

Verano un close-up de la modernidad

En el año 1937 Antonio Ruiz pintó un cuadro de proporciones pequeñas (28 x 34 cm) al que puso por título *Verano*. Por su composición y temática puede considerarse una imagen plenamente urbana que toca el problema de la ciudad y los procesos de modernidad y modernización.¹

El cuadro está concebido como un *close-up* o acercamiento fotográfico de un escaparate y sus dos espectadores, enmarcados en el contexto de una calle: ahí está el mobiliario urbano (me refiero al detalle del farol), el muro que sostiene el aparador, decorado con un elemento neocolonial y el número 8, todo ello apenas visible hacia la orilla, al borde del cuadro. Antonio Ruiz decidió instalar en la pintura un género común a la fotografía, una instantánea del paso de la vida moderna. Ciertamente se trata de un acercamiento inusual en épocas del muralismo, que tendía a presentar panoramas desde una visión de gran angular sobre la totalidad social e histórica del México nuevo, mientras que Ruiz optaba por la construcción de una imagen que coincidía con diversos supuestos teóricos de la modernidad.

La lectura de algunos textos sobre el tema de la modernidad escritos en Alemania entre 1900 y 1940 reforzó mi idea de que en la pintura mexicana de la década de los años veinte y treinta se había dado una batalla silenciosa entre la concepción de las imágenes como un gran sistema basado en grandes relatos que formulan la memoria colectiva con sus nuevos héroes y nuevas representaciones de comunidad, etnia, clase, masa, pueblo y multitud, y aquella otra que desde el elemento aparentemente insignificante, desde el objeto pequeño deja espacios para la reordenación de los escenarios y la reinterpretación de la historia.

Georg Simmel expresó hacia 1900, que la clave para comprender la modernidad reside en una mirada que opera como una sucesión de fotografías espontáneas que sugieren la diversidad de la vida cotidiana. Su discípulo Siegfried Kracauer añadió en 1920, que a partir del cine, de la fotografía o del análisis de los nuevos espectáculos frívolos, sería factible armar la concepción de un sistema social y una visión abarcadora de los nuevos tiempos:

La posición que ocupa una época en el proceso histórico puede determinarse con mayor brillo a partir de un análisis de expresiones de superficie e inconspicuas, son expresiones de una era en particular y no ofrecen un testimonio concluyente de su constitución general. Sin embargo dada su naturaleza inconsciente, proveen un acceso no mediatizado a la sustancia fundamental del estado de las cosas.²

Por su parte, Walter Benjamin partió de una visión del detalle significativo y de la insistencia en la significación del fragmento. Desconfiaba de los sistemas y expresaba en sus escritos un deseo de hacer justicia al elemento individual y construir las grandes estructuras de los más pequeños detalles estructurales. Este modo de encontrarse con el fragmento o la ruina tiene como escenario la ciudad, escaparate de la modernidad, donde se manifiestan los sueños perdidos y los símbolos del deseo. Los temas marginales, las ruinas o los trapos viejos que nadie desea se convierten en una nueva manera de abordar la realidad y de construir otra estrategia ante el deseo filosófico de totalidad.

La inquietud que produce *Verano* proviene de la convergencia entre el recurso de lo instantáneo y lo fragmentario y la sensación de que en el espacio del cuadro ocurre el encuentro de otras maneras de sentir frente a los signos de la modernidad, vertidos éstos no sólo en el escaparate sino también en los espectadores que en ese momento preciso, a mediados del periodo cardenista, significan la inserción de un nuevo grupo social en el espacio urbano.

Un obrero vistiendo un overol, como podían verse tantos por las calles del centro, y una mujer con falda larga y zapatos de discreto tacón se ubican de espaldas al espectador y frente a la vitrina. Por el color de la piel se deduce que él es indígena y ella mestiza, y por la forma de cubrirse la cabeza que ambos son de origen campesino. La pareja mira el escaparate-escenario donde se encuentran tres maniqués femeninos con pelucas rubias y en traje de baño. Completan la escenografía una palmera exuberante, una ancha sombrilla y el mar sugerido por medio de rayas ondulantes dibujadas sobre cartón, una pelota de colores y un caracol. El escaparate anuncia unas vacaciones en la playa.

