



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

• • •

**RAMÓN VALDIOSERA:
EL KITSCH EN SU PROYECTO DE MODA
NACIONAL Y EN EL USO DEL COLOR ROSA
MEXICANO**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN**

P R E S E N T A:

ANA GRECIA GABRIELA PÉREZ CALDERÓN



**ASESORA:
DRA. IRENE HERNER REISS**

**CIUDAD UNIVERSITARIA
2016**

CDMX



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

A IRENE HERNER

A G R A D E C I M I E N T O S

Como toda obra de investigación –o de arte– que finalmente ve el momento de llegar a otros e involucrarlos en los hallazgos obtenidos, ésta no hubiera sido posible sin un conjunto de personas y circunstancias maravillosas que me han acompañado en el camino. Mucho anhelé el momento de escribir estas líneas y aquí están finalmente:

A mi madre Ma. Luisa Calderón, tu fuerza es y será siempre mi fuerza. A mi padre Roberto Pérez, tu curiosidad y búsquedas están en mí, diferentes e iguales. A mi hermano Roberto Iván Pérez. A mis abuelos Ana María Torres y Rutilio Pérez, a mi tío Daniel Pérez. A los Calderón: Modesta Calderón, Lucía Calderón, Azalea Mondragón, Omar Miranda, Lilián Bollás y Karen Bollás. Sin ustedes no sería quien soy y siempre los tendré presentes en cada uno de mis logros.

Al Taller CreaCtivo Tepoztlán: Irene Herner, mi asesora, guía y maestra en el más amplio sentido de la palabra; Mónica Ruiz, mi compañera de descubrimientos; a Joaquín Astorga por su confianza y a Ivonne Rivera por sus cuidados y atenciones.

A Carlos de la Rosa por celebrar conmigo la vida y la conclusión de este trabajo.

A mis amigos Samantha Alcántara, Jesús Aguilar, Paula De Lille, Fernando Díaz-Can, Daniel Fernández, Luis García, Fabián Hagman, Jonathan Osornio, Valeria Ríos, Ana Salazar, Amairani Salinas y Jaime Sánchez.

A la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, los espacios que me permitieron concebir este trabajo y que me han preparado para construir mi camino.

Al Dr. Luis Alberto de la Garza, al Dr. Felipe López Veneroni, a la profesora Lucía Chávez Rivadeneyra, a la profesora Dinorah Zepeda, y a Itzel Aiko por las observaciones realizadas a este trabajo.

A Javier Velázquez de la Benjamin Franklin Library de la Embajada de Estados Unidos en México por su siempre puntual y eficiente atención. A Norma Morales, Catalina Rodríguez y Jesús Fuertes quienes siempre amables facilitaron la obtención de material microfilmado en la Hemeroteca Nacional.

Por último, cabe destacar que esta investigación fue realizada también gracias al Programa de Apoyo a Proyectos de Investigación e Innovación Tecnológica (**PAPIIT**) de la UNAM. Proyecto IN308113. *Exploración periodística y artística multimedia a partir de obras de las Bellas Artes: Siqueiros y su interacción con los medios tecnológicos de comunicación colectiva*. Agradezco a la DGAPA-UNAM la beca recibida.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. ¿QUIÉN ES RAMÓN VALDIOSERA?	8
1.1 Valdiosera historietista	9
1.2 Valdiosera, diseñador de moda en el campo del <i>kitsch</i>	11
CAPÍTULO 2. ANTECEDENTES.....	14
2.1 Las imágenes románticas de los exploradores extranjeros y la búsqueda del paraíso en las colonias europeas	14
2.2 La República restaurada y la Academia de Bellas Artes	19
2.3 El porfiriato y la búsqueda de un nuevo clásico	20
2.4 La Revolución mexicana y la Escuela al Aire Libre de Santa Anita	22
2.5 Triunfo de la Revolución: el mestizaje como concepto político conciliador y su expresión a través del arte	25
2.6 Lo indígena para Valdiosera	28
2.7 Génesis del muralismo mexicano	30
2.8 Rivera, Mérida, Maugard y Covarrubias: Elaboraciones sobre lo mexicano.....	30
2.9 Arte público	33
2.10 Arte <i>Mexican curious</i> : un producto para turistas	34
CAPÍTULO 3. LA PROMOCIÓN TURÍSTICA A TRAVÉS DE LA MODA	38
3.1 Un México moderno tras los pasos de Estados Unidos	38
3.2 Moda y turismo	43
3.3 Principales desfiles nacionales e internacionales	47
3.4 Uniformes para Mexicana de Aviación	51
3.5 Trajes regionales	52
3.6 El <i>New Look</i> a la mexicana	53
3.7 Las modelos de Valdiosera	57
3.8 Carrera como diseñador de moda en cine teatro y televisión	60

CAPÍTULO 4. SOBRE EL ROSA MEXICANO	61
4.1 Breve recuento de su uso en la actualidad	61
4.2 El rosa mexicano en los textiles tradicionales	62
4.3 El rosa mexicano en flores y frutos	69
4.4 El rosa mexicano en la dulcería tradicional	71
4.5 Origen del nombre <i>rosa mexicano</i> : Versiones contradictorias	73
4.6 Reconstrucción documental del desfile en el hotel Waldorf Astoria	77
CAPÍTULO 5. EL ROSA MEXICANO EN LA OBRA DE MARÍA IZQUIERDO Y RUFINO TAMAYO: UN USO POÉTICO DEL COLOR	91
5.1 La emancipación del color: Tamayo y las ideas de Kandinsky, los Delaunay y Matisse.....	95
5.2 Tamayo y el rosa mexicano	98
CONCLUSIONES	102
BIBLIOGRAFÍA, HEMEROGRAFÍA Y OTRAS FUENTES	105
LISTA DE IMÁGENES	116

INTRODUCCIÓN

Ramón Valdiosera es un hombre que ha abordado una gran cantidad de disciplinas: la historieta, el teatro, la pintura, el coleccionismo y por supuesto el diseño de moda. Sin embargo, me interesó su faceta como diseñador ya que fue en este campo donde dio a conocer al mundo el color magenta, bajo el nombre de rosa mexicano al promover un proyecto de moda mexicana. La información de este hecho llegó a mí a través de varios reportajes que circularon después del 2009, año en que su trabajo fue presentado en una exposición en la Casa del Lago Juan José Arreola de la UNAM.

Ser parte de una generación donde la globalidad y el desdibujamiento de fronteras gracias a las posibilidades de internet ofrecen una cantidad enorme de elementos disímiles para configurar una identidad me dejaba con la interrogante de no saber qué era lo que mi propia historia territorial tenía que ofrecerme. En 2010, en el contexto de las celebraciones del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución me preguntaba ¿qué había en realidad detrás de los slogans y lugares comunes sobre lo que significa ser mexicano?

La respuesta a esa pregunta la considero fundamental en la articulación de un sentido de comunidad y pertenencia más allá de los meros clichés y las formas superficiales del mito. Al ser testigo de cómo los símbolos de cohesión se reproducían como fórmulas aceptadas sin ofrecer algo más consistente, me resultaba importante encontrar la manera de reafirmarlos, de recuperarlos en la Historia para explicarme el presente.

Para ir más allá del cliché, fue necesario abordar el tema a partir de la Teoría del Mito desde autores como Claude Lévi-Strauss y Mircea Eliade. De acuerdo a ellos, el símbolo aparece en el arte como una estructura que se actualiza de formas diversas en el tiempo circular, un tiempo que no implica progreso sino reconfiguración¹.

¹ Además, de acuerdo a la doctora Irene Herner, “el mito es también el establecimiento de una unidad conceptual mínima, un modelo que fundamenta y articula una idiosincrasia. Mircea Eliade se refiere al mito como historia verdadera que no tiene comprobante y que es considerada sagrada dentro de una comunidad. El mito es una historia, se encuentra en la historia, se narra como historia y se actualiza como ritual. Sin embargo, su fundamento no es la historia; se trata de una tradición o identidad cultural que renueva las estructuras simbólicas que fundamentan desde el lenguaje al *homo sapiens* y hacen posible la convivencia humana. Se trata de la Ley y de los grandes significantes –Lacan se refería a cuatro: Nacimiento, Muerte, Cuerpo y Amor, cuya significación es con mayúsculas–. Resume algo fundamental para la vida social de cada ser humano y se expresa con la imaginación, a través de la mayor diversidad de formas”.

Son la novedad y la imaginación lo que están en juego. Además del estudio de los textos de estos autores, tuve oportunidad de entender la aplicación de sus conceptos a través de diversos trabajos realizados dentro del Taller CreaCtivo Tepoztlán, dirigido por la doctora Irene Herner, cuyo libro *Siqueiros del paraíso a la utopía* –en particular la primera parte– fue fundamental para entender el sentido de la identidad cultural y la tradición artística, dentro de la diversidad de hechos políticos, artísticos y sociales presentes en nuestro país durante las primeras décadas del siglo XX.

A través de mi participación como asistente de investigación en la serie documental *Quién era David Alfaro Siqueiros*, realizada en este mismo Taller, aprendí la metodología de investigación documental dentro del género periodístico, fundamental para consolidar mi formación como Comunicadora en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM. Esta metodología consiste en la investigación de documentos periodísticos y gráficos dentro de archivos, la investigación a partir de imágenes, y la contextualización de los documentos y obras halladas a través de los planteamientos realizados por teóricos del arte, artistas e investigadores en el campo cultural. Esto permite que la información dispersa adquiera volumen, sentido.²

En los archivos de la Hemeroteca Nacional de México encontré los artículos y dibujos que Ramón Valdiosera publicaba a la par que llevaba a cabo su proyecto de moda mexicana. La revisión de estos me reveló su proceso creativo y me permitió comprobar, complementar y, en algunos casos, refutar la información proporcionada por él mismo en la entrevista que tuve la oportunidad de realizarle en diciembre de 2012 y en sus diversos textos publicados, principalmente en su libro *3000 años de moda mexicana*.

El acervo digital de *The New York Times* al cual tuve acceso a través de la Biblioteca Benjamin Franklin de la Embajada de Estados Unidos en México también representó una fuente importante de información debido a que el diseñador declaró que sus desfiles fueron reseñados por este diario. Fue aquí también donde encontré más pistas sobre el origen del nombre rosa mexicano para el color magenta.

² La doctora Irene Herner define a la investigación documental dentro del género periodístico como un “trabajo de análisis y síntesis que se expresa a través de reportajes, entrevistas, series fotográficas etc. entrelazados dentro de un ensayo escrito y/o audiovisual”.

Además de la obtención de material hemerográfico y documental, fue necesario realizar una amplia investigación descriptiva del material gráfico y visual para encontrar las referencias formales del proyecto de moda mexicana. Esto permitió probar y ampliar la información proporcionada a través de fuentes escritas. Las imágenes ocupan un lugar central en esta investigación, de modo que el lector encontrará varias de ellas en las cuales reconocerá los elementos que sirvieron como punto de partida para que Valdiosera llevara a cabo su proyecto.

Esta investigación documenta en qué contexto se llevó a cabo un proyecto de moda mexicana y da cuenta de cómo el rosa mexicano se convirtió en uno de los colores más representativos del país aplicado a diversos campos del arte y del diseño. Debido a su nombre, el rosa mexicano recupera un sentido de unidad identitaria nacional que rescata claves para explicar en el presente la cultura de nuestro país atravesado por la crisis, en donde la violencia y el despojo están a la orden del día.

Este tema me permitió explorar las complejas redes que conforman la identidad nacional y su constante tensión con la visión extranjera en un momento donde las expresiones más valiosas de la cultura mexicana se desdibujan en clichés y fórmulas³. Escribir sobre el proyecto de una moda mexicana que surgió a mediados del siglo XX impulsada por la narrativa de un México en desarrollo por parte del gobierno alemanista, fue encontrar de qué manera esta narrativa se actualiza en el presente.

Mi propósito al realizar esta tesis fue encontrar de qué manera las concepciones del nacionalismo revolucionario, que dieron origen a refinadas expresiones artísticas en campos como la pintura, la música, la arquitectura, el teatro, la filosofía, entre otras, se han aplicado también en una disciplina como el diseño de moda femenina, aunque ésta no está dentro de la concepción tradicional de las Bellas Artes y sus vanguardias modernistas, como el *art nouveau*, el constructivismo, el surrealismo, el cubismo, y la propuesta de la Bauhaus. Me he dedicado a explorar en qué medida los diseños de Valdiosera más que una propuesta innovadora en el ámbito estético, son sólo una recuperación de los motivos de las obras realizadas por los artistas mexicanistas.

³ De acuerdo a la doctora Irene Herner, a diferencia del mito que es una estructura simbólica, el cliché “es la copia de una copia del mito, un refrito, una síntesis que aplan su sentido y reaparece solo como receta, signo o fórmula que se repite de manera inconsciente”.

Un primer acercamiento al tema fue cuando me enteré que Valdiosera había llevado a cabo un proyecto de moda mexicana basado en el muralismo, en el arte mexicano moderno y en la recuperación de la indumentaria tradicional de los pueblos indígenas, y consideré que podría tratarse de un proyecto cercano a los planteamientos de la Bauhaus, la Escuela de Arquitectura y Artes Aplicadas fundada por el arquitecto, diseñador y urbanista alemán Walter Gropius en 1919 con la intención de transformar la visión de la vida cotidiana a través del diseño de los objetos más cercanos a nosotros.

Gropius consideraba que las obras de arte no debían limitarse a conmover al espectador, que el arte tenía su lugar en la esfera de lo social, entre la colectividad. Por tanto, era preciso que el arte se configurara de tal modo que circulara en la vida social moderna a través del uso de los medios de producción de la industria. En el mismo sentido, los muralistas con su propuesta de Arte Público pensaban que como artistas, su trabajo era producir un arte para el pueblo, al cual consagraron su labor pues consideraban que tenían una misión política⁴. En el camino descubrí que el proyecto de Ramón Valdiosera tenía un mercado muy específico, no buscaba la masificación ni tenía todas las implicaciones sociales del arte público.

Una de las formas en que la cultura mexicana se manifiesta desde el siglo XX es a través de lo pintoresco y lo folklórico que busca el reconocimiento –y el dinero– de turistas. Esta visión aplicada en la producción de obras de arte u objetos da como resultado que el producto final entre en el campo del *kitsch*. Este trabajo mostrará por qué la propuesta de Ramón Valdiosera se ubica dentro de este campo a partir de la teorización sobre este fenómeno estético de la cultura de masas que realizaron autores como el crítico de arte estadounidense Clement Greenberg, el filósofo italiano Umberto Eco y artistas como David Alfaro Siqueiros.

