urbano, 1521-1980*, México, 1981.
- Gamboa de Buen, Jorge, *Ciudad de México, una visión*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- Goldsmith Connely, Mary, “Política, trabajo y género: la sindicalización de las y los trabajadores domésticos y el Estado Mexicano” en María Teresa Fernández Aceves, coordinadora, *Orden social e identidad de género en México, siglos XIX y XX*, Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS)-Unidad Guadalajara, 2006, pp. 215-244.
- Gómez Terán, Guillermo, “El Art Déco en México, 1925-1930”, México, Tesis para obtener el grado de Licenciatura en Historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, 2003.
- González, Luis, coordinador, *Historia de la revolución mexicana. Periodo 1934-1940*, México, Colegio de México, 1979.
- Granados, Pedro, “Los maravillosos treinta” en José Luis Barros Horcasitas, coord., *Encuentros en la Ciudad de México*, México, Editorial Porrúa, 1997.
- Haber, Stephen H., *Industria y subdesarrollo. La industrialización de México, 1890-1940*, México, Alianza Editorial, 1992.

- Habermas, Jürgen, “Moda, modernidad, consumo”, en Paula Croci y Alejandra Vitale, compiladoras, *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*, Argentina, Editorial La Marca, 2000, pp. 9-12.
- Hernández Caire, Helena, “Interpretación de un movimiento de vanguardia: México en el Art Déco”, Tesis para obtener el grado de Licenciatura en Artes Visuales, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2002.
- Hershfield, Joanne, *Imagining la Chica Moderna, women, nation and visual culture in Mexico, 1917-1936*, USA, Duke University Press, 2008.
- Hillier, Bevis, *Art Deco of the 20s and the 30s*, Gran Bretaña, editado por Studio Vista Limited, 1968.
- Krauze, Enrique, *Reformar desde el principio: Plutarco Elías Calles*, México, Fondo de Cultura Económica, Serie Biografía del Poder volumen 7, 1987.
- *La moda a través de la historia. High Life, un siglo de moda masculina en México*, México, Fomento Cultural y Deportivo Covarra/Ediciones Gernika, 1997.
- Laver, James, *Breve historia del traje y la moda*, traducción del inglés de Enrique Albizua Huarte, Madrid, España, Editorial Catedral, 1989.
- Lemme, Arie Van de, *A guide to Art Deco style*, EUA, New Jersey, Chartwell Books Inc, 1988.
- Lesieutre, Alain, *The spirit and splendour of Art Deco*, USA, Paddington Press LTD, 1974.
- Lipovetsky, Gilles, *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*, traducción del francés de Felipe Hernández y Carmen López, Barcelona, Editorial Anagrama, 1990.
- López Cámara, Francisco, *El desafío de la clase media*, México, Joaquín Mortiz, 1973.
- López Casillas, Mercurio, “Ría y no sufra, Cabral publicista” en Carlos Alcocer, coordinador, *La vida en un volado, Ernesto el chango García Cabral*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005, pp. 129-134.

- López Portillo, José, *Distrito Federal*, México, Partido de la Revolución Institucional (PRI)/IEPES, s/f.
- Luna, Andrés de, S/T (“El humor es una de las conquistas de lo humano”), en *Ernesto García Cabral. Maestro de la línea*, *op cit.*
- Lurie, Alison, *El lenguaje de la moda. Una interpretación de las formas de vestir*, traducción del inglés por Fernando Bonilla, México, Ediciones Paidós, 1994.
- Maenz, Paul, *Art Déco: 1920-1940*, traducción del inglés Pere Ancochea Millet, España, Editorial Gustavo Gili, 1974.
- Magaña Fajardo, Carolina, “El Art Déco en la ciudad de México. Retrospectiva de un movimiento arquitectónico”, tesis para obtener el grado de Doctor en Arquitectura, México, Universidad Nacional Autónoma de México/ Facultad de Arquitectura, 2007.
- Maldonado Ansó, Gloria, “¡Viva Cabral!”, en Carmen Gaitán Rojo, coordinadora, *Homenaje a Ernesto García Cabral, maestro de la línea*, *op cit.*, 71-75.
- Mendes, Valerie y Amy de la Haye, *20th century fashion*, Londres, Thames & Hudson, 1999.
- Mentz, Brígida von, coordinadora, *Introducción*”, en *Movilidad social de sectores medios en México, una retrospectiva histórica (siglos XVIII al XIX)*, México, Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS)/Porrúa, 2003, pp. 7-47.
- Meyer, Lorenzo, “El Estado mexicano contemporáneo”, en Jorge Montaña, coordinador, *El México contemporáneo*, México, Universidad Autónoma de México-Azcapotzalco, S/F, pp. 11-26.
- Monsiváis, Carlos, “Ernesto García Cabral y el nuevo darwinismo: «El hombre desciende de la caricatura»”, en Carlos Alcocer, coordinador, *La vida en un volado... op cit.*, pp. 15-29.
- Moral Ruiz, Natalia Guadalupe del, “La poética del espacio en las manifestaciones Déco de la colonia Hipódromo-Condesa (una interpretación desde Bachelard)”, tesis para obtener el grado en Maestría

en Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, 2006.