El tema, a simple vista —los pobres o los campesinos mirando las nuevas maneras de exponer los bienes y las mercancías en las vitrinas de las tiendas departamentales— no es inusual y pueden rastrearse varios ejemplos en la gráfica, en la pintura y también en la fotografía. *Verano* se inserta en una convención iconográfica más o menos conocida y, sin embargo, del cuadro emana una sensación de extrañeza. En esa superficie pequeña percibimos más de lo que realmente estamos viendo. Hay diversas miradas con distinto significado, está la del público y la de los dos personajes y su relación imaginaria con los elementos del escaparate que tiene puntos de contacto con la publicidad y el cine. Anuncian el paraíso, el ocio, la mujer moderna y rubia, pero también elementos ominosos como la mutilación y un maniquí masculino incómodo, puesto de lado.

El escaparate ha sido construido como una escena teatral para presentar una moda ciertamente novedosa y atrevida para su momento. Tan sólo veinte años antes las mujeres tapaban su cuerpo hasta los tobillos, el traje de baño en los términos que lo pinta Ruiz es modernísimo, producto de un cambio importante en la moda femenina que afloró en la década de los veinte. Al respecto dice Gilles Lipovetsky en su libro *El imperio de la moda*:

Más directamente que la idea de igualdad, fueron los factores culturales y estéticos, en particular el deporte, los que jugaron un papel primordial en la revolución democrática de la apariencia femenina: el golf, el tenis, el ciclismo, la natación, el alpinismo, la caza, las carreras de autos, el ski ayudaron a cambiar la forma de la ropa de las mujeres, al principio fue despacio y todo fue más rápido después de la primera guerra mundial. La natación dio ímpetu al traje de baño, en los veintes ya existía un modelo de una pieza que liberaba de tela a los brazos y las piernas. En los treintas los trajes de baño de dos piezas, permitían exponer la espalda. Los deportes no sólo impulsaron una evolución del vestido, ayudaron a crear a través de la ropa un nuevo ideal estético de femineidad. A través del culto al deporte aparece el prototipo de la mujer delgada, esbelta, moderna que sustituye a la mujer sedentaria ahogada en encajes.ⁱⁱ

Esta moda, la del traje de baño, al igual que las fotografías que muestran equipos de natación femeninos así como el uso de esta prenda en la playa durante la temporada de vacaciones se vuelve familiar en los años treinta, cuando emergen otras clases sociales y el país desarrolla infraestructura para el nuevo turismo que viajará a las playas. Estos novedosos estilos de vida fueron divulgados en las revistas, sobre todo en *Revista de Revistas*, que trataba de satisfacer diversos gustos. Hay en ella secciones sobre la ciudad, sociales, modas, cuentos cortos, imágenes de las actrices de Hollywood como Claudette Colbert, Marlene Dietrich, Dolores del Río o la muy joven Rita Hayworth en trajes de baño y también de las tiples del momento en ropas mínimas.

En ese sentido, Antonio Ruiz utiliza un recurso insólito para su tiempo; recurre a la moda para instalar un sentido de lo transitorio y una fantasía sexual de lo moderno. La moda va de la mano —dice Lipovetsky— de una devaluación del pasado, el prestigio y la superioridad se atribuyen a los nuevos modelos, y en cierto sentido implica una discontinuidad de la historia en la medida que implica inestabilidad, capacidad de cambiar, invención de nuevos modos de apariencia.

¿Qué llevó a Ruiz a adelantarse al tema urbano y armar a partir de una miniatura una visión de la modernidad en México? es la pregunta que me hice la primera vez que observé con atención esta imagen. La descubrí en el contexto de una exposición sobre el surrealismo mexicano en el Museo Nacional de Arte en la década de los ochenta.