Greenberg explica que el *kitsch* necesita tener acceso a una tradición cultural ya consolidada para apoderarse de los descubrimientos estéticos operados por ciertos

⁴ David Alfaro Siqueiros definía a todo artista que trabajaba bajo estos principios como “artista ciudadano”. Al respecto apunta “nuestro movimiento en México estuvo en favor del arte público, que dio vida por primera vez en siglos a un nuevo tipo de artista, al artista ciudadano, combatiente, opuesto a los artistas mexicanos tradicionales anteriores a la revolución”. David Alfaro Siqueiros, *Cómo se pinta un mural* (Guanajuato: Ediciones La Rana/ Instituto de Cultura del Estado de Guanajuato, 1998) p. 20-21.

artistas y tomar “sus artificios, sus trucos, sus estratagemas, sus reglillas y temas”⁵. Al hacerlo, opera de forma mecánica mediante fórmulas. Por su parte, Eco apunta que el *kitsch* toma prestados procedimientos de las vanguardias y los adapta, emplea procedimientos divulgados, sabido y consumados, se vende como arte y convence al consumidor de haber tenido un encuentro con éste.⁶

Siqueiros no utiliza el término *kitsch*, sino que se refiere a este fenómeno en el contexto de nuestro país bajo el nombre de *Mexican curious art* y lo describe como un producto donde lo anecdótico, lo descriptivo, lo imitativo o lo narrativo están por encima de su estructura plástica⁷.

Basada en las ideas sobre la diferencia y relación entre arte y *kitsch* que apropié de los diversos autores que estudié; así como en la revisión y descripción del proceso que empleó Valdiosera para diseñar, formulo la hipótesis principal de este trabajo: *La propuesta de moda de Ramón Valdiosera se inserta dentro del campo del kitsch ya que sólo retoma los aspectos superficiales del arte moderno mexicano, del muralismo y de las prendas de la indumentaria tradicional de diferentes pueblos indígenas a lo largo del país desde una visión folkórica y pintoresca.*

En el caso concreto del proyecto de una moda mexicana, el *kitsch* se presenta en dos aspectos fundamentales de la carrera del diseñador que resalto en la investigación y que son los ejes conductores con los cuales argumento mi hipótesis: el uso de motivos de la indumentaria indígena para generar una moda que sirviera como promoción turística y el uso del rosa mexicano como color típico.

En el caso de la promoción turística encontré el papel que esta industria ha tenido como generadora de imágenes de difusión pública con las cuales se representa a lo mexicano tanto dentro del país como fuera de él. Al respecto, son fundamentales los postulados de varios artistas en contra de que la producción cultural del país se limite al uso teatral, casi escenográfico, de motivos del arte popular.

⁵ Clement Greenberg, “Avant-Garde and kitsch”, *Partisan Review*, Núm. 6 (Otoño 1939). Citado en Iván Vicente Padilla Chasing, *Milán Kundera y el totalitarismo kitsch* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2010), p. 28.

⁶ Apud. Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, 7ª. Edición (España: Lumen, 1984), p. 98.

⁷ David Alfaro Siqueiros, “Rectificaciones sobre las artes plásticas en México” en *Documentación sobre el arte mexicano*, 37–52. (México: Fondo de Cultura Económica, 1974), p. 42.

Al investigar sobre el rosa mexicano hallé la manera de conceptualizar la diferencia entre la creación poética/tradición y lo pintoresco/fórmula, que si bien ofrece un repertorio de códigos fácilmente asimilables y reconocibles para identificar a una comunidad, ocupan el lugar de expresiones más complejas. Dar contexto de cómo este color se constituyó como parte del repertorio de símbolos de lo nacional me llevó a ubicarlo desde su antigua existencia en nuestro territorio ya que está presente en el colorante obtenido de la grana cochinilla y en flores como el amaranto.

En el primer capítulo, además de dar los datos biográficos del personaje, hago un recorrido artístico-histórico a través de diferentes periodos en nuestro país durante el siglo XIX y XX –sobre todo en los momentos posteriores a la Independencia y la Revolución–, donde las tensiones políticas impelieron a intelectuales y artistas a plantearse de una manera innovadora el viejo tema independentista sobre qué era ser mexicano. Presento distintas formulaciones y las representaciones artísticas que se sustentan en ellas con especial énfasis en la diversidad de hechos que hicieron posible el surgimiento del muralismo y del arte moderno mexicano.

En el segundo capítulo exploro el contexto específico del alemanismo en relación al turismo ya que fue durante este periodo que el diseñador comenzó con su carrera y se le dio proyección internacional. Realizo un recorrido por los principales momentos de su carrera como diseñador de moda en colaboración con gobernantes y empresarios que deseaban ponerle el *mexican touch* a cualquier evento que organizaran. Además, presento los testimonios que manifiestan el deseo de Valdiosera de que la moda sirva como medio para promocionar a México entre el *jet set* internacional.

Actualmente, a Ramón Valdiosera se le reconoce como el responsable de acuñar el nombre rosa mexicano para el color magenta. Lo incorporó a sus diseños después de observar su presencia en múltiples campos de la cultura en nuestro país. En el capítulo tres realizo un recorrido por algunos de estos campos desde el teñido tradicional con grana cochinilla, la arquitectura moderna mexicana, pasando por la indumentaria de los pueblos indígenas que lo incluyen dentro de sus prendas, su presencia en flores y frutos a lo largo del país y su uso en la dulcería tradicional mexicana. De acuerdo con la historia contada por el diseñador, la popularización del término habría ocurrido durante su primer desfile internacional. Sin embargo, la reconstrucción documental del evento revela una historia diferente.

Por último, el cuarto capítulo ubica el uso que hicieron del rosa mexicano los pintores María Izquierdo y Rufino Tamayo. Sin plantear que era típico de nada, estos artistas hicieron un uso poético del color que, particularmente en el caso de Tamayo, está influenciado por su conocimiento del modernismo europeo. Se recuperan obras donde estos artistas hacen un uso destacado del rosa mexicano y se exploran algunas de las teorías sobre el color de artistas de la vanguardia europea de las que abrevó Tamayo para realizar su obra.

Con esta investigación me propongo contribuir a la reflexión y el análisis de las imágenes con las que configuramos nuestra identidad cultural como mexicanos dentro y fuera del país, además de mostrar cómo muchas de ellas han sido fomentadas por gobernantes y algunos creadores debido a que venden bien al país en el mercado de la industria turística internacional. Estas imágenes, convertidas en estereotipos, siguen siendo aceptadas y muchas veces, fomentadas por nosotros mismos.

Al poner dichas expresiones en diálogo con grandes obras de arte y los conceptos de los artistas más innovadores, busco que el lector sea consciente de cómo se han construido los lugares comunes con los que se habla del país y deje de aceptarlos como exclusivos y excluyentes de expresiones mucho más complejas en las que reside lo sagrado y lo mítico que cohesionan a los pueblos.

C A P Í T U L O 1

¿QUIÉN ES RAMÓN VALDIOSERA?

Ramón Valdiosera Berman, pintor, historietista y diseñador de moda que afirma haber popularizado el nombre rosa mexicano para el color magenta o rosa bugambilia, nace el 28 de abril de 1918 en Ozuluama, Veracruz, un pueblo enclavado en la región de la Huasteca Alta. Es hijo de Ramón Buenaventura Valdiosera Ruiz y de Cristina Berman Saldaña.

Inició sus estudios primarios en Tuxpan, Veracruz, los cuales se vieron interrumpidos por una estancia que realizó junto a su familia en Poza Rica cuando esta ciudad comenzaba a perfilarse como un centro petrolero. Ahí, fue testigo de cómo las tuberías y tractores desplazaron a los sembradíos de vainilla. Estuvo el tiempo suficiente para atestiguar los cambios en la región y, posteriormente, fue enviado a Tampico, Tamaulipas para continuar con sus estudios primarios. A la edad de 10 años, llegó a la Ciudad de México en donde realizó sus estudios secundarios. Al mismo tiempo comenzó su formación artística al estudiar dibujo en una Escuela de Pintura al Aire Libre⁸.

Valdiosera pertenece a una generación de personajes que incluye a la bailarina y coreógrafa Amalia Hernández (1917-2000), fundadora del Ballet Folklórico de México, la actriz María Félix (1914-2002), el actor Pedro Infante (1917-1957) y pintores como Francisco Eppens (1913-1990), Raúl Anguiano (1915-2006) y Juan Soriano (1920-2006).

⁸ El conjunto de Escuelas al Aire Libre que estaban activas por la década de 1920 tienen como antecedente directo la Escuela al Aire Libre de Santa Anita, proyecto fundamental en la construcción de una visión mexicanista por parte de artistas que se organizaron contra la enseñanza a partir del modelo clásico en la Academia de San Carlos.

1.1 VALDIOSERA HISTORIETISTA

En entrevista para la revista especializada en cómics *ARTES9*⁹ recuerda que, como muchos otros en las décadas postrevolucionarias, creció viendo y leyendo las tiras cómicas que se publicaban en los diarios de circulación nacional, en específico recuerda *Mamerto y sus conocencias*¹⁰, publicado en *El Universal* desde 1927 hasta mediados de la década de los cuarenta. Sin embargo, fueron los dibujos del estadounidense Milton Caniff, creador de *Terry y los piratas* y *Steve Canion*, los que inspiraron su estilo y lo llevaron a seguir el camino para convertirse en historietista.

Varias de las historietas de Caniff tienen como escenario sitios en Medio Oriente u Oriente, con lo cual se recupera una mentalidad que muestra a todo sitio no occidental como diferente o misterioso: el lugar ideal para desarrollar historias de aventuras fantásticas. A finales del siglo XIX, varios artistas también interesados en la producción artística de estas regiones retomaron principios relacionados con el color, formas y líneas, como fue el caso de los impresionistas fascinados por las estampas japonesas.

En 1935, con 17 años de edad, publicó su primera historieta *El diamante negro de Fu Man Chu* –inspirada por las tramas de Caniff que se desarrollaban en Medio Oriente– en el semanario *Paquín*, de Francisco Sayrols. El interés por lo diferente, lo no occidental, estaba presente desde entonces.

En 1936, se involucra en la actividad política al fundar y organizar *Artistas Unidos*, agrupación que tenía como fin vender historietas a los editores nacionales y estadounidenses a cambio de regalías, en un esfuerzo por mejorar las condiciones laborales de los creadores no afiliados a casas editoriales.

Valdiosera ocupa un lugar importante en la edad de oro de las historietas mexicanas (1934-1948) donde las tiras cómicas además de tener espacio en los periódicos, publican diariamente sus propios números en forma de comic book con un gran tiraje. A finales de la década de los treinta comenzó a trabajar como director artístico de *Chamaco Chico*, el diario de historietas del periodista deportivo Ignacio Herrerías que

⁹ “Ramón Valdiosera, el papá de ‘Medio litro’”. *ARTES9* [en línea]. 26 de agosto 2007 [fecha de consulta: 23 de noviembre 2014]. Disponible en: <<http://artes9.com/ramon-valdiosera-el-papa-de-medio-litro/>>

¹⁰ Hugo Tilghmann como dibujante y Jesús Acosta como guionista.

llegó a tirar 750 mil ejemplares cada día¹¹ y en donde publicó *El Ladrón de Bagdad*, historieta de aventuras ambientada también en Medio Oriente.

Debido al éxito que tenía como director artístico en *Chamaco Chico*, Valdiosera fue secuestrado por órdenes de José García Valseca (1901-1982), periodista e importante empresario editorial dueño de *Pepín*, con el fin de que produjera historietas para su diario. Sin golpes y sin maltrato físico, Valdiosera estuvo junto con otros dos dibujantes de la revista en cautiverio por varios días, el cual consistió en dibujar mientras eran vigilados por pistoleros. Podían pedir comida y salir a tomar aire a la calle, lo que estaba prohibido era poner un pie en las instalaciones de *Chamaco Chico*.¹² Una vez acoplado en su nuevo trabajo en *Pepín*, publicó *Simbad el Marino*, historieta de corte similar a *El Ladrón de Bagdad*.

¿Cómo es que este historietista terminó diseñando vestidos?

A principios de diciembre de 1941 Ramón Valdiosera llegó a Nueva York para entregar a la agencia *King Features* el argumento de la historieta *Larry Knigth* junto con dibujos originales hechos por él y por Francisco Flores con el propósito de publicar esta tira cómica en Estados Unidos. La *King Features*, perteneciente a la Corporación Hearst, era responsable de distribuir famosas tiras cómicas como *Educando a Papá*, *El Gato Félix* y *Betty Boop*. Sin embargo, según relata Valdiosera, la firma del contrato se vio interrumpida por la declaración de guerra de Estados Unidos a Japón¹³, después de este hecho se le informó que no se abrirían más proyectos y así fue como se frustró su publicación.

A su regreso a México fue víctima de represalias por parte de los editores de las revistas con quien anteriormente colaboró, ya que vieron en el hecho de ir a ofrecer historietas a Estados Unidos una jugada que les podía arrebatar a los grandes dibujantes del país. Por lo que le fueron cerradas las puertas para publicar y los ilustradores que formaban parte de su equipo fueron contratados por las mismas revistas que le habían declarado la guerra.¹⁴

¹¹ Juan Manuel Aurreochea & Armando Bartra, *Puros cuentos II: La historia de la historieta en México, 1934-1950* (México: Editorial Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993), p. 76.

¹² *Ibid.*, p. 95.

¹³ La declaración se llevó a cabo en el contexto de la ofensiva militar que realizó la aviación japonesa a la base naval de Pearl Harbor en Hawái, el 7 de diciembre de 1941.

¹⁴ *Apud. Ramón Valdiosera, el papá de Medio litro.*

Desterrado del medio de las historietas, a mitad de la década de los cuarenta emprendió una serie de viajes a través de la República Mexicana donde puso especial atención a las costumbres y fiestas de cada pueblo visitado. Plasmaba sus apreciaciones en crónicas, acuarelas y apuntes a pluma, en los cuales expresaba una forma de ver la cultura mexicana muy cercana a la visión que tuvieron años atrás los artistas viajeros extranjeros del siglo XIX y artistas mexicanos, como Miguel Covarrubias (1904-1957) y Diego Rivera (1886-1957).

Los múltiples registros generados en los viajes de Valdiosera posteriormente derivarían en publicaciones como: *Danzas Mexicanas* (Fishground, 1949), *Tipos Mexicanos* (Artes de México, 1960) y *México al Apunte* (Artes de México, 1972). En *México al Apunte* se muestran ilustraciones de paisajes hechos en acuarela que van desde extensos páramos hasta selvas de abundante vegetación, donde las personas ataviadas con la indumentaria de su región apenas se insinúan en la escena retratada. También están presentes imágenes de mercados en domingo, danzas en días de fiesta y aquellas donde los protagonistas son las diferentes prendas que usan los hombres y mujeres de los lugares visitados: rebozos, faldas, sombreros, camisas, quechquémetls, huipiles, además de detalles de bordados.