- Morales, María Luz, *La moda. El traje y las costumbres en la primera mitad del siglo XX*, España, Salvat Editores, 1956.
- Muñoz Alarcón, Horacio, “Cabral, primer caricaturista mexicano”, en Carmen Gaitán Rojo, coordinadora, *Homenaje a Ernesto García Cabral, maestro de la línea, op cit.*, pp. 53-55.
- Muñoz Alarcón, “Ernesto, El chango, García Cabral dibujante de la prensa mexicana”, en Carlos Alcocer, *La vida en un volado... op cit.*, pp. 137-141.
- Olvera, Margarita y Olga Sabido, “Modernidad temprana, modernidad tardía e individualidad: la experiencia social en el cuerpo” en Lidia Girón y Margarita Olvera, coordinadoras, *Modernidades relativas, mito e imaginario*, México, Universidad Autónoma de México-Azcapotzalco/Anthropos, 2007, pp. 145-185.
- Órnelas Herrera, Roberto, “Radio y cotidianidad en México”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru, *op. cit.*, pp. 127-169.
- Ortiz Gaytán, Julieta, “Casa, vestido y sustento. Cultura material en anuncios de la prensa ilustrada (1894-1939)”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru, coordinadora general, *Historia de la vida cotidiana en México*, tomo V, Aurelio de los Reyes, coordinador de tomo, volumen 2, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 117-155.
- Peniche Camacho, Luis Alfonso, *El centro de la ciudad de México. Una visión del siglo XX*, México, Universidad Autónoma de México, 2004.
- Porter, Susie S., “Espacios burocráticos, normas de feminidad e identidad de clase media en México durante la década de 1930” en María Teresa Fernández Aceves, coordinadora, *Orden social e identidad de género en México, siglos XIX y XX*, Centro de Investigación y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS)-Unidad Guadalajara, 2006. Pp. 189-213.
- Pozas Horcasitas, Ricardo, *Los nudos del tiempo, la modernidad desbordada*, México, Editorial Siglo XXI, 2006.

- Ramírez, Fausto, “Los saldos de la modernidad y de la revolución”, en Gustavo Curiel, *et al*, *Pintura y vida cotidiana en México. 1650-1950*, México, Fomento Cultural Banamex, A.C./CONACULTA, 1999.
- Reynolds, Clark W., *La economía mexicana, su estructura y crecimiento en el siglo XX*, Traducción de Carlos Villegas, México/Buenos Aires, Centro Regional de Ayuda Técnica, 1973.
- Rubinstein, Anne, “II. La guerra contra las pelonas. Las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México, 1924.”, en Gabriela Cano, *et al*, *Genero, poder y política en el México posrevolucionario*, México, FCE/UAM-Iztapalapa, 2009, pp. 91-126.
- Sánchez-Mejorada F., María Cristina, “Los elementos jurídicos y políticos en la institucionalización del gobierno del Distrito Federal a la mitad de siglo XX”, en María del Carmen Collado, coordinadora, *Miradas Recurrentes. La ciudad de México en los siglos XIX y XX*, Volumen I, México, Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT), 2004, pp. 248-268.
- Silva Herzog, Jesús, “La Revolución Mexicana en crisis” en *Comprensión y crítica de la historia*, México, editado por CEESTEM y Nueva Imagen, 1982, pp. 35-58.
- Simmel, Georg, en Paula Croci y Alejandra Vitale, compiladoras, *Los cuerpos dóciles. Hacia un tratado sobre la moda*, Argentina, Editorial La Marca, 2000.
- Tornero, José Manuel, *et. al.*, *La seducción de la opulencia. Publicidad, moda y consumo*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 1992.
- Turner Wilcox, R., *The mode in costume*, Estados Unidos, Nueva York, Charles Scribner´s Sons/ MacMillan Publishing, 1958.
- Valadés, José C, *Historia de la Revolución Mexicana*, México, Ediciones Gernika, 1985, pp. 11-14.
- Villaseñor Cardoso, Edith Marvie, “La vivienda Art Déco en el Centro Histórico de la Ciudad de México, 1925-1940. El Edificio Victoria en el Barrio de San Juan”, tesis para obtener el grado de Maestría en Urbanismo,

México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Arquitectura, 2006.