Recuerdo que estaba colgada en una pequeña mampara un tanto separada del estruendo de una museografía que intentaba transmitir el ambiente de una visión mexicanista del surrealismo. Entre los cuadros de Leonora Carrington, Roberto Montenegro o las fotos de Kati Horna, pendían del techo sostenidos por hilos, objetos de arte popular. alebrijes, judas, calaveras, etc. Tuve la impresión de que *Verano* no cabía en ese contexto, en la medida en que tenía que ver con lo popular urbano. No había ninguna referencia que encuadrara lo femenino en la dialéctica de lo desnudo y lo vestido así como las relaciones con lo animado y lo inanimado en una visión irónica, crítica y desconfiada.

Por un tiempo adjudiqué la sensación de lo insólito a lo contrastante de la realidad social o el *kitsh* que define el gusto para diseñar escaparates. Después descubrí que las relaciones de *Verano* con el surrealismo provenían de otro lugar y de otros emblemas relacionados con este movimiento: el maniquí, mezcla de lo vivo y lo muerto, pariente del autómatas y la ciudad (apenas insinuada), que a su vez trae consigo otras cosas: las sensaciones y los recorridos de los habitantes de la ciudad, que ya no son pensados a través del *dandy* sino más bien a partir de la impresionante migración del campo a la ciudad propiciada por el proyecto económico de Cárdenas. Este movimiento hace que muchos campesinos se transformen en obreros, paseen por la ciudad y se conviertan en los espectadores de las nuevas mercancías ofrecidas en las vidrieras que incluyen la relación entre la publicidad, el cine y la moda.

El México de Cárdenas, jefe máximo entre los campesinos e indígenas, organizador del movimiento obrero, implantador de la educación socialista, cuyo periodo presidencial se caracterizó por huelgas masivas y manifestaciones obreras, huída de los capitales extranjeros, expropiaciones diversas como la del petróleo y los ferrocarriles. Época célebre por ser el tiempo cuando se cerraron las cantinas y se suprimió el jaque y el traje de etiqueta para las ceremonias oficiales en favor de un sobrio traje negro. Cárdenas mudó —en un signo más de austeridad y fervor republicanos— la residencia oficial que hasta entonces había sido el Castillo de Chapultepec a Los Pinos. De los seis años de su gobierno, pasó más de uno y medio recorriendo el campo y las ciudades pequeñas y grandes de lo que en México se denomina “el interior”, inauguró políticas indigenistas, fomentó la vivienda popular y destinó un presupuesto considerable a la educación.

Como bien se sabe, Cárdenas sentó las bases para un desarrollo capitalista y desde el punto de vista político inauguró el presidencialismo. Durante su gobierno se inició el gran desarrollo de la industria de la transformación. Entre 1935 y 1940 se crearon más de seis mil nuevas empresas. Fue la época de las grandes migraciones del campo a la ciudad, que fomentaron la formación de nuevas clases sociales; el ejemplo más elocuente es la conversión del campesino en obrero. Asimismo trajeron consigo una gran demanda de alojamiento que impulsó el

crecimiento de la industria de la construcción, y esto a su vez influyó en una mayor red de electrificación de la capital. Los artesanos de los villorrios que producían textiles o zapatos fueron suplantados por las fábricas y ellos se hicieron obreros.ⁱⁱⁱ

La imagen que miramos está vinculada con estas circunstancias. En las representaciones tradicionales de los pobres mirando las vitrinas, éstos son normalmente asociados con los “léperos”, término que los asocia con la escoria de la sociedad, como seres sucios, descalzos. En *Verano* lo que vemos es un obrero vestido con un overol nuevo y unos zapatos fuertes, mientras que su compañera, aunque lleva rebozo, calza zapatos. Aquí vale la pena señalar que en los censos el uso de zapatos era un indicador clave de estatus social y de lugar de residencia. Las preguntas tenían tres rubros: va descalza, usa huaraches o calza zapatos. Los dichos populares abundan en ese sentido, tener o calzar zapatos, está ligado a la idea de “lo civilizado” en contraposición a lo indígena no incorporado o aculturado que va descalzo o usa huaraches. Los dos personajes del cuadro tienen dignidad, guardan una discreta pero visible distancia con el escaparate, están separados de la entrada de la tienda por un pequeño escalón. El atuendo de la mujer sugiere que está vestida, sobre todo por el tipo de calzado, con sus galas domingueras y va muy cubierta en comparación con la desnudez de los maniqués, en una intención moralizante. No estamos únicamente frente al contraste social en un sentido económico sino ante un sistema de valores y de censuras; somos testigos de cómo la modernidad se caracterizó por ser el momento en que la mujer se desvistió; quizás mirarla desnuda en medio de la penumbra en el teatro frívolo a donde asistía la clase obrera tenía un sentido distinto de mirarla en el escenario público de los escaparates de los años veinte y treinta que no estaban semiescondidos sino que daban directamente sobre la calle.