1.2 VALDIOSERA DISEÑADOR DE MODA EN EL CAMPO DEL *KITSCH*

Al regresar a la Ciudad de México, Valdiosera se preguntó ¿por qué si después de la Revolución de 1910 todas las manifestaciones artísticas y culturales se habían transformado en búsqueda de lo mexicano, no sucedía lo mismo en el terreno de la moda? Para él “(...) daba una sorpresa enorme ir a una exposición de Frida y ver que mientras ella vestía un traje mexicano, especialmente de tipo istmeño, todas las señoras se ataviaban con moda americana o con moda francesa”.¹⁵

Frida Kahlo (1907-1954) sólo tuvo una exposición en México en 1953, meses antes de su muerte. Quizá Valdiosera se refiere a la presencia de Frida en las exposiciones de su esposo Diego Rivera o de otros artistas. Cabe destacar que ya desde finales de los años treinta la prensa internacional había prestado atención a la forma en que la

¹⁵ Ramón Valdiosera en entrevista con la autora, diciembre 2012.

pintora mexicana se vestía¹⁶. Sin embargo, en el caso de Frida, su vestimenta no era un asunto de moda.

Su uso de la indumentaria tradicional indígena, como el traje de tehuana con faldas largas hasta el suelo y blusas cortas, tenía sobre todo dos motivos. Por una parte le permitía disimular el hecho de tener una pierna más corta que la otra, condición provocada por un accidente que sufrió a los 18 años cuando el autobús en el que viajaba fue arrollado por un tranvía; y por otra, tiene un sentido de recuperación de sus raíces ya que ella era mestiza. Su padre era el fotógrafo alemán Guillermo Kahlo (1871-1941) y su madre era Matilde Calderón, originaria de Oaxaca con ascendencia española e indígena.

En sus viajes por México, Valdiosera pudo apreciar los bordados y los colores intensos de la indumentaria tradicional indígena y mestiza, los cuales le convencieron de crear una moda nacional. Consciente de que su oficio no era el de modisto, fue a buscar el apoyo de diseñadores¹⁷ con la ilusión de generar un movimiento de moda mexicana. Cuenta que quería entregarles copias de los dibujos de trajes y bordados que elaboró en sus viajes para que sirvieran como base para emprender el proyecto conjunto.

“¿En qué está pensando?, ¿En indios?”

Fue una de las respuestas que obtuvo.

Lo único que encontró en ellos fueron burlas que se acompañaban de carcajadas y comentarios sarcásticos. De ninguna manera les interesaba incorporar en la alta moda elementos que consideraban iban en contra de la idea de lujo, elegancia y sofisticación, según ellos, atributos exclusivos de la moda francesa y negados para la mexicana.

Según relata Valdiosera, al encontrar esta respuesta y ya que contaba con una gran cantidad de material visual realizado durante sus viajes por la república, sintió la seguridad de que él mismo podía hacerse cargo del proyecto de moda mexicana. Así

¹⁶ Por ejemplo, en octubre de 1937, la revista VOGUE publica un retrato suyo donde posa frente a un maguey y viste una larga falda blanca, blusa azul, trenzas y con los brazos en alto, sostiene un rebozo color magenta. Alice Leone Moato, “Señoras of México”, VOGUE, (octubre 1937).

¹⁷ Los diseñadores más famosos de esa época eran Armando Valdés Peza –modisto de María Félix– y Henri de Chatillon. Es probable que Valdiosera se haya dirigido con el primero, pues afirma: “a mí Chantillon no me interesaba porque para él la moda francesa era lo mejor”.

fue como emprendió una labor donde por más de dos décadas, se dedicó a diseñar atuendos retomando motivos o detalles de la indumentaria indígena de diversos grupos étnicos, inspirado en el mexicanismo del muralismo y de la pintura del paisaje mexicanista. Sin embargo, el ideal de Valdiosera también estaba puesto en la moda producida por Francia, como lo demuestra el hecho de que siguió el corte del *New Look* de Christian Dior (1905-1957) para crear su propuesta.

Para iniciar un proyecto de moda nacional, Ramón Valdiosera retomó sólo los aspectos superficiales del Muralismo y del Arte Mexicano de la primera mitad del siglo XX. Esta imitación, casi fórmula, de los motivos mexicanistas, ubican su proyecto dentro del campo del *kitsch*. El *kitsch* es una alemana que, dentro de sus múltiples significaciones, sirve para definir a los objetos de la cultura de masas de la posguerra, cuyos creadores no se apropian de la estructura de las obras de arte para crear algo nuevo sino que copian “sus artificios, sus trucos, sus estratagemas, sus reglillas y temas”¹⁸.

Los productos generados a través de este procedimiento no abandonan el sentido decorativo, pintoresco, de moda y folklórico, ya que el *kitsch* es mecánico y opera mediante fórmulas¹⁹. David Alfaro Siqueiros (1896-1974) define a las obras realizadas bajo esta visión como aquellas donde lo anecdótico, lo descriptivo, lo imitativo o lo narrativo está por encima de su estructura²⁰. Lo describe como un arte para turistas que “es extranjero en su esencia plástica, en su estructura, y simplemente vestido a la mexicana en la realidad”.²¹

¹⁸ Clement Greenberg, *Avant-Garde and kitsch*, 1939. Citado en Iván Vicente Padilla Chasing, *Milán Kundera y el totalitarismo kitsch: dictadura de conciencias y demagogia de sentimientos* (Bogotá, D.C. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura, 2010), p. 28.

¹⁹ *Ibid.*, p. 29.

²⁰ David Alfaro Siqueiros, "Rectificaciones sobre las artes plásticas en México" en *Documentación sobre el arte mexicano*, 37-52. (México: Fondo de Cultura Económica, 1974), p. 42.

²¹ *Ibid.*, p. 44.

CAPÍTULO 2 ANTECEDENTES

Para entender en qué contexto surge la propuesta de una moda mexicana y por qué se ubica dentro del campo del *kitsch*, del *Mexican curious*, resulta fundamental explorar la relación de Valdiosera con las obras épicas del muralismo mexicano y los conceptos sobre las que están fundadas. A diferencia de lo que se suele pensar, el Movimiento Muralista Mexicano no sólo tiene su origen con la Revolución de 1910 sino que a su vez, abreva de un conjunto de ideas que surgieron en las imágenes románticas de los exploradores extranjeros que llegaron al país desde fines del siglo XVIII, en los procesos artísticos en Europa durante el siglo XIX y en el arte moderno a principios del siglo XX.²²

2.1 LAS IMÁGENES ROMÁNTICAS DE LOS EXPLORADORES EXTRANJEROS Y LA BÚSQUEDA DEL PARAÍSO EN LAS COLONIAS EUROPEAS ²³

Las escenas que Valdiosera registró a través de sus viajes por México recuperan el criterio romántico y colonialista presente en las obras escritas y gráficas de los exploradores provenientes de Europa y Estados Unidos, que desde finales del siglo XVIII recorrieron el continente americano fascinados por la abundancia de vegetación, la belleza y diversidad de sus paisajes, así como por las costumbres de los pobladores y los objetos artesanales que se producían en la región.

El mayor acercamiento lo tuvo con la obra de Johan Mouritz Rugendas (1802-1858) en una suerte de identificación, ya que realizó varias obras que tienen como escenario el estado de Veracruz, del cual es originario el diseñador mexicano. Valdiosera le reconoce haber legado una iconografía del pueblo mexicano y destaca con especial interés aquellas imágenes donde es posible apreciar la indumentaria que usaban los retratados: “las mujeres paseando por la alameda central con peinetón, los frailes con grandes capas, chinacos de grandes ruanas, Manuelita Pérez de Jalapa de fino traje

²² *Apud.* Irene Herner, *Siqueiros del paraíso a la utopía*, 2da. ed. (México: Secretaría de Cultura del Distrito Federal, Senado de la República LXI Legislatura, H. Cámara de Diputados LXI Legislatura, Miguel Ángel Porrúa, 2010), p. 39.

²³ Para la realización de este capítulo me apoyé en la investigación hecha en la primera parte del libro de Irene Herner, *Siqueiros del paraíso a la utopía*, donde entrelaza la diversidad de hechos históricos e ideas que dieron origen al movimiento muralista mexicano.

de raso negro con anchos encajes en la falda, manga larga, fino pañolón de seda sobre la peineta de carey veracruzano”.²⁴

Johan Mouritz Rugendas es uno de los artistas viajeros más importantes que recorrió el continente americano. Influido por el trabajo de Alexander von Humboldt²⁵ –quien comenzó a recorrer América Central y del Sur en 1799–, Rugendas se embarcó en 1821 en una expedición científica para registrar mediante ilustraciones la flora y fauna de Brasil. Al término de la expedición regresó a París donde conoció a von Humboldt, quien lo apoyó para publicar el libro *Voyage Pittoresque dans le Brésil* con las imágenes que realizó en su expedición.

Rugendas regresó al continente americano para iniciar un viaje que duraría 19 años, en el que recorrió países como México, Haití, Chile y Perú. El inicio del recorrido fue en México, donde estuvo de 1831 a 1834; los cuadros que inaugurarían el gran viaje americano del pintor tienen como escenario las ciudades de Jalapa y Orizaba en Veracruz. Desde el Golfo, partiría hacia el Pacífico pasando por regiones que hoy conforman los estados de Puebla, Hidalgo, México, Michoacán, Guerrero, Jalisco y Colima.

Como producto de estos viajes dejó series sobre la geografía, los habitantes, usos y costumbres, así como de las actividades a las que se dedicaban los diferentes grupos que habitaban estas tierras. Todos los temas que abordó fueron clasificados metódicamente en subtemas, en el caso de lo geográfico encontramos *Fisionomía de las comarcas costeras, La región de los bosques, Las altas montañas*, entre otros; sobre los habitantes: *Los criollos, Los campesinos, Los mestizo*; usos y costumbres: escenas de arriería, patios de vecindad, tortillerías, trapiches; actividades productivas: *Oficios en las pequeñas ciudades y villas, La milicia y El estado militar, La agricultura, La cría de ganado*.²⁶

²⁴ Ramón Valdiosera, *3000 años de moda mexicana* (México: Edamex, Cámara Nacional de la Industria del Vestido, 1992), p. 181.

²⁵ Alexander von Humboldt (1769-1859), hombre versado en una gran cantidad de disciplinas como etnografía, antropología, física, geografía, botánica, mineralogía entre otras, legó una extensa cantidad de volúmenes que reúnen sus estudios y apreciaciones fruto de sus viajes por el continente americano, los cuales realizó con curiosidad científica a lo largo de varias décadas.

²⁶ *Apud.*, Federico Hernández Serrano, *Rugendas en México*. Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Tomo II, (1941-1946), pp. 466-471.

En 1858, poco antes de morir, Rugendas le escribió a Alexander von Humboldt, aquel que fue una influencia decisiva en su labor artística en el continente americano: “Yo me propuse y me esmeré en ser el ilustrador de los nuevos territorios del mundo, descubiertos por Colón; quise mostrarle al mundo cuán bellos tesoros pictóricos ofrece el trópico, ya que son muy pocas las instituciones a las que es posible acceder al duro camino que conduce a él. Sentí la vocación de ser pionero del arte en un ámbito que posteriormente otros desarrollarán hasta sus últimas consecuencias”.²⁷

Como se manifiesta en esta declaración, Rugendas influido por el espíritu romántico europeo quedó tan cautivado con todo lo que encontró en América que consagró gran parte de su vida a realizar una obra que lograra comunicar la belleza tropical. Los espectadores se deleitaban apreciando un mundo diferente –incluso mejor que el suyo– a partir de las narraciones e imágenes producidas por exploradores y artistas viajeros.

Además, vaticinó con acierto que estas imágenes de América constituirían un importante tema para artistas en las décadas posteriores como José María Velasco (1840-1912), cuya visión del paisaje mexicano rebasó la concepción romántica de los artistas europeos y en el siglo XX, Gerardo Murillo, Dr. Atl (1875-1964), quien fue un innovador en el género del paisaje con su incorporación de la perspectiva curvilínea y el uso de nuevos pigmentos, los *atlcolors*, creados por él.

Otro importante artista viajero fue el arquitecto y dibujante alemán Carl Nebel (1805-1855), quien estuvo en México de 1829 a 1834. Nebel publicó sus ilustraciones en *Voyage Pittoresque et archéologique dans la partie la plus intéressante d’Mexique*, la introducción fue escrita por el propio Humboldt. De suma importancia como testimonios de la visión romántica de América son también los dibujos realizados por el arquitecto inglés Frederick Catherwood (1799-1854) y los textos del explorador John Lloyd Stephens (1805-1852), quienes recorrieron la zona maya entre 1839-1842 y publicaron *Incidents of travel in Central America, Chiapas and Yucatan*. Los dibujos, a la vez que muestran los grandiosos monumentos precolombinos semicubiertos por la vegetación selvática, muestran cómo reposan en el paisaje los habitantes de esa zona vestidos con ropa blanca, algunas veces con el torso descubierto o desnudos.

²⁷ Johann Moritz Rugendas citado por Carl A. Regnet en *Münchener Künstlerbilder*, vol. II (Leipzig 1871), p. 136. Publicado en Pablo Diener Ojeda. *Rugendas: Imágenes de México* (México: CONACULTA, 1994), p. 109.

Todas estas imágenes románticas donde se expresan la admiración por la exuberancia de la selva que cubría templos otrora esplendorosos y la cercana relación con la tierra de los pueblos campesinos e indígenas, evocaron en los viajeros el relato mítico del paraíso que quizá, se podía estar desplegando ante sus ojos en tierras americanas. Las obras de arte que se hicieron bajo este espíritu son formas de prolongar esa visión, de hacerla existir también para otros, como lo manifestó Rugendas a quien se puede considerar ante todo como un comunicador que compartía lo que tenía el privilegio de ver en el Nuevo Mundo.

Cuando los artistas viajeros comenzaron a realizar sus obras, éstas eran pintorescas, pero no en el sentido actual del término que denota folklore, sino que lo eran en tanto buenas pinturas, con la composición adecuada y como retratos fieles de aquello que representaban. Su registro de la población fue elaborada a partir de tipos, desde una perspectiva etnológica, no de personajes concretos, visión que Valdiosera recuperó a lo largo de su obra. Cerca de un siglo de distancia después, las ilustraciones y apuntes del diseñador mexicano resultaron pintorescos al trabajar con imágenes típicas, curiosas y folklóricas.

Tanto América como todas las regiones fuera de la metrópoli convertidas en colonias, aparecieron frente a los ojos del explorador extranjero como el sitio de lo diferente, de lo exótico y lo primitivo donde era posible hallar el paraíso. Este anhelo se arraigó sobre todo durante el siglo XIX donde frente a la paulatina transformación de las ciudades en centros industriales, la idea de una tierra fértil y tropical ofrecía a todo aquel que estuviera insatisfecho, un refugio en el cual ensayar nuevas posibilidades para existir dentro de la naturaleza.