- Walters, Thomas, *Art Deco*, Londres, Academy Editions, 1973.
- Weber, Eva, *Art Déco*, España, World Publication Group/Gráficas Estella, 2003.
- Wiencke Olivares, Isaura, “El legado del Art Déco”, tesis para obtener el grado de Maestría en Historia del Arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Facultad de Filosofía y Letras, 2005.
- Wilcox, R. Turner, *The mode in costume*, New York, Charles Scribner’s Sons/McMillan Publishing Company, 1958.
- Wood, Ghislaine, *Essential Art Deco*, Londres, V&A Publications, 2003.
- Zermeño Padilla, Guillermo, *La cultura moderna de la historia. Una aproximación teórica e historiográfica*, México, Colegio de México, 2004.

Medios electrónicos:

- “Arte público (mural)-espacio político” en *Discurso visual, revista digital*, <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb16/agora/agoguille.htm>, consultada el día 06/12/2012
- *Arte y arquitectura contemporáneas*, <http://www.tareasfacil.info/Arte-y-Musica/Arte-Universal/Arte-y-arquitectura-contemporaneas.html>, consultada el día 05/12/2012.
- “Asociación Cristiana Femenina” en *El centro histórico.com.mx*, <http://www.elcentrohistorico.com.mx/lugares-asociacion-cristiana-femenina.html>, consultada el día 06/12/2012.
- *Cineforever. Cine de ayer, hoy y siempre*, <http://www.cineforever.com/2012/05/07/los-rollos-del-cine-revolucionario-primera-aproximacion/>, consultada el día 05/12/2012.
- *Daíthaí C, an Irish expat in London casting a cold eye on life ...and stuff*, <http://daithaic.blogspot.mx/2008/07/charles-rennie-mackintosh.html>, consultada el 05/12/2012.

- “Dos caricaturistas en pantalla” en *Cine silente mexicano*, <http://cinesilentemexicano.wordpress.com/2009/10/26/dos-caricaturistas-en-pantalla/>, consultada el día 07/12/2012.
- “Ernesto García Cabral El Chango (The Monkey): Trickster of Golden Age Mexican Cinema Poster Artists” en *Mexican & Spanish movie poster art*, <http://spanishmovieposterart.blogspot.mx/2011/02/garcia-cabral-el-chango-monkey.html>, consultada el día 07/12/2012.
- *Inspirational imagery. The holy Trinity of art, fashion and music*, <http://inspirational-imagery.blogspot.mx/2012/06/les-robres-de-paul-poiret-by-paul-iribe.html>, consultada el día 05/12/2012.
- Rosado, Jennifer, *El objeto del tabaco*, publicación mensual de la revista electrónica de Museo Soumaya, Marzo de 2009, dirección electrónica: <http://www.soumaya.com.mx/navegar/anteriores/Anteriores09/3/EIObjetoDelTabaco.html>, consultada el día 16/04/2013.
- Rodríguez y Guillermo González Camarena: dos grandes inventores mexicanos” en *México a través de la mirada de una cubana*, <http://adlignary.blogspot.mx/2012/02/joselito-rodriguez-y-guillermo-gonzalez.html>, consultada el día 06/12/2012.
- *Lucy Who.com*, <http://photos.lucywho.com/dolores-del-rio-photos-t12171.html>, consultada el día 07/12/2012.
- “Maestro de la línea” en *Iconoclán*, <http://iconoclan.blogspot.mx/2008/12/vr-maestro-de-la-lnea.html>, consultada el día 07/12/2012.
- Maldonado Valderrama, Isabel, *Art Déco*, <http://gestioninformacion.idec.upf.edu/~i76360/exposicion.html>, consultada el 05/12/012.
- *Memoria Urbana. El México de ayer*, <http://memoriaurbana.foroactivo.com/t59p620-las-calles-de-mexico-vida-cotidiana-1900-2000?highlight=avenida>, consultada el día 05/12/2012.
- *Most Famous Paintings*, <http://www.most-famous-paintings.org/artist-page-Jean+Dupas.html>, consultada el día 05/12/2012.

- *Observatorio*, <http://arte.observatorio.info/2008/05/edificio-chrysler-william-van-alen-1930>, consultada el día 05/12/2012.
- “Pintores mexicanos y emociones: Alegría” en *alettermorán under the iron sea*, <http://alettermoran.wordpress.com/2012/09/21/pintores-mexicanos-y-emociones-alegría/comment-page-1/>, consultada el día 06/12/2012.
- “Proyectos educativos en la posrevolución: Escuelas de Pintura al Aire Libre”, *Discurso Visual*. Revista electrónica, <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne10/agora/agolaura.htm>, consultada el día 05/12/2012.
- Those Roaring twenties, <http://mural.uv.es/cavigar/>, consultada el día 22/10/2012.