La nueva clase tiene la posibilidad de adquirir algunos bienes, pero no es consumidora, no al menos de los extraños objetos en la escena que se despliega ante sus ojos. La pareja de paseantes cruza con seguridad territorios o espacios de una manera inédita. Quizás vengan a cuento observaciones contenidas en la novela de Teodoro Torres, *La patria perdida*, que elabora impresiones de un personaje que

por circunstancias de la revolución emigra a Estados Unidos y regresa veinticinco años después.

Y a dónde se habían ido los ocupantes de los viejos coches de la ciudad colonial. Eran otra gente, otro mundo, el que pasaba allá abajo, y habían desplazado a la generación de Alfaro, obreros de recias texturas y rostros morenos, muchachas desenfadas y alegres, parejas de novios, gente de la clase media en donde se había operado un fenómeno semejante al que observara Alfaro en los Estados Unidos, pues el desquiciamiento social había hecho saltar los prudentes diques económicos de otros tiempos. El recién llegado disfrutaba de la extrañeza del espectáculo, por obra de una revolución, de una brusca mudanza, se cambiaba todo, surgían, tipos, gestos ademanes.

El Corcito, que era el apodo de Antonio Ruiz (1892-1964), tenía predilección por la pintura en pequeño formato. Alguna vez Roberto Montenegro se refirió a él como pintor de tarjetas postales, ya que algunos de sus cuadros medían apenas 16 x 8 cm. Es difícil saber si fue en oposición a las apabullantes dimensiones de la pintura mural y su tendencia a la imagen heroica del México nuevo, surgido de la revolución de 1910, que este pintor se inclinó por decir las cosas de otra manera; escogió como estrategia lo cotidiano y la síntesis de los signos en una superficie reducida. En todo caso funciona como el otro ámbito en que se desarrolla la imagen pictórica. A la intención totalizadora opone el fragmento, en el que el obrero o los personajes del pueblo están desposeídos de una presencia mítica y asumen en esta composición un lugar más estrecho, arrinconado, casi de subordinación frente al espectáculo del aparador iluminado. Un moderno altar, un símil de los museos en donde la colocación de los objetos se transforma en un misterio.

Surrealista o surrealizante han dicho algunos críticos de las obras de Ruiz, en la medida en que pueden localizarse ciertas características, como el sueño, la metamorfosis, y a veces un realismo irónico en el que palpita la imagen crítica que lo acerca a este movimiento que tiene un peculiar desarrollo en México.

Verano contiene además del encuentro de realidades disímbolas y contrastantes, luminosidades y opacidades, realidad e ilusión, también una concepción de lo femenino en la que Ruiz elabora una fantasía de lo moderno a partir de uno de los recursos más socorridos del surrealismo: el maniquí que encarna sueños y deseos.