Uno de los artistas que se aferró con más fuerza a la idea de encontrar el paraíso terrenal fue el francés Paul Gauguin (1848-1903), quien en 1891 abandonó una vida como corredor de bolsa y padre de familia en París para irse a vivir a Tahití, lugar que en su condición de región tropical comparte algunas de las características idealizadas del Nuevo Mundo: abundante vegetación, clima tropical y habitantes que vivían en estrecha comunión con su entorno. Ahí, sin importar las complicaciones de su salud y

la miseria económica, pintó su versión del edén hallado en la piel morena de las nativas y en la exuberancia del trópico.²⁸

Una existencia basada en las convenciones burguesas resultó agobiante para este hombre que en su aspiración por hallar *ese lugar*, decide vivir entre una cultura que le es ajena, exótica y por eso mismo, deleitante. Lejos de la civilización occidental con sus valores industriales supone que en lo primitivo hay pureza, y por lo tanto, belleza. Es en este sentido que la mujeres de piel morena en sus cuadro aparecen como el planteamiento de un modelo de belleza divergente del modelo clásico grecorromano. Lejos de Europa, no sólo había otras formas de vivir la vida, sino también de concebir la belleza. Valdiosera tendría presente a este artista, de hecho, las mujeres de Tabasco “nativas de piel canela, un poco con acento mulato” le recordarían a las mujeres que Gauguin retrató en Tahití.²⁹

Otra de las formas en que los artistas europeos se relacionaron con las colonias fue a través de los objetos rituales extraídos de los pueblos originarios para su comercio y exhibición en la metrópoli. Uno de los casos más representativos es Pablo Picasso (1881-1973), quien valoraba la fuerza expresiva y características formales de las máscaras y esculturas africanas. De hecho, llegó a adquirir múltiples piezas hasta conformar una colección.

Junto con otros artistas, Picasso comenzó a replantearse las claves estéticas sobre las cuales estaba fundada la tradición artística occidental. Lo grecolatino comienza a ser cuestionado como mito exclusivo y excluyente al cual todos los artistas debían remitirse para desarrollar su trabajo. Después de estudiar y apropiarse de los elementos constitutivos de los objetos que admiraba, logra integrarlos a una obra donde la tradición es transgredida y por tanto, renovada.

²⁸ El deseo que Gauguin tenía de recuperar el paraíso tiene que ver también con una nostalgia personal. Entre los dos y siete años vivió en Perú junto con su madre –quien fuera hija de la socialista y feminista francoperuana Flora Tristán.

²⁹ Ramón Valdiosera, “En la zona de la mosca chiclera”, en *Artes de México: México al apunte*, año XX, núm. 163, (1972), p.109.

2.2 LA REPÚBLICA RESTAURADA Y LA ACADEMIA DE BELLAS ARTES

La exaltación de los temas prehispánicos se consolidó como resultado del triunfo definitivo de la facción liberal y la restauración de la República en México hacia 1867. Sin dejar de lado las enseñanzas neoclásicas, la Academia de Bellas Artes fomentó el proyecto cultural del gobierno en turno al impulsar con certámenes, concursos y exposiciones la creación de representaciones de asuntos históricos nacionales con especial énfasis en temas precolombinos y de la conquista. La época colonial se dejó a un lado, pues se le relacionaba con los valores exaltados por los conservadores. Resulta interesante que en ese momento de reconfiguración del orden político y social se recurra específicamente a esos episodios históricos, como buscando en ellos las claves originales que guiarían el devenir de la nación.

Un ejemplo claro es la obra del acervo del Museo Nacional de Arte, *El descubrimiento del pulque* (1869) del pintor José María Obregón (1832-1902), donde se representa el momento en que la doncella Xóchitl, acompañada de sus padres, lleva ante Tecpancaltzin, el gobernante de Tula, un líquido blancuzco que ha extraído del corazón del maguey.

Otro ejemplo exhibido en el mismo museo es *El Senado de Tlaxcala* pintado en 1875 por Rodrigo Gutiérrez (1848-1903). La pintura fue un encargo del mecenas, abogado, profesor y diputado Felipe Sánchez Solís para el gabinete de antigüedades prehispánicas que instalaría en su domicilio. Representa el episodio donde los gobernantes de Tlaxcala discuten si se unirán o no a Cortés en su afán de derrocar al Imperio Azteca.³⁰

En ambos casos, los personajes vestidos con pieles, telas y tocados de plumas que habitan espacios que recrean la arquitectura prehispánica tienen cuerpos contruidos a partir de los cánones estéticos grecorromanos.

³⁰ Apud. Mauricio Tenorio-Trillo, *Artifugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales 1880-1930* (México: Fondo de Cultura Económica, 1998), p. 166.

2.3 EL PORFIRIATO Y LA BÚSQUEDA DE UN NUEVO CLÁSICO

Durante la dictadura de Porfirio Díaz, de 1876 a 1910, la cultura tuvo una gran influencia francesa que puede atestigüarse en los monumentos y en la arquitectura erigida durante esa época, como el Palacio de Bellas Artes cuya construcción comenzó en 1904 con la estética del *art nouveau* y *art déco*. El proyecto cultural pretendía poner a México al corriente con la cultura cosmopolita de occidente, por lo cual se adoptaron los principios y valores tanto estéticos como culturales de Francia, país que se erigió como modelo de refinamiento intelectual al cual había que imitar.

Acorde con el pensamiento científico adoptado por los funcionarios porfiristas, se realizó una recuperación del patrimonio arqueológico a través del desarrollo de varios programas e investigaciones sobre los sitios construidos por las culturas que florecieron siglos atrás en el territorio nacional. Dentro de las acciones emprendidas por la administración porfirista estuvieron la creación de una oficina de Inspección y Conservación de Monumentos Arqueológicos de la República en 1885 –para 1889 ya estaba consolidada y se le hacía promoción en el extranjero–, la Ley de Monumentos Arqueológicos, el incremento del presupuesto al Museo Nacional de Arqueología, Etnología e Historia, el lanzamiento de una convocatoria para erigir un monumento a Cuauhtémoc y se apoyó –como atractivos turísticos– a las zonas arqueológicas de Teotihuacán, Mitla y el área maya.³¹

En 1889, México estuvo presente con un Pabellón en la Feria Universal de París. La delegación mexicana presentó un Palacio Azteca, atendiendo a la sugerencia que hizo Francia a los invitados extranjeros sobre mostrar sus estilos autóctonos. La construcción consistió en la reproducción de un *teocalli* –pero construido con acero, el material moderno por excelencia– diseñado por el arqueólogo Antonio Peñafiel (1830-1922). Para él, lo azteca correspondía al auténtico pasado mexicano y aseguraba que en su proyecto “no hay adorno, ni símbolo, ni figura alegórica que no haya sido sacada auténticamente de la arqueología mexicana y con la única mira de revivir la

³¹ *Apud.* Irene Herner “Porfirio Díaz, auge de la arqueología”, en *Siqueiros del paraíso a la utopía*, pp. 48-50.

genuina civilización nacional”³², además, se jactaba de haberlo construido en el “estilo azteca más puro”³³.

En contraste con la fachada, la decoración interior del palacio recordaba al estilo francés en boga durante esa época. En medio de tal escenario se exhibían esculturas de bronce de héroes, dioses y diosas aztecas, todos con las medidas del canon clásico, un despliegue de objetos relativos a historia natural, antropología y arqueología; había libros sobre reliquias antiguas, estudios sobre indumentaria y costumbres indígenas además de varios tratados científicos del campo de la arqueología y etnografía.

La visión con la que se construyó el Palacio Azteca manifiesta la ambivalencia con la que se pensaba sobre lo indígena en México: se alababa lo precolombino como motivo de orgullo nacional y origen de un nuevo clásico mientras que al mismo tiempo se desdeñaba al indígena vivo que habitaba el mismo territorio. Es decir, lo que se rescataba era lo indígena histórico, no lo indígena contemporáneo.

Respecto a esta participación de México en la Feria Internacional de París, el historiador Mauricio Tenorio Trillo apunta que se trató de un esfuerzo de la administración porfirista por atraer el reconocimiento de las naciones modernas, con especial énfasis en Francia. El rescate arqueológico y las acciones emprendidas para realizarlo tendrían el mismo objetivo. Se buscaba reemplazar la imagen tan difundida de violencia, inseguridad e “incivilización” por la imagen de un país que representaba una promesa para el futuro.³⁴

Para la élite que dirigía el país, estos esfuerzos tenían sentido ya que la Feria Universal de París representaba el escaparate y en cierto sentido, el termómetro del mundo moderno. Pensaban que al hacer un buen papel en ella se atraería inversión extranjera y se favorecería la llegada de inmigrantes europeos, razón por la cual se proyectó un gran despliegue de recursos tanto financieros como humanos para construir, a medida del deseo francés, una pantalla en la cual atestiguar un México en vías de desarrollo pero fiel a sus raíces...¿acaso no suena familiar esta historia?

³² *El Monitor Republicano*, 9 de junio de 1888. Publicado en Tenorio Trillo, *Artilugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales*, p. 116.

³³ Ver Antonio Peñafiel, *Explication d l'Edifice Mexicain à l'Exposition Internationale de Paris* (Barcelona 1889) y Antonio Peñafiel, *Monumentos del arte mexicano antiguo. Ornamentación, mitología, tributos y monumentos* (Berlín, 1890). Publicado en *Ibid.*

³⁴ Tenorio Trillo, *Artilugio de la nación moderna*, p.140.

Tenorio Trillo también habla de “los magos del progreso” refiriéndose al grupo de funcionarios que se dieron cuenta de la importancia de la propaganda en el mundo moderno y de la manera en que podía ser útil para crear la imagen de nación que deseaban proyectar. Fue así que, subsidiados de forma directa o indirecta por la élite porfirista, prominentes escritores, intelectuales y científicos tanto nacionales como extranjeros escribieron libros, folletos y artículos dedicados a dar cuenta de los tesoros arqueológicos y la cultura cosmopolita del país.³⁵

Las estrategias utilizadas por la administración porfirista para ubicar a México dentro del panorama internacional del desarrollo revelan una forma particular de mostrar una imagen de lo mexicano por parte de los gobernantes. El impulso del proyecto de una moda mexicana se llevó a cabo durante el gobierno de Miguel Alemán (1946-1952) y también buscaría captar el reconocimiento extranjero. En el siguiente capítulo se muestra de manera más amplia cómo a través de la difusión de las fotografías de los diseños y de la presentación de desfiles se produjo una nueva forma de propaganda para mostrar, una vez más, que México comenzaba a ser moderno sin abandonar sus raíces.

2.4 LA REVOLUCIÓN MEXICANA Y LA ESCUELA AL AIRE LIBRE DE SANTA ANITA

La Escuela al Aire Libre de Santa Anita es central para el desarrollo del Arte Mexicano de la primera mitad del siglo XX y tiene sus antecedentes en el México de 1911, donde, a un año de la caída del dictador Porfirio Díaz (1830-1915), tal como había sucedido en distintos países de Europa décadas atrás, alumnos y maestros se rebelaron contra la enseñanza impartida en la Academia de Bellas Artes de San Carlos, cuyo director era Antonio Rivas Mercado (1853-1927), arquitecto responsable del Monumento a la Independencia.

Los inconformes organizaron una huelga donde se manifestaron en contra de la rigidez de la enseñanza y los métodos neoclásicos. Por respuesta, obtuvieron el cierre del recinto por parte de las autoridades maderistas, lo cual los motivó a sacar sus caballetes y lienzos a la calle para trabajar, así como lo hicieron varios artistas en París, siguiendo el ejemplo del pintor realista Gustav Courbet (1819-1877).

³⁵ Para ampliar la información respecto a la propaganda apoyada por el porfirismo ver Tenorio Trillo, *Artilugio de la nación moderna*, pp. 94-98.

El conflicto se resolvió dos años después, en 1913 después de la Decena Trágica cuando Victoriano Huerta designó a una comisión de maestros y alumnos que a su vez, eligieron a Alfredo Ramos Martínez (1871-1946) como director de la nueva escuela de Bellas Artes: La Escuela de Pintura al Aire Libre de Santa Anita. Ramos Martínez había estudiado en Europa, era un conocedor del impresionismo y postimpresionismo, incluso conoció a Paul Gauguin a través de cuyas obras le fue posible apreciar a su regreso a México la belleza de los indígenas de su propio país. Con todo el aprendizaje obtenido durante su estancia en Europa fue capaz de contribuir a la construcción de la nueva identidad mexicana desde el campo del arte.

Dada la formación del nuevo director de la escuela de Bellas Artes, no es fortuito que Santa Anita se funde inspirada en el método de los pintores de la Escuela de Barbizon³⁶. Ramos Martínez se convirtió en un guía a través del cual los jóvenes artistas mexicanos que formaban parte de la escuela –entre quienes se encontraban José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros–, comenzaron a descubrir las obras realizadas por el pueblo, a plantearse preguntas y a ensayar respuestas sobre lo mexicano en el arte, a captar la belleza del paisaje nacional a través del contacto directo con éste.

Cabe destacar que uno de los pilares fundamentales en Santa Anita era la exaltación del arte popular, arte ritual y la artesanía como expresiones genuinas de la antiquísima tradición mesoamericana. A propósito de esto, Siqueiros relata:

Acabábamos de descubrir que el folklore mexicano era de una fecundidad y frondosidad extraordinaria. Llegamos a decir que había que ir al pueblo, pero esto lo entendíamos en el sentido de pintar, “de retratar” al pueblo en el sentido de aprehender de las obras del pueblo (las pinturas de las pulquerías, los “retablos” de las iglesias, las decoraciones de los utensilios y de las telas). Acabábamos también de descubrir la tremenda fuerza y la extraordinaria riqueza de las tradiciones indígenas mexicanas. Acabábamos de enterarnos de que esa tradición era considerada por los sabios como semejante en valor a las que producen las más altas civilizaciones de la antigüedad. Nuestras visitas a las pirámides de Teotihuacán se hicieron frecuentes. Libros arqueológicos invadieron nuestras pequeñas bibliotecas. Ahora sabíamos que al alcance de nuestras manos existía

³⁶ La Escuela de Barbizon (1830-1870) estuvo conformada por un grupo de pintores que dejaron París para alejarse del bullicio de la ciudad y que produjeron su obra estableciéndose –algunos por temporadas, otros de manera permanente– en el poblado de Barbizon, cerca del bosque de Fontainebleau. Los fundadores de esta escuela fueron Jean Francois Millet (1814-1875), Théodore Rousseau (1812-1867) y Jean-Baptiste Camille Corot (1796-1875).

un espléndido arte popular y una magnífica tradición. Conocíamos el valor y la trascendencia de la plástica colonial, porque esto nos lo habían indicado repetidamente los más conservadores de nuestros catedráticos. Podíamos por fin palpar valores que la dictadura porfirista nos había ocultado sistemáticamente.³⁷

Lo relatado por Siqueiros brinda una imagen del sentimiento generado en los artistas quienes veían con los ojos del romanticismo y el modernismo –especialmente el cubismo–, las expresiones de la cultura popular presentes en la vida cotidiana. Una cultura que en términos generales fue relegada por los europeos y los novohispanos. Además, muestra lo estimulante que resultaba descubrir una nueva dimensión del pasado histórico para reconocerse como herederos de una tradición milenaria que les abría nuevas rutas para comenzar a plantear cómo debería ser el arte que correspondiera a la nueva situación del México posrevolucionario.

En 1914 el pintor Gerardo Murillo, el Dr. Atl, tomó el cargo de director de la Escuela de Santa Anita. Acababa de regresar de Europa y recomendaba a sus alumnos tomar lecciones de los maestros antiguos y de los extranjeros, sin dejar de tomar en cuenta que podían hacer tanto o más que ellos. A propósito de esto José Clemente Orozco (1883-1949) comentó que no se trataba de soberbia sino de “confianza en nosotros mismos, conciencia de nuestro propio ser y de nuestro destino”.³⁸

El Dr. Atl también inspiró a los alumnos de Santa Anita bajo su dirección a valorar el arte popular mexicano y fomentó el compromiso político de la actividad artística. Cuando el movimiento campesino del sur, encabezado por Emiliano Zapata, se levantó en armas, los estudiantes de Santa Anita le entregaron incondicionalmente su apoyo, al igual que a Carranza y comenzaron a organizar acciones para apoyar las causas en las que creían. Al ser descubiertos, Murillo junto con alumnos como Emilio García Cahero, Ramón Alva de la Canal, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros se exiliaron en Orizaba desde donde publicaron el periódico revolucionario *La Vanguardia*.

En 1928, Valdiosera asistió a una de las escuelas que surgieron inspiradas en la Escuela al Aire Libre de Santa Anita. A diferencia de lo que había sido esta escuela en sus inicios, durante el gobierno de Plutarco Elías Calles (1924-1928) la política cultural cambió radicalmente. El Secretario de Educación José Manuel Puig Casauranc, consideró que esa escuela debía estar dedicada a niños con vocación para la plástica

³⁷ David Alfaro Siqueiros citado en Irene Herner, *Siqueiros del paraíso a la utopía*, p. 43.

³⁸ José Clemente Orozco, *Autobiografía* (México: Ediciones Era, 1970), p. 22.

y la gráfica que trabajaran temas mexicanistas y costumbristas de manera “libre y espontánea”³⁹.

2.5 TRIUNFO DE LA REVOLUCIÓN: EL MESTIZAJE COMO CONCEPTO POLÍTICO CONCILIADOR Y SU EXPRESIÓN A TRAVÉS DEL ARTE

José Vasconcelos (1882-1959), cofundador del Ateneo de la Juventud, consideraba que el arte tenía una misión educativa y fue por eso que ofreció a diversos pintores los medios necesarios para que realizaran una obra donde al pueblo de México le fuera mostrado lo mejor de sí mismo y de esta forma, dotar de sentido y dirección a nuestro futuro como nación.

Se trataba de generar una imagen mítica del país en la que el pueblo se identificara y a su vez pudiera presentarse ante el *Otro extranjero*. Vasconcelos adoptó como misión dirigir la creación de algo esplendoroso que surgiría desde los escombros, que redimiría la sangre derramada y a los hombres caídos en batalla, que haría finalmente, entrar a México de lleno en la cultura occidental.

Después de 11 años de guerra civil que habían instalado desorientación a lo largo y ancho del país, gobernantes, funcionarios e intelectuales del México posrevolucionario reconocen la necesidad de trabajar para reorganizar el caos que la lucha dejó a su paso, así como la urgencia de generar vínculos para la integración de los diversos habitantes del país que con sus diferencias sociales, económicas y étnicas, conformaron un complejo mosaico que debía ser sintetizado en pos del hallazgo de los elementos esenciales del pueblo de México. Es por esta razón que en el plan vasconcelista de consolidación de la identidad nacional a través del arte, el mestizo ocupa un lugar central como concepto conciliador en tanto unión de opuestos.

Siguiendo la línea intelectual del maestro Justo Sierra (1848-1912), secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes durante el gobierno de Porfirio Díaz, José Vasconcelos también consideraba que para la construcción de una nueva identidad mestiza era necesario el rescate del pasado histórico precolombino y el establecimiento de un nuevo clásico. Después de todo, México además de ser parte

³⁹ *Apud.* Laura González Matute, “Rescata investigadora el arte marginal de las escuelas de pintura al aire libre”. La Jornada [en línea]. 13 de febrero 2014 [Consultado el 22 de marzo 2014]. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2014/02/13/cultura/a05n1cul>

de la cultura occidental fundada por los griegos y romanos, tiene en su historia un pasado de culturas esplendorosas dentro de su territorio, lo cual se aprovechó para mostrar que el pueblo mexicano florecería gracias a sus profundas raíces.

Otro personaje que tuvo influencia en la obra cultural de Vasconcelos es Andrés Molina Enríquez (1865-1940), abogado y escritor mexicano el cual, según apunta el historiador Enrique Krauze, “entendía al mestizo más como un concepto social y una actitud cultural que como una adscripción étnica”⁴⁰. Para Molina Enríquez el mestizo era “el heredero natural de la tierra prometida de México, los criollos y los indígenas estaban destinados a asimilarse a la corriente central del mestizaje”.⁴¹

Molina Enríquez consideraba además que el arte tenía un papel importante como medio para enaltecer a los mestizos. En su obra *Los grandes problemas nacionales*, publicada en 1909, expresó: “Si nuestros pintores, en lugar de pintar tipos exóticos como manolas sevillanas u odaliscas turcas[...]pintaran nuestros tipos propios, es seguro que contribuirían a fijar bien los rasgos hermosos de nuestro tipo general”.⁴²

Respecto al papel del arte en la construcción de una identidad mestiza, otro antecedente son las ideas expresadas por el arqueólogo de Teotihuacan Manuel Gamio (1883-1960), en su libro *Forjando patria. Pro nacionalismo* –escrito en 1906, pero publicado diez años más tarde–. Ahí expone la importancia de homogeneizar el criterio de la clase media y de los indígenas en materia de arte, con lo cual consideraba estaríamos “culturalmente redimidos” al generar un arte nacional, el cual consideraba un elemento clave en la construcción de una nación dentro del territorio mexicano, donde los diferentes grupos que lo habitan con sus diferencias étnicas, económicas y geográficas no había logrado reconocerse dentro del concepto unificador de *Patria*.⁴³

Para Gamio, la antropología era una herramienta fundamental para que el gobierno conociera las necesidades de los pueblos indígenas y con ello, atendiera conscientemente sus necesidades desde el punto de vista económico y político

⁴⁰ Enrique Krauze, “Andrés Molina Enríquez: El profeta del mestizaje”, en *El mestizaje mexicano*, coord. Enrique Krauze, 115-125 (México: Fundación BBVA Bancomer, 2010), p.117.

⁴¹ *Ibíd.*

⁴² Enríquez Molina, Andrés. *Los grandes problemas nacionales*, México (México, Imprenta de E. Carranza e Hijos, 1909), p. 317. Serie para la Celebración del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución. Versión digitalizada disponible en sitio web del Instituto de Investigaciones Jurídicas: [<http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/libro.htm?l=2603>]

⁴³ *Apud.* Manuel Gamio, *Forjando patria. Pro nacionalismo* (México: Porrúa, 1916), p. 67.

procurando un “acrecentamiento de su futuro bienestar físico e intelectual”⁴⁴. Este pensador consideraba que el desarrollo económico de los indígenas era una condición previa a la fusión étnica de la población. Sólo con esto se alcanzaría igualar la raza, la cultura y el idioma, elementos sin los cuales, apunta, no se podía tener una nación sólida.

Más allá de su acepción biológica y racial, lo que importa del mestizaje es que la mezcla de culturas da como resultado una tercera completamente nueva. De modo que el mestizaje en México tiene una dimensión fundacional, mítica, la cual ha sido abordada por distintos pensadores para definir lo mexicano desde el fin de la Guerra de Independencia en 1821.

Sin embargo, no sería hasta los primeros años del gobierno de Álvaro Obregón que en el discurso político se comenzaría a hablar del mestizo como el mexicano legítimo, retomando ideas ya expresadas por varios intelectuales en años previos. Existía una urgente necesidad del gobierno de unificar a los habitantes del territorio mexicano a través de generar una cultura homogénea.

Ante las condiciones adversas del país, era necesario generar una abstracción para reunir en un denominador común la amplia gama de grupos, cosmovisiones y condiciones sociales que coexistían en el territorio mexicano. Había que impulsar las claves que permitieran construir un modelo de nación. El régimen necesitaba una cultura nacional homogénea para poder ejercer el poder y es en este contexto que el mito del mestizaje vuelve a aparecer en escena, esta vez, como generador de vínculos ideológicos de integración nacional y de legitimación política.

Como se expuso, Vasconcelos abrevó de las ideas de otros pensadores, las cuales aplicó en un proyecto cultural donde los pintores tenían disponibles los muros de los edificios públicos para generar imágenes en las que el pueblo pudiera reconocerse. Este proyecto tuvo una afortunada coincidencia con la sólida formación, habilidades técnicas y la búsqueda particular de los artistas por reencontrar en el pasado las claves para construir el arte del presente y del futuro, muy acorde con el espíritu moderno de principios de siglo.

⁴⁴ *Ibíd.*

Sin embargo, su abstracción de nación excluyó las particularidades de las múltiples etnias que habitaban el país, ya que en su concepción del mestizaje como una fuerza centrífuga que atraería a todos los pueblos, el indígena no era más que un buen puente y no tenía “otra puerta hacia el porvenir que la puerta de la cultura moderna, ni otro camino que el camino ya desbrozado de la civilización latina”.⁴⁵

2.6 LO INDÍGENA PARA VALDIOSERA

A mediados del siglo XX, la concepción de Valdiosera sobre los pueblos indígenas seguía dos líneas principales: la primera es cercana a ideas como las de Vasconcelos, respecto a que los indígenas debían incorporarse a la modernidad y a la civilización occidental; y la otra, concibe a lo indígena como lo *Otro diferente*, como lo exótico.

Un ejemplo de la primera concepción es la declaración que hace Valdiosera sobre los artesanos de Tenancingo, Estado de México. El diseñador expresa que “no querían evolucionar”⁴⁶ al no incorporar nuevas técnicas modernas de manufactura para que la producción de rebozos se realizara con mayor rapidez.

Si bien en el caso de la producción de rebozos Valdiosera consideraba que estos “evolucionarían” al utilizar métodos modernos, al hablar sobre la conservación de sus usos y costumbres se refería a la civilización occidental como la corruptora de su mundo. Al verlos desde una perspectiva exótica, no habla de incorporación ni asimilación, al contrario, considera que estos deben permanecer tal y como están para que puedan ser “apreciados” (sic) –¿si ellos cambian qué vendrían a ver los turistas?:

El traje es la personalidad exterior del indígena. Su orgullo, “su tradición” y cuando con la civilización moderna que le metemos con calzador, sin comprenderle le llega, se le viste de mezclilla y se le personifica, éste pierde su “yo” orgulloso y es fácil presa de la servidumbre, el alcohol, la suciedad y terminan en un paria, que ya su “tona”, su grupo y su pueblo quedaron a un lado y todo su mundo bello y mágico se derrumba ante un incomprensible mundo de ruidos mecánicos y de gente que ve, que ya no le admira.⁴⁷

¿Deberían quedarse los indígenas vistiendo sus trajes toda la vida para beneplácito de los amantes de lo pintoresco? ¿Es acaso la única posibilidad que tienen para existir

⁴⁵ José Vasconcelos, *La raza cósmica* (México: Espasa-Calpe mexicana, 1948), p. 25.

⁴⁶ Valdiosera, *3000 años de moda mexicana*, p. 223.

⁴⁷ *Ibíd.*, p.152.

en un mundo que les oprime y les ha dejado como único reducto el ser objetos de contemplación?

Otra declaración que revela esta concepción colonialista del *Otro* está relacionada con un episodio que el diseñador atestiguó durante la temporada en que se encontraba viajando por toda la república:

Eran las tres de la tarde. Yo me encontraba en la calle, en un alto desde donde se dominaba la mayor parte del caserío de un poblado en Oaxaca. Me llamó la atención el silencio imponente que reinaba. No había ni un alma, ni un ruido en las calles. Empecé a recorrer el paisaje con la vista... casas altas, de blancas paredes; aleros rojizos, de teja, descoloridos por el ocre, una barda gris, de adobe, muy larga... y recortada en ella, una viva bugambilia que caía sobre las piedras de la calle; el cielo de cobalto, respunteando un tren de montes y de cerros que endurecían increíblemente el horizonte... ¡No se movía nada!

Lo único que falta, pensé es una figura que se mueva... En eso apareció un indito y se me salieron las lágrimas ¡Qué manera de estar en el paisaje! Su cuerpo, su vestido, estaban perfectos allí... Pensé que ellos nunca riñen con el paisaje; como si se vistieran con un pedazo de paisaje...⁴⁸

Valdiosera alaba la cualidad del “indito”(sic) de ser uno con su entorno. Sin embargo, más allá de admirar una comunión con el todo, a la manera panteísta, se le asigna al indígena el lugar de un elemento más en el paisaje. Se aplaude su disimulo, el cual, en su forma más extrema, llega al mimetismo. En la descripción de una escena similar a la contada por el diseñador, Octavio Paz incluye un análisis que da luz sobre la presencia del personaje que protagoniza ambas situaciones: “El indio se funde con el paisaje, se confunde con la barda blanca en que se apoya por la tarde, con la tierra oscura en que se tiende a mediodía, con el silencio que lo rodea. Se disimula tanto su humana singularidad que acaba por abolirla; y se vuelve piedra, pirú, muro, silencio: espacio”.⁴⁹

Y ese espacio en el que se convierte es llenado por las concepciones colonialistas de quien al verlo en carne y hueso, más allá de un sujeto que es parte de una comunidad con una historia y problemas específicos, presencia algo digno de admirar...en contemplación estéril.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 215.

⁴⁹ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad* (1950; reimpr., México: Fondo de Cultura Económica, 1999), p. 47.