Los maniqués de *Verano* son y no son cuerpos ficticios e impávidos, la figura sentada semeja una modelo posando y su mirada, quizás seductora, está dirigida a sus espectadores, el sombrero de tela y de ala ancha y el pelo rubio y largo, le dan un aspecto romántico; a pesar del traje de baño rojo y escotado, es una imagen dentro de los cánones del decoro. El maniquí masculino no parece cómodo en el espacio del aparador, como si estuviera fuera de lugar, pasando por un mal momento y muestra una gran rigidez. El tercer maniquí en amarillo, de pie y sin brazos a primera vista parece inexpresivo, puede relacionarse mejor con una imagen de modernidad, quizá por el tocado (una gorra de baño) *art-déco*, la forma más libre en que muestra el cuerpo, un tanto más atlético que el del otro maniquí femenino, su expresión indiferente; pareciera la más dispuesta al deporte, excepto que está manca. Esta nueva manera de presentar lo femenino parece intervenir en la desintegración de la pareja constituida por los dos maniqués que ocupan los extremos. El caracol a los pies del maniquí sin brazos introduce un emblema de la sexualidad, y sin embargo la mujer está impedida para abrazar o acercarse a su pareja que está ubicado en el lado opuesto del aparador. Numerosas películas de Hollywood de los años treinta se veían mucho en México y alarmaban a ciertos sectores de la opinión pública, puesto que habían influido de manera perniciosa en las costumbres. En su columna *Problemas femeninos*, Celia de Diego en *Revista de Revistas* escribe un editorial sobre las deformaciones de la mujer moderna: copas, cigarrillos, cuentos picantes, modales de *flapper*. Ellas tienen como única finalidad divertirse y confunden la libertad con el libertinaje. En el cine mexicano aflora el tema urbano con la producción de *Santa* en 1931, pero el filme que tiene mayor relación con este tema es *Mujeres de hoy*, cuyo argumento es la relación entre la modernidad y la maldad. El abandono de la provincia por la capital fomenta el encuentro de la corrupción, encarnada en tres ejemplos que son tres mujeres

educadas en Estados Unidos. Desde otra perspectiva en el cine de Hollywood, las mujeres eran libres para divertirse, para un coqueteo más osado, pero nunca para rivalizar con el hombre. *La mujer del año*, con Katherine Hepburn y Spencer Tracy, muestra las desavenencias matrimoniales causadas por el éxito profesional y la independencia de las mujeres, finalmente es necesario convertirse en otro tipo de mujer si se desea conservar los roles establecidos para el buen matrimonio.

Entre más se observa la escena, puede pensarse que no es necesariamente una escena realista a la manera de las pintadas por el norteamericano Reginald Marsh, quien se ocupó en numerosas ocasiones de los escaparates de la calle 14 en Nueva York, una especie de Quinta Avenida de los pobres, donde los personajes principales son las mujeres que miran los aparadores, ahí todo está revuelto y en movimiento.

Por el contrario, en *Verano* hay un ambiente estático, extrañamente iluminado y mistificado, nos sugiere que estamos frente a una alegoría de la modernidad. El escaparate no es una copia de los que entonces lucían los negocios de ropa en México, éstos eran más bien planos y no tenían esta marcada redondez y tridimensionalidad, tampoco existía ese remetimiento de la entrada y tampoco había entonces la tecnología que pudiera producir un vidrio de ese tamaño, los aparadores sostenían las partes o los lienzos de vidrio por medio de manguetas. Si es de día o es de noche, difícil de decir por la calidad de la luz. Si no fuera por el detalle de la calle, la banqueta, el número, la decoración neocolonial y el farol, podríamos aventurar la idea de que el cuadro se ubica al interior de un pasaje comercial. En la revista *Obras Públicas* de mayo y junio de 1930, aparece un proyecto de Manuel González Rul, en el que los escaparates han perdido su aspecto plano y se muestran tridimensionales y redondeados. Los remates al estilo *déco*, mostraban la actualización de los arquitectos mexicanos con los recursos decorativos del momento.

Walter Benjamin elaboró en su texto sobre los pasajes una visión de “la prehistoria” de la modernidad a partir del análisis del significado de los pasajes. Su inspiración fue un texto surrealista, *El campesino de París* de Louis Aragon que describe los sentimientos de su personaje al cruzar el pasaje de la Ópera. Benjamin

desarrolla la tesis de la ruina de la modernidad, describe los diversos negocios en decadencia, “y las multitudes (ese acuario humano), que se mueve en una luz tenue, disminuida donde las multitudes vagan como fantasmas.”^{iv}

El escaparate tuvo sin duda una vinculación con el surrealismo, por su habilidad de yuxtaponer lo real con lo irreal, rompía las barreras entre lo animado y lo inanimado, la figura parcial, la dislocación de las partes del cuerpo, el desplazamiento de la figura en escenarios no anticipados que fueron adoptados, para una imaginería promocional y para la moda de los años treinta.