2.7 GÉNESIS DEL MURALISMO MEXICANO

Los pintores convocados por Vasconcelos para pintar los muros y recintos aledaños de la Escuela Nacional Preparatoria, hoy Antiguo Colegio de San Ildefonso, fueron Diego Rivera (1886-1957) quien pintó *La Creación*; Fernando Leal (1896-1964) con *La fiesta del señor de Chalma*; Jean Charlot (1898-1979) con *Masacre en el Templo Mayor o La Conquista de Tenochtitlan*; Fermín Revueltas (1901-1935), con *Alegoría de la Virgen de Guadalupe*; Ramón Alva de la Canal (1892-1985) con *El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas*; David Alfaro Siqueiros con *Los elementos* y José Clemente Orozco con *Maternidad*. Ellos ocuparon el lugar de artífices de un génesis cultural fundado tanto en el mestizaje como en una revisión y reinterpretación de la historia nacional.

Aunque en la actualidad a los participantes de este proyecto –sobre todo a Rivera, Siqueiros y Orozco– se les identifica como artistas nacionalistas, las primeras obras que salieron de sus pinceles y brochas delataban su influencia renacentista y modernista, fruto de su formación académica y aprendizaje en el viejo continente.

Dentro de las obras que forman parte del conjunto inicial de San Ildefonso, (1922-1923) *La fiesta del señor de Chalma* de Fernando Leal es mucho más cercana a la visión de Valdiosera, ya que, en vez de recurrir a alegorías, Leal pone su mirada en el pueblo y retrata una fiesta religiosa de tradición ancestral. En esta aparecen hombres ataviados con ropajes de colores y máscaras que ofrecen sus danzas al Señor de Chalma, junto a ellos, los peregrinos realizan sus oraciones con devoción. Esta escena representa el poder de congregación que tiene el poblado de Chalma, sitio de fusión de cultos prehispánicos y católicos: de sincretismo y mestizaje.

2.8 RIVERA, MÉRIDA, MAUGARD Y COVARRUBIAS: ELABORACIONES SOBRE LO MEXICANO

Cuando a principios de 1922 Diego Rivera regresa de Europa llamado por José Vasconcelos, el Secretario de Educación lo invita a recorrer Yucatán y la región de Juchitán donde, al reencontrarse con los paisajes tropicales y con la vida del pueblo, experimentó una suerte de epifanía. En su autobiografía revela el entusiasmo que experimentó al volver a su país después de 14 años de vivir lejos de éste:

“Mi regreso al hogar me produjo un regocijo estético en un mundo nuevo. Todos los colores que veía me parecían sublimados; eran más claros, más ricos, mejores y más llenos de luz. Los tonos negros tenían una profundidad que nunca habían tenido en Europa; yo estaba en el centro mismo del mundo plástico, donde los colores y las formas existían en puridad absoluta. En cada cosa veía una potencial obra maestra – las multitudes, los mercados, las fiestas, los batallones en marcha, los trabajadores en los talleres y los campos–, en cada rostro refulgente, en cada niño luminoso. Todo me fue revelado. Tenía la convicción de que si pudiera vivir cien vidas no podría agotar este almacén de bollante belleza”.⁵⁰

Seis meses después de su regreso, Rivera comienza a pintar en el Anfiteatro Bolívar su mural *La Creación*, donde pintores como Xavier Guerrero (1896-1974) y Carlos Mérida (1891-1984) fueron sus asistentes⁵¹. Éste último, de origen guatemalteco, había llegado a México en 1919, tras haber pasado una temporada en su país al volver de Europa, donde estuvo de 1910 a 1914. Mérida también atravesó por su propio proceso de reencuentro territorial: al regresar a su continente tuvo “la sensación de que en América había descubierto un nuevo mundo poblado de tales visiones que eclipsaban por completo la suma de impresiones recibidas de Europa” y propuso “un movimiento indigenista en arte y en etnología”⁵². Este artista pensaba que

“el arte indígena debe ser nada más un punto de partida, debe servir nada más de orientación, pero es necesario hacerlo evolucionar; pues [...] ya no estamos en la época ni es el espíritu nuestro el espíritu de los indios, ni los elementos de trabajo son los mismos. Es preciso ahora hacer arte nacionalista, fundir la parte esencial de nuestro arte autóctono con nuestro espíritu actual y nuestro sentir actual, pero no en su forma exterior, dijéramos teatral, sino en la forma esencial, anímica. El sólo espectáculo de la naturaleza nos ofrece un ancho campo para hacer pintura nacionalista, pero fundiéndose con el alma de esa naturaleza, no expresándola en su forma más o menos exterior”. El artista “con ese pasado maravilloso, reconstruye y recrea”.⁵³

Se trataba, pues, de sumergirse en el arte del pasado para extraer de él lo esencial y con ello comenzar a crear una obra donde se expresara el espíritu nacional de ese momento. Los objetos del arte popular y de la tradición prehispánica, después de ser reconocidos y admirados, aparecerían reelaborados en las obras de estos artistas, integrando un universo plástico mestizo.

⁵⁰ Diego Rivera, (en colaboración con Gladys March), *Mi arte, mi vida. Autobiografía* (México: Editorial Herrero S.A., 1963), 97. Citado en Irene Herner, *Diego Rivera. Paraíso Perdido en Rockefeller Center*. (México: EDICUPES, FCPyS, UNAM, 1986)

⁵¹ Juan Del Sena, "Notas artísticas: Diego Rivera en el anfiteatro de la preparatoria." *El Universal Ilustrado*, 6 Abril 1922. Archivo Digital *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art*, del *International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston*. Sitio web: <http://icaadocs.mfah.org>

⁵² Carlos Mérida citado en Mario de la Torre (ed.), *Homenaje nacional a Carlos Mérida; americanismo y abstracción* (México, Museo de Monterrey/INBA/Arvil/IBM, 1992), 21. Tomado de Herner, *Siqueiros del paraíso a la utopía*.

⁵³ “La próxima exposición de Carlos Mérida”, *El Universal Ilustrado*, 12 de agosto de 1920, p. 17. Tomado de Herner, *Siqueiros del paraíso a la utopía*.

También en una búsqueda de lo esencial, del arte puro en México, Adolfo Best-Maugard (1891-1964), jefe del Departamento de Educación Artística durante 1921-1924, implementó en la educación primaria un método de dibujo basado en siete elementos básicos del arte precolombino y popular que debían seguir una serie de reglas de organización para lograr la “armonía típica mexicana [...] para generar arte puro, el netamente nacional, regido por el espíritu, por el sentimiento genuinamente mexicano”⁵⁴. En este sentido afirmaba, por ejemplo, que las líneas rectas no debían entrelazarse ya que poseen en sí mismas expresión y armonía.

Dentro de los artistas influidos por este método se encuentra Miguel Covarrubias (1904-1957), a quien Valdiosera admiraba particularmente. De hecho, al final de su libro *3000 años de moda mexicana* el diseñador agradece a Covarrubias –14 años mayor que él– en los siguientes términos: “con sus mágicos libros y su amistad incitó más mi cariño por México”.⁵⁵

La carrera de ambos tiene coincidencias en cuanto a las disciplinas en las que trabajaron: ilustración, pintura de caballete, la cartografía en forma de mapas murales, el diseño de escenografía y vestuario para teatro⁵⁶, el coleccionismo de arte prehispánico y popular, así como la museografía, la antropología y etnología – las cuales ambos abordaron de manera autodidacta.

Asimismo, Covarrubias estuvo cerca del mundo de la moda como ilustrador de la revista *Vanity Fair* durante su estancia en Nueva York en las década de los veinte y treinta. Acompañado de su esposa Rosa Rolanda, el artista visitaría diversos pueblos indígenas alrededor del mundo y realizaría investigaciones en las que documentaría las costumbres, tradiciones e indumentaria de los habitantes a través de fotografías, pinturas e ilustraciones. Al respecto cabe destacar los libros *Island of Bali* (1937) y *Mexico South: The Isthmus of Tehuantepec* (1946).

⁵⁴ Adolfo Best-Maugard, "Del origen y peculiaridades del arte popular mexicano", en *Método del dibujo: Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano* (México: Departamento Editorial del Arte Mexicano, 1923), p.12.

⁵⁵ Valdiosera, *3000 años de moda mexicana*, p. 311.

⁵⁶ Covarrubias en Nueva York, como parte del grupo Theatre Guild diseñó el vestuario de teatro de obras como *Androcles and the Lion* de Georges Bernard Shaw (1936) y *Los siete contra Tebas*, de Esquilo (1936). En 1954 en México hizo los vestuarios para el ballet *Zapata* (1953) *Salón México*, *Romance*, *La comedia del arte* y *El alma en pena*.

Según apunta la investigadora Sylvia Navarrete, la publicación de la investigación realizada en Bali lleva a Covarrubias a ser llamado por la boutique Franklin Simon de la Quinta Avenida. Se le encargó el diseño de una tela con motivos balineses, misma que se utilizó para confeccionar vestidos de noche que se exhibieron en el escaparate de la tienda. Como resultado, durante los últimos años de la década de los treinta, una moda inspirada en Bali estuvo en boga entre la élite neoyorkina.⁵⁷

Valdiosera a lo largo de su carrera tendría muy presentes los pasos andados por Covarrubias y al igual que él, documentaría gráficamente sus viajes a los diferentes pueblos indígenas del país. Asimismo consideraría como una posibilidad usar elementos de culturas no occidentales para incorporarlos a la moda.

2.9 ARTE PÚBLICO

En medio de los trabajos realizados en la Escuela Nacional Preparatoria, varios artistas comenzaron a reflexionar acerca de la misión político-estética de su oficio. Aunque en la primera etapa mural sus obras tenían que ver más con conceptos místicos que nacionalistas, se plantearon la necesidad de que sus obras agitaran los sentimientos del pueblo para llevarlo a convertirse en sujeto de su propia historia, en el actor que determinaría su propio futuro y sus condiciones, sacudiéndose el yugo burgués que hasta ese entonces lo había oprimido.

Al tener como base estas ideas se llevaron a cabo diversas acciones que tenían una estrecha relación con los postulados de movimientos políticos como la Revolución de Octubre y el Comunismo Internacional. Se fundó un sindicato de pintores, algunos se unieron al Partido Comunista Mexicano y se creó *El Machete*, un instrumento de difusión y politización que tendría acceso ahí donde las obras de los muros no podían llegar.

Es en 1923 que Siqueiros, junto con Xavier Guerrero, crea el *Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores* al que se unieron artistas como Diego Rivera, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto (1893-1975) y Carlos Mérida. En él planearon llevar a cabo acciones que resolvieran los retos que implicaba llevar a cabo un arte público con un programa unificado.

⁵⁷ *Apud.* Sylvia Navarrete, *Miguel Covarrubias* (México: CONACULTA, 1993), p. 61.

En diciembre de 1923 los artistas del Sindicato hacen explícita su postura y compromiso político en su manifiesto *Declaración Social Política y Estética*. Este documento es de suma importancia ya que resume los anhelos y planes de un proyecto que deseaba con vehemencia poner el arte al servicio del pueblo, sobre todo en esos momentos cuando un levantamiento militar amenazaba con truncar el curso de la revolución al imponer a Adolfo de la Huerta en vez de a Plutarco Elías Calles como presidente.

De triunfar Adolfo de la Huerta, al vincularlo con la burguesía, preveían que el gusto predominante de ésta afectaría a todas las artes, instaurando “el reinado de lo pintoresco”⁵⁸ y precisamente porque los artistas firmantes creían en la causa revolucionaria, apoyaban la elección de Plutarco Elías Calles como sucesor designado por el propio Álvaro Obregón y se ponen “a disposición de su causa, que es la del pueblo, en la forma en que nos requiera”⁵⁹. Los artistas no podían saber entonces lo que les depararía el gobierno de aquel a quien apoyaron con fervor.

2.10 ARTE *MEXICAN CURIOUS*: UN PRODUCTO PARA TURISTAS

Es a partir del gobierno de Calles –en el escenario como presidente y detrás de bambalinas durante el Maximato– que los muros comienzan a ser restringidos para los muralistas debido a la crítica que recibía el gobierno: se dejaron de otorgar comisiones, hubo censura, recortes presupuestales, represión y persecución por filiaciones políticas comunistas. Ante tal panorama muchos artistas se refugiaron en Estados Unidos donde pintaron obras clave de su carrera.

Si bien la Revolución Mexicana había traído cambios importantes, aún estaba en deuda con muchos sectores de la población y el hecho de ser señalados era algo que, como buen gobierno autoritario, no podía permitirse. Es en este contexto que se empieza a apoyar la producción artística que resulta complaciente con el régimen, aquella dispuesta a glorificar la Revolución y representarla como el estandarte máximo de la libertad, lo cual a su vez, servía para legitimar al caudillo en turno.

⁵⁸ David Alfaro Siqueiros [et al.], “Manifiesto del sindicato de obreros técnicos pintores y escultores”, firmado México D.F. a 9 Dic. 1923. Publicado en *El Machete*, Núm. 7 (junio 1924)

⁵⁹ *Ibíd.*

Paralelamente a esta necesidad de autocomplacencia por parte del régimen que se manifiesta en las imágenes de un México idílico y en paz, surgió la necesidad de que esta imagen también fuera apreciada por los grupos de turistas que llegaban a México en cantidades cada vez mayores, ávidos de llenarse los ojos de exotismo.

El turismo, a nivel internacional es una industria que forma parte del negocio del ocio y del prestigio. En nuestro país además de ser una industria con grandes ingresos, ha jugado un papel importante en la construcción de una imagen de México frente a los extranjeros⁶⁰. Desde tiempos del Porfiriato se planteó que el país podía ser el lugar donde se desarrollara una industria vacacional a medida del deseo estadounidense, donde los visitantes encontrarán pequeños paraísos en la enorme diversidad de paisajes, ciudades y playas. El proyecto comenzó su auge durante el Maximato y actualmente representa una de las principales actividades económicas del país, de hecho, se le considera “el motor de desarrollo para las comunidades”.⁶¹

Cuando los gobernantes descubrieron que los monumentos, la vegetación exuberante y los pueblos indígenas con sus habitantes eran objeto de admiración –desde una mirada colonialista–, favorecieron una narrativa alrededor de ellos que atrajera la atención de turistas: una imagen de paraíso tropical, de tierra exótica digna de ser visitada.

Si el turismo demanda cultura como uno de los insumos para hacer funcionar su industria, el producto que genera se inserta en un universo plástico diseñado para el consumidor de gusto promedio. Los elementos que componen la identidad cultural y el territorio mexicano son depurados de toda complejidad y multiplicidad de lecturas para caer en el terreno del estereotipo, de lo típico, de lo *kitsch*.

La revolución como movimiento social transformador terminó convertida en institución, y el arte como germen de la consolidación de una identidad cultural mestiza devino fórmula y estandarte donde se virtió únicamente lo que los gobernantes deseaban fuera mirado. Fue así como lo típico ganó terreno al anteponer una visión étnica –para

⁶⁰ *Apud.* Irene Herner, “México típico: paraíso turístico”, *Siqueiros del paraíso a la utopía*, p. 311-312.

⁶¹ Claudia Ruiz Massieu (secretaria de Turismo) citada en “Turismo, motor de desarrollo de las comunidades: Sector”. Noticieros Televisa. [en línea]. 5 de julio 2015. [fecha de consulta: 7 julio 2015]. Disponible en: <<http://noticieros.televisa.com/mexico/1507/turismo-motor-desarrollo-comunidades-sector/>>.

el beneplácito turístico– en lugar de una visión universal.

Ante un horizonte poblado de arte típico y pintoresco elaborado de acuerdo a la visión de gobernantes y turistas para que fuera apoyado por los primeros y comprado por los segundos, David Alfaro Siqueiros en su conferencia de 1932 *Rectificaciones sobre las artes plásticas en México*⁶² levantó la voz para señalar el peligro que corría el moderno movimiento pictórico mexicano frente al arte que denomina aquí por primera vez como *Mexican curious*.

La expresión *Arte Mexican curious* fue acuñada por Siqueiros a partir del concepto de *curiosidades*, término utilizado por los europeos de principio de siglo para designar a los objetos de culturas no occidentales de los cuales desconocían sus funciones cotidianas o rituales y eran apreciados en tanto representaban a lo *Otro exótico*.

Para los estudiantes de la Escuela al Aire Libre de Santa Anita en 1913 descubrir el folklore mexicano, la arqueología y el arte popular fue toda una revelación que les permitió comenzar a delinear lo que sería un arte mexicano y además, contraponerse a los valores estéticos del porfiriato. Esa revelación era un punto de partida, no de llegada y mucho menos, de cómoda permanencia.

Una de las formas que adopta el arte *Mexican curious* es la representación de lo típico a través del arte popular. Ante esto Siqueiros declara que “aunque la exaltación del arte popular fue una reacción natural contra la plástica europeísta y aristocratizante de la época porfiriana, el sesgo que ha seguido constituye un camino sumamente peligroso”⁶³. Dos décadas después de Santa Anita, la epifanía devino tarjeta postal.

El pintor consideraba que el arte popular, “a pesar de toda la ciencia acumulada y belleza indudable”⁶⁴, se había convertido en la expresión de un pueblo esclavizado por años, que había perdido la posibilidad de crear obras tan monumentales como las de sus antepasados en épocas de esplendor.

⁶² "Rectificaciones sobre las artes plásticas en México" fue una conferencia ofrecida por el pintor en el Casino Español el 18 de febrero de 1932, en el contexto del acto de clausura de su primera exposición individual con sesenta obras, curada y organizada por la periodista Anita Brenner.

⁶³ Siqueiros, "Rectificaciones sobre las artes plásticas en México", p. 43.

⁶⁴ *Ibíd.*

Por eso invitaba a los artistas a ver menos el objeto popular y observar más profunda y detenidamente las obras de los maestros indios de México y América. Un análisis y estudio detenido de las esculturas y los monumentos precortesianos los llevaría a la comprensión de los volúmenes primarios para aplicarlos en el dibujo y la escultura. Se trata pues, de desentrañar estructuras plásticas y formas constructivas para una obra de arte integral, trascendente.

Aclara que la búsqueda en la tradición indígena mexicana no significa renunciar a otras tradiciones importantes del mundo. Para él, lo central es “ser modernos e internacionales por sobre todas las cosas aportando al arte universal los elementos que están en nuestras manos”.⁶⁵

Mientras artistas como Siqueiros, Orozco y más tarde Covarrubias están en medio de una búsqueda por la trascendencia del moderno movimiento pictórico mexicano, otros pintores se complacen en realizar su trabajo a partir de los elementos exteriores e inmediatos de la cultura mexicana, de lo folklórico y de lo pintoresco con lo cual producen arte *Mexican curious*.

Los que realizan este tipo de arte atienden el deseo del turista extranjero y han dejado de lado la búsqueda para aportar a los valores plásticos universales los elementos que su geografía y su historia dejaron a su alcance. Abandonaron la búsqueda por ser modernos e internacionales para producir una expresión que para Siqueiros representa producir un arte que “[...] es extranjero en su esencia plástica y en su estructura y sólo está vestido a la mexicana en la realidad”.⁶⁶

⁶⁵ *Ibid.*, p. 45.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 44.

CAPÍTULO 3

LA PROMOCIÓN TURÍSTICA A TRAVÉS DE LA MODA

En este capítulo se explica cómo el turismo continuó su desarrollo en nuestro país y tuvo un fuerte impulso en la década de los cincuenta debido a las estrategias implementadas por el gobierno de Miguel Alemán. Especialmente en este periodo, diversas expresiones en medios de comunicación privilegiaron una idea de México fundada en aspectos que resultarían atractivos para los turistas. Es en este contexto que el proyecto de moda de Ramón Valdiosera recibe apoyo y se convierte en una forma más de promoción turística. Se abordan los puntos más relevantes de su carrera en este campo y los elementos a partir de los cuales conformó su propuesta.

3.1 UN MEXICO MODERNO TRAS LOS PASOS DE ESTADOS UNIDOS

Durante los difíciles años de la Segunda Guerra Mundial los gobiernos de Franklin D. Roosevelt y de Manuel Ávila Camacho⁶⁷ establecieron un frente común para proteger al continente americano de cualquier amenaza que pudiera venir del otro lado del mar y realizaron acuerdos económicos que propiciaron una importante industrialización en diversos sectores de México. Esta cooperación sería el inicio de una relación que, una vez superada la coyuntura bélica, continuaría de manera sistemática en décadas posteriores.

En 1946, poco más de un año de concluida la conflagración mundial, Miguel Alemán asumió el cargo de presidente de México. Meses después, el 1º de mayo de 1947 dio un discurso en el Congreso de los Estados Unidos donde habló sobre la importancia de la cooperación entre países tan cercanos geográficamente⁶⁸, con lo que refrendó su apoyo definitivo a la política del *buen vecino*.

Señaló que esta política debía ir más allá de hacer un frente común para la defensa de los riesgos del extranjero y la no intervención, debía ser también “la ayuda para vencer los riesgos de la pobreza y del abandono en los años difíciles de la paz. El

⁶⁷ Franklin D. Roosevelt fue presidente de los Estados Unidos de 1933 a 1945 y Manuel Ávila Camacho fue presidente de México de 1940 a 1946.

⁶⁸ Miguel Alemán en *Los presidentes de México ante la nación 1821-1966*. Tomo IV, Informes y respuestas desde 30 noviembre 1934 al 1 septiembre 1966 (México : Cámara de Diputados, 1966), p. 824.

verdadero significado de la buena vecindad es la cooperación”. Y por tanto, concluye que “es una responsabilidad para todos nosotros la de agregar a la política de la buena vecindad una economía de buena vecindad y una cultura de la buena vecindad”.⁶⁹

Alemán impulsó un proyecto de país donde la industrialización, la economía capitalista, la inversión extranjera y la colaboración económica con Estados Unidos jugaban papeles fundamentales. Conceptos como bienestar, progreso, desarrollo y modernidad siguieron la línea del ideal estadounidense de éxito, y poco a poco permearon la vida cotidiana urbana. Hasta los anuncios de cervezas hablaban de un “México forjando su futuro”⁷⁰ y de un “México en marcha”⁷¹. Había una fe exacerbada en el proyecto alemanista por parte de empresarios y el gobierno.

La red de carreteras, vías férreas, obras públicas e inversión en infraestructura aumentó de manera exponencial: el gobierno alemanista construyó los primeros multifamiliares destinados a ser habitados por empleados de gobierno (1948), realizó el Viaducto en la Ciudad de México (1950), edificó una terminal para el Aeropuerto Central (1952), se inició la construcción de Ciudad Universitaria (1947), entre muchas otras obras públicas.

Otro de los pilares del gobierno alemanista fue un decidido impulso al turismo, actividad sobre la cual se edificó la economía de vastas regiones del país –hoy en serios aprietos por la ola de violencia que lo azota⁷²–. Se invirtió en infraestructura para los puertos de Acapulco, Manzanillo, Mazatlán, Puerto Vallarta, Cabo San Lucas, Cozumel, Isla Mujeres y por supuesto, Veracruz. Para que hubiera extranjeros interesados en visitar e invertir en México era necesario proyectar una imagen del país acorde a los deseos de turistas y empresarios, sobre todo estadounidenses.

Al promover una imagen que agradara a turistas y empresarios, lo que con frecuencia se obtiene son imágenes pintorescas. Al vender una idea de país, se reduce a

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 830.

⁷⁰ Anuncio de Cervecería Modelo de México. *Excélsior*, primera sección, 4 marzo 1948.

⁷¹ Anuncio de Cervecería Modelo de México. *Excélsior*, primera sección, 1 abril 1948.

⁷² En diciembre de 2014 el Departamento de Estado de los Estados Unidos publicó en su página web un desplegado en donde advierte a sus ciudadanos sobre el riesgo de viajar a México debido a la amenaza que representan los grupos criminales. *Mexico Travel Warning* en [<http://travel.state.gov/content/passports/english/alertswarnings/mexico-travel-warning.html>] Consultado el 19 marzo 2015.

fórmulas la riqueza de la expresión genuina del México plural para que sea fácilmente identificable por quien mira. La imagen fabricada con este fin se arraiga en concepciones previas para ser entendida por quien recibe el mensaje sin demandarle mayor esfuerzo.



Fig.1 Anuncio de la Comisión Nacional de Turismo para promocionar a México como destino turístico. *Life Magazine*, 9 enero 1950.

Por ejemplo, en un anuncio realizado por la Comisión Nacional de Turismo y publicado en la revista estadounidense *LIFE* en enero de 1950 [Fig.1], se hizo énfasis en lo barato que era visitar el país, en lo bien cotizado que estaba el dólar y en que las condiciones para vacacionar habían mejorado considerablemente en el *Beautiful, Romantic Mexico*. La Comisión hace un resumen de los lugares que se podían visitar y las actividades que estaban disponibles: “playas, baile de casino, sofisticada vida de ciudad, pueblos tranquilos donde la vida anda sin prisa, antiguas pirámides, selvas y volcanes humeantes[...]así como rascacielos modernos, galerías de arte y maravillosos campos de golf”.

En la fotografía principal se aprecia una playa con grandes cactus, una palapa y pequeñas embarcaciones navegando. Aparece también una fotografía de la vegetación tropical con el Pico de Orizaba que sirve como fondo para anunciar un spa y, por último, no podía faltar la fotografía en un mercado con un grupo de indígenas: “la impresión pintoresca para guardar en la memoria”, según describe la Comisión.

Además de los anuncios explícitos, durante el sexenio alemanista, el gobierno y los medios de comunicación establecieron relaciones con agentes aliados en Estados Unidos para difundir las oportunidades económicas disponibles y las maravillas paradisiacas que podían visitar en el vecino del sur. Los “magos del progreso” volvían a aparecer en escena utilizando la propaganda para difundir la imagen que necesitaban de México.

Por ejemplo, en 1948 durante una entrevista, el piloto de la *American Airlines*, Alan Glass expresó: “El que no conoce México no conoce el paraíso” y afirmó que su compañía “ha transportado a México turistas de calidad que gastan dinero y se convierten en propagandistas decididos de las costumbres, arte, belleza, arquitectura, música y las mil cosas hermosas que tiene la República Mexicana”.⁷³

En enero de 1949, periodistas estadounidenses del *Herald Tribune*, *Washington Times Herald*, *Chicago Daily News* y *Chicago Herald American* llegaron a la Ciudad de México con la finalidad de recabar sus impresiones sobre nuestro país y con ellas hacer una intensa propaganda de turismo en Estados Unidos. Cuando un periodista de *Excelsior* les preguntó sobre su estancia, manifestaron haber quedado impresionados por los edificios y sobre todo, por el clima. Opinaron que de darse a México amplia e inteligente publicidad en los Estados Unidos, el país se convertiría en el mayor centro de atracción de turistas en el mundo, pues dijeron que, actualmente poco se conocía sobre México fuera de sus fronteras.⁷⁴

En el mismo mes, llegó también a la Ciudad de México el vicepresidente de la compañía ferrocarrilera estadounidense *Missouri Pacific Lines*, F.E. Bates, acompañado de los dirigentes regionales de su empresa. El motivo de su visita era acordar con funcionarios de Ferrocarriles Nacionales los nuevos servicios entre México y Laredo, así como el aumento de los horarios de transbordos.

En entrevista con *Excelsior*, Bates declaró “si mis paisanos supieran lo que estamos disfrutando en México con este clima maravilloso, tenga usted la seguridad de que los trenes vendrían llenos de turistas”⁷⁵. Tanto los periodistas como los ferrocarrileros, señalaron el clima como uno de los mayores atractivos del país, con lo cual hicieron énfasis en el país como un lugar de vacaciones y descanso.

Esta campaña de promoción también se llevó a cabo a través de programas de televisión en Estados Unidos. En el caso concreto de Nueva York se transmitieron programas como *Viva México* y *Travel Ways* a través de Dumond Television y patrocinados por *American Airlines*, la cual contemplaba a la Ciudad de México entre sus destinos. Con ellos colaboraba la Delegación Federal de Turismo de México la

⁷³ “Conocer México es conocer el paraíso”, *Excelsior*, 21 marzo 1948.

⁷⁴ *Apud.* “México necesita publicidad en el extranjero”, *Excelsior*, 21 enero 1949.

⁷⁵ “El clima de México no lo conocen bien en EE. Unidos”, *Excelsior*, 22 enero 1949.

cual enviaba textos y prestaba objetos provenientes de México con el fin de que pudieran mostrarlos en el programa.⁷⁶

Valdiosera cuenta que en los programas de televisión desfilaban las bellezas de México, las cuales “venden” al auditorio norteamericano la idea de un país turístico. Además opinaba sobre lo conveniente que sería proporcionar a la Delegación Federal de Turismo de México material propagandístico sobre arte indígena, danza mexicana, arquitectura prehispánica y colonial que se pudiera mostrar en el programa. De este modo la publicidad alcanzaría un gran auditorio, compuesto por cerca de doce millones de estadounidenses.⁷⁷

La Oficina Mexicana de Turismo en Nueva York, además de encargarse de enviar turistas con muchos dólares a nuestro territorio, mandaba camarógrafos y comentaristas de televisión a México para tener material con el cual realizar programas sobre el país. Carlos Hernández, funcionario de la Oficina Mexicana de Turismo afirmaba que la afluencia de visitantes estadounidenses se debía a que “ellos nos consideran como al vecino alegre, romántico y lleno de color”, por lo tanto, las estrategias empleadas para difundir al país como destino turístico cultivaban cuidadosamente esa imagen.⁷⁸

Si bien México por sus condiciones históricas y geográficas tiene como parte de su contexto distintas expresiones culturales de los pueblos tradicionales indígenas, el turismo como industria se ha encargado de convertir estos rituales en espectáculos al fomentar la existencia de productos culturales donde lo importante es la forma, lo exterior que puede llamar la atención del visitante y brindarle, de forma falseada, el espejismo de haber tenido un contacto con lo mexicano. Esta es una de las formas en que el *kitsch* se manifiesta.