El surrealismo, como el cubismo y el constructivismo tejieron relaciones con los productos industriales y la moda en la exhibición. Para algunos artistas interesados en el diseño y en los objetos de la vida cotidiana, como es el caso de Fernand Léger, el escaparate proporcionó un nuevo tipo de realismo, en el que los objetos mundanos podían mostrarse con la necesaria gravedad y peso. Friedrich Kiesler, arquitecto utópico y diseñador industrial, decía hacia finales de los años veinte que el escaparate es la forma de interpretar para las masas el nuevo espíritu del arte, el puente moderno entre la vida cotidiana y el buen arte. Se trata de un teatro estático que ha evolucionado desde el telón pintado, al periodo arquitectónico que construyó un escenario tridimensional.

Kiesler hablaba de un tercer género que se caracterizó por una teatralidad influida por las películas. Antonio Ruiz tuvo como primer oficio el de cartógrafo, hizo mapas para la Secretaría de Hacienda y Obras Públicas, poco después se hizo escenógrafo de teatro y a mediados de los veinte estuvo en Hollywood incitado por su gran amigo Miguel Covarrubias. Ahí trabajó por un lapso breve en la hechura de escenografías para cine, oficio común para varios artistas mexicanos (entre ellos Gunther Gerzso y Julio Castellanos). Su paso entre México y Estados Unidos le permitió asomarse a las nuevas formas de consumo y de exhibición de mercancías. Quizás el aparador no provocaría inquietud si no fuese mirado por esas dos pequeñas figuras laterales, que se ven sorprendidas, atentas y en fascinada contemplación.

El constructor de escaparates debe atrapar la mirada y transformar al transeúnte en *flâneur*. Kiesler decía que había que crear una atmósfera de tensión

entre los varios objetos o mercancías expuestos en el marco del escaparate. La tensión de Kiesler se refería no solamente a la composición formal sino a la que se da entre los elementos que ahí aparecen y la aprehensión del espectador. Éste debe sentirse como si cupiera en la escena y el escaparate fuese realmente la puerta de entrada al almacén.

Los dos personajes que miran la vitrina están estáticos, fascinados. El problema de la fascinación es el resultado de un sistema económico que da valor a la apariencia de los objetos, a la estética de la mercancía más que a su valor de uso. La fascinación no se debe a una atracción natural del objeto, sino que es condicionada por una experiencia emocional y erótica. Fascinación es afinidad pero también desidentificación y repulsión.

Puede concluirse que *Verano* es una alegoría de la modernidad, de ahí sus paradojas, su capacidad de convocar a distintas reflexiones. A diferencia de la idea del símbolo o del recurso simbólico de la representación, la alegoría es una idea más abierta, puede hacer que algo signifique no por lo que está ahí, sino por aquello a lo que hace alusión, es un recurso en tiempos de ruptura y conflicto. Esta conciencia escindida de la modernidad que manifiesta Antonio Ruiz en *Verano* nos permite afirmar su original construcción de una alegoría crítica de la modernidad. Puede decirse que el valor de este cuadro multisimbólico radica en encontrar los significantes de un momento de transición que en lo visual la modernidad desdeñaba. Las escuelas nacionales prefieren los mitos y todos aquellos temas y valores universales que les permiten consolidar los emblemas de la nación, mientras que los temas urbanos, como el escogido por El Corcito, parecieran ser el ámbito de las confrontaciones de clase y de raza. En la gran pared o mural las discrepancias han sido beatificadas, incluso puede decirse que la alternativa ha sido magnificar a tal grado las distorsiones que no pertenecen a lo humano y menos aún pueden identificarse con lo nacional.

Rita Eder

Noviembre 1997

En las primeras décadas del siglo, la pintura de caballete y la caricatura se ocuparon de algunos temas propiamente urbanos, como la nueva arquitectura o el paisaje de la ciudad intervenido por los cables de luz y diversos signos de los incipientes procesos de industrialización (Abraham Ángel, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal). Por otra parte, la moda, la sociedad de consumo o las diversiones tienen una presencia en la pintura mexicana aunque han sido poco estudiados en cuanto temas urbanos; entre las obras pueden mencionarse el cuadro de David Alfaro Siqueiros, *Retrato del sastre W. Kennedy* de 1919, los circos de María Izquierdo, el deporte en Rufino Tamayo y Diego Rivera (el mural de San Francisco) y Ángel Zárraga (los futbolistas), el cine y el cabaret o el prostíbulo en Orozco, aquí habría que añadir las diversas estancias en Nueva York de varios artistas mexicanos que redundaron en una concepción ya sea crítica (Diego Rivera, José Clemente Orozco) o celebratoria (Miguel Covarrubias) de la ciudad. Los artistas mexicanos en los años treinta, por lo menos la mayoría, estaban involucrados en la lucha antifascista de la cual era líder el Taller de Gráfica popular, sin embargo en su producción hay referencias a la temática urbana, algunos grabados de Leopoldo Méndez y Alfredo Zalce son prueba de ello, sin embargo el interés por lo urbano de los grabadores del Taller en realidad se intensifica a partir de los años cuarenta

² David Frisby, *Fragments of Modernity*, MIT Press, 1986; Siegfried Kracauer, *The Mass Ornament*, Harvard University Press, 1995, p.75. *The Mass Ornament* (El ornamento de las masas) analiza la cultura del cuerpo y sus gustos cambiantes, y toma como ejemplo a las Tiller Girls un conjunto de muchachas jóvenes que desarrolla un espectáculo con base en movimientos precisos y geométricos, y que fue el antecedente de las Rockets en Radio City. Estos productos de la industria americana del entretenimiento no son más mujeres individuales, sino conjuntos indisolubles de chicas cuyos movimientos son demostraciones matemáticas, estos espectáculos pueden verse en vastos estadios de Australia, la India y desde luego Estados Unidos. Aparecen en los noticieros del cine, son conjuntos grandes de mujeres que se componen dice Kracauer de miles de cuerpos sin sexo en traje de baño. El autor marca la diferencia entre la danza y este espectáculo multitudinario, en la danza queda la expresión plástica de la vida erótica, el movimiento masivo de estas mujeres toma lugar en el vacío, son sistemas lineales que ni siquiera pueden ser comparados con las formaciones militares y los sentimientos patrióticos que éstos despertaban. Lo que hay es la ornamentación que puede parecerse a la fotografía aérea. La estructura de la ornamentación de las masas refleja la de la situación contemporánea en que el sistema capitalista es un fin en sí mismo, el dominio y uso de la naturaleza como una entidad contenida en sí misma.

ⁱⁱ *The Empire of Fashion, Dressing Modern Democracy*, Princeton University Press, 1994, p.61-62.

ⁱⁱⁱ Este despertar capitalista se da alrededor de un siglo más tarde que en el viejo mundo, y la ideología socialista sirve de trampolín para un capitalismo reformado; el despliegue industrial se dio paralelamente a la reforma agraria, mejoró las condiciones de la clase obrera al limitar de antemano las posibilidades de maniobra de la burguesía nacional. En esta época se crearon la primera gran red de bancos y un vasto programa de obras públicas, que se pagó con el recurso del déficit presupuestal. De acuerdo con las propuestas de Keynes, aumentó la circulación monetaria y la inflación pronunció las desigualdades sociales y el hambre popular, pero también es cierto que aumentaron los salarios. Es la época en que se traza una amplia red de carreteras y se fomenta el turismo interno y se reciben más de cien mil visitantes norteamericanos anuales, la ciudad de México crece de seiscientos mil habitantes que tenía en 1933 a un millón en 1940, crecimiento debido, sin duda, a las migraciones de los campesinos a la ciudad.

^{iv} Uno de los pasajes más importantes del México moderno, El Pimentel, se construyó en 1938 a un costado del Palacio de Iturbide y tenía todas las connotaciones de una revolución en la arquitectura y en los estilos. Hay quienes dicen haberlo conocido en los años cincuenta, con sus casas de antigüedades, y que ya desde entonces parecía un lugar desfasado del tiempo, más aún entre los ochenta y 1994 cuando el centro empezó a despoblarse y fue casi abandonado. Hoy se restaura como una reliquia de los años treinta.