Este contexto es el propicio para que el diseñador Ramón Valdiosera entre al juego de difundir México como el lugar ideal para el turismo, placer y la elegancia cosmopolita en el vestir. Para el diseñador, Alemán era el presidente que le estaba dando a México

⁷⁶ *Apud.* Ramón Valdiosera, “Urge material mexicano en la televisión de Estados Unidos”, *Excélsior*, 19 julio 1953. p. 10 A.

⁷⁷ *Ibíd.*

⁷⁸ *Ibíd.*

“un impulso inusitado e increíble”⁷⁹. Él lo conocía personalmente desde los tiempos en que Alemán era gobernador de Veracruz, estado en el que ambos nacieron.

En 1947 durante la preparación de un desfile en el hotel Hacienda de Cortés en Cuernavaca, Valdiosera se enteró que el mandatario se encontraba en el campo de golf de la misma ciudad. Sin tiempo que perder, solicitó verlo para mostrarle sus diseños. Se presentó junto con sus modelos en el campo de golf e improvisaron un desfile, que según refiere Valdiosera, fue un éxito. El diseñador considera que este encuentro fue crucial, ya que le dio la proyección que necesitaba para que lo eligieran como representante de la moda mexicana en Nueva York dos años más tarde.

Miguel Alemán, con sus planes de mostrar que México comenzaba a ser una nación moderna, comprometida con el desarrollo e interesada en el turismo, encontró en Ramón Valdiosera a un colaborador quien a través de la moda podría ayudar a construir la imagen de país que necesitaba el gobierno para interesar a los extranjeros en invertir su capital y para que el turismo de *jet set* considerara visitar los centros turísticos y vacacionales que comenzaban a perfilarse en esos años.

3.2 MODA Y TURISMO

Su proyecto de moda estuvo enfocado en un principio a las mujeres de la clase alta del país. El diseñador menciona que mujeres como la señora Baillères le compraron vestidos que usarían en algún evento oficial, fiesta o suceso en el extranjero⁸⁰. El recibimiento que tuvo su primera colección de moda en Nueva York en 1949 le convenció de promoverla también en más países. Alrededor de 1950 observó cómo se comportaba la industria de la moda en otros países –particularmente en Francia– y lo que representaba para la imagen del país. Al respecto apunta que:

[...] el gobierno mima a los grandes costureros. Hace poco (Jaques) Fath, (Pierre) Balmain y (Christian) Dior fueron enviados a los Estados Unidos, Brasil, Sudáfrica y Australia para que exhibieran sus colecciones, fueron enviados por el gobierno, pagándoles todo. El gobierno de Francia –*concluye*–, sabe lo que eso representa para el turismo, para la economía y para el prestigio de la nación. México debería fomentar así sus valores.⁸¹

⁷⁹ Valdiosera, *3000 años de moda mexicana*, p. 223.

⁸⁰ Ramón Valdiosera en entrevista con la autora, diciembre 2012.

⁸¹ Valdiosera, *3000 años de moda mexicana*, p. 209.

De modo que emprendió su proyecto teniendo en cuenta el apoyo que recibían estos modistos por parte de su gobierno y con la seguridad de que en México se podría hacer lo mismo. Además del diseño en sí mismo, Valdiosera consideraba que el lugar en que estos eran fotografiados era de suma importancia, ya que, como había observado en publicaciones internacionales, la fotografía de moda realizada con monumentos importantes de fondo, era un agente útil para dar promoción turística sin costo adicional. [Fig.2 y 3]



Fig.2 Lissa Fonssagrives con vestido de Elsa Schiaparelli frente al Arco del Triunfo, París, 1952. Foto Dennis Stock (Agencia Magnum).



Fig. 3 Modelo con vestido de Christian Dior, 1947. Fotógrafo no identificado.

Una de las ocasiones en que aplicó esta estrategia tuvo lugar en 1959 en Teotihuacan, donde organizó el primer desfile de moda en este sitio arqueológico. Este evento fue realizado con el patrocinio de Celanese Mexicana, empresa química con interés en el ramo de innovación de materiales textiles, y estuvieron presentes corresponsales extranjeros que se encargaron de fotografiar a las modelos posando frente a las pirámides y templos. Los diseños presentados en Teotihuacan son simples y ceñidos al cuerpo para resaltar la figura de la mujer que los usa. [Fig. 4,5 y 6]



Fig. 4 Modelo no identificada en La Ciudadela de Teotihuacán, 1959.



Fig. 5 Modelo no identificada en Templo de la Serpiente Emplumada, Plaza Interior de La Ciudadela, Teotihuacán, 1959.



Fig. 6 Modelo no identificada en Templo de la Serpiente Emplumada, Plaza Interior de La Ciudadela, Teotihuacán, 1959.

Además de usar esta estrategia, la manera en que se fotografiaron muchos de sus vestidos [Fig.7] recuerda a las imágenes de calendario producidas entre 1933 y 1970 por la imprenta de cromos publicitarios Galas de México donde participaron pintores como Jorge González Camarena, Jesús Helguera [Fig.8], Eduardo Cataño, Ángel Martín, José Bribiesca, Humberto Limón y Aurora Gil.⁸²



Fig.7 Modelo no identificada con vestido diseñado por Ramón Valdiosera, ca. 1965.



Fig.8 Jesús Helguera, *Retrato de mujer con rebozo*, ca. 1960, óleo sobre tela.

⁸² *Época de calendarios*. Catálogo de la exposición con el mismo nombre, curada por Héctor Palhares Meza. Museo Soumaya-Loreto. Diciembre 2012.

Valdiosera afirmaba que era un hecho conocido que “la moda mueve vigorosamente la conciencia femenina, que las damas son el elemento consumidor de todo, y [...] que ellas son la causa directa o indirecta de los grandes y pequeños hechos”⁸³. Pero sus ojos no estaban puestos en la mujer promedio. No. Él quería atraer a la mujer cosmopolita y a mujeres casadas con maridos poderosos con el fin de que hubiera una mayor derrama económica cuando la pareja se paseara por el país en búsqueda de descanso y curiosidades.

Según el diseñador, ya que son las mujeres las que insinúan, aconsejan o escogen la ruta de los viajes, una vez vistas las fotografías de vestidos diseñados en México, podrían considerar este destino como un nuevo lugar para “satisfacer su vanidad” y vestirse con lo que esta tierra tenía que ofrecer para llenar el guardarropa.

A decir de Valdiosera

[...] México, que tiene un pasado de culturas que es un mosaico maravilloso, y un folklore quizás el más rico del mundo, aunado esto a su privilegiada situación en América, puede convertirse en el país americano en cuanto a moda y atraer así al turismo fino que vendría a enriquecer aquí su guardarropa.⁸⁴ [...] Las mujeres más poderosas del mundo ya podían venir a México a disfrutar de ese mundo cosmopolita a que tanto están acostumbradas, a un mundo diferente, claro, pero que casi no sabían que existiera, ya que la propaganda de México –magnífica para el aventurero y para el estudioso– era a base de indios dormidos, cactus y ruinas arqueológicas sin reconstruir, nativos, viejas y sombrías iglesias, animales exóticos, piezas arqueológicas. Mas para la mujer cosmopolita que gasta o hacer gastar en: aviones, suites de lujosos hoteles, ropa y perfumes, buenas comidas, bebidas y clubes no había nada que las atrajera a México, iban a enriquecer su guardarropa con sus viajes a París y a nosotros sólo nos quedaba el turismo internacional, importante y respetable, claro... pero pobre y raquítico.⁸⁵

Con esas observaciones en mente y la idea de hacer una *Proyección Pro México* sugería la creación de un departamento especial con presupuesto del Departamento de Turismo que además tuviera el apoyo y la participación de líneas aéreas, hoteles y por supuesto, de la industria textil y del vestido. Una realización sistemática de fotografías en las “entidades geográficas adecuadas” que serían difundidas en las publicaciones más importantes a nivel nacional y sobre todo, internacional.

Y aunque nunca se creó ningún departamento especial, ni la moda fue considerada como parte de un proyecto integral de turismo, el diseñador sí recibía invitaciones por parte de empresarios que necesitaban mostrar su interés por la cultura nacional, de

⁸³ Valdiosera, *3000 años de moda mexicana*, p. 235.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 257.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 284.

funcionarios que necesitaban lucirse con algún evento oficial y de personajes con ánimo de ponerle el *mexican touch* a alguna celebración.

3.3 PRINCIPALES DESFILES NACIONALES E INTERNACIONALES

El despegue de su carrera ocurrió en 1949, cuando fue comisionado por el presidente Miguel Alemán para presentar sus vestidos en la clausura de la primera semana de México en Nueva York llamada Semana de Saludo a México, organizada por el Club de Publicistas de Estados Unidos en el Hotel Waldorf Astoria. Estuvieron presentes cerca de 300 esposas de miembros del club y, por parte de la delegación mexicana asistieron el embajador de México en Estados Unidos, Rafael de la Colina; el cónsul general de México, Dr. José de Larrea y el director de la Comisión Mexicana de Turismo, Carlos Baz, todos ellos con sus respectivas esposas.⁸⁶

El desfile inició con el “ay ay ay ay canta y no llores” de *Cielito Lindo* interpretado por orquesta, y posteriormente se presentaron atuendos para playa, calle, jardín y gala. Ante las mujeres ahí presentes, a través de los vestidos, se desplegó la idea alemanista de un México moderno y lleno de *glamour*, promesa de progreso digno de visitar, ahora también, para integrar un toque “único” al guardarropa.

En 1951 Valdiosera fue invitado al Segundo Salón Internacional de la Moda (*Second International Fashion Review*) que se llevó a cabo en la sala de moda (*Fashion Wing*) del Museo de Arte de Filadelfia. Se trató de una muestra internacional de vestidos donde se presentaron cerca de 100 diseñadores de 13 países. Estuvieron presentes figuras que ya desde entonces tenían prestigio como Balenciaga (España), Christian Dior (Francia), Givenchy (Francia) y Schiaparelli (Italia), además de diseñadores de naciones como Israel, Dinamarca y Grecia.

En esta ocasión exhibió dos modelos, uno de ellos era un vestido de corte parisino con detalles mexicanistas, inspirado en el atuendo de las indígenas mazahuas del Estado de México que incluía un sombrero sujetado con estola [Fig. 9]. El segundo, de corte geométrico, “copiado del huipil mexicano [...] formaba una funda cuadrada, amplia y funcional”⁸⁷ [Fig.10]. Ambos contaban con sombreros diseñados por Alicia Leblanc, sombrerera mexicana radicada en Nueva York.

⁸⁶ “La Semana de Saludo a México fue un éxito”, *Excélsior*, primera sección, 7 mayo 1949. p.13

⁸⁷ Valdiosera, *3000 años de moda mexicana*, p. 243.



Fig.9 Luchi Aldaco con vestido y sombrero con estola diseñado por Valdiosera, 1949.

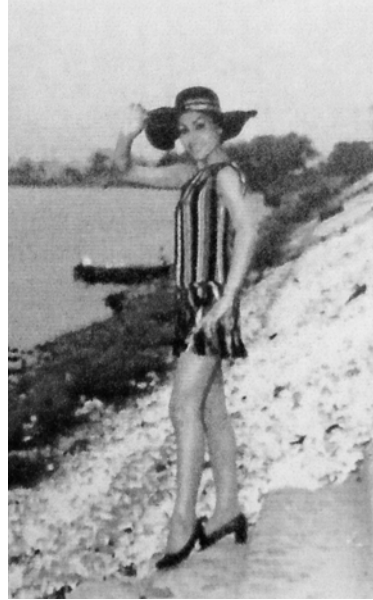


Fig.10 Vestido inspirado en huipil, diseñado por Valdiosera ca.1950.

En 1954 Valdiosera presentó su colección *Alameda 1900* en un desfile organizado en la Alameda Central de la Ciudad de México. Los vestidos estaban confeccionados con encajes y combinaban la línea del *New Look* [Fig.11] con la moda francesa que estuvo en boga en México entre las élites durante la época porfiriana [Fig.12], dando como resultado vestidos de hombros descubiertos y faldas abultadas que llegaban debajo de la rodilla, acompañados por sombreros de ala ancha y sombrillas. [Fig.13]



Fig.11 Vestido diseñado por Pierre Balmain, ca. 1950-1955, seda con bordados. Colección Victoria & Albert Museum, Londres.



Fig.12 Mujer en traje de calle. ca. 1900. Fotografía del Archivo Casasola.



Fig.13 Lorena Rey e Idalia Villareal modelan la colección *Alameda 1900* diseñada por Valdiosera, 1954.

En 1955 los dueños de la marca de shampoo *Breck*, a través de José Marcial, el jefe de la división internacional, le comisionaron a Valdiosera organizar una Noche Mexicana en Nueva York para 500 invitados de la empresa. Debía contemplar regalos diseñados especialmente para la ocasión, adornos para el salón y una muestra de sus vestidos.

El 14 de agosto de 1955 en el hotel Statler de Nueva York se llevó a cabo la noche mexicana y en ella presentó veinticinco de sus creaciones dentro de las cuales se encontraban algunas prendas de la colección *Alameda 1900*.⁸⁸ Lo acompañaron las modelos Lorena Velázquez –quien más tarde se convertiría en actriz de cine reconocida por su participación en las películas de *El Santo*–, Bertha Cervera, Socorro Bastida –bailarina y coreógrafa–, Patricia Velázquez y Alicia Echevarría. [Fig.14]



Fig.14 De izquierda a derecha: Lorena Velázquez, Bertha Cervera, Ramón Valdiosera, Alicia Echevarría Almazán y Socorro Bastida en Nueva York, 1955.

Lo presentado para esta ocasión no tenía nada que hiciera referencia explícita a un motivo popular mexicano, aunque sí se incluyeron materiales como la tela de rebozo y la manta. Valdiosera declara que el evento fue todo un éxito y que de hecho, “fue uno de los espectáculos más finos y de más calidad –como promoción para México– que se hizo por esas fechas”.⁸⁹

De diciembre de 1955 a diciembre de 1956 se llevó a cabo la Feria de la Paz y Confraternidad del Mundo Libre en Ciudad Trujillo –hoy Santo Domingo–, República Dominicana. La feria conmemoraba los veinticinco años del ascenso al poder del

⁸⁸ “Sensación por un desfile de modas de época” *La Prensa*, 6 noviembre 1954.

⁸⁹ Valdiosera, *3000 años de moda mexicana*, p. 269.

dictador Leónidas Trujillo. A mediados de 1956 Valdiosera es invitado por el Embajador de México en República Dominicana, el licenciado Del Río a participar representando al país con la exhibición de sus vestidos.

Valdiosera presentó los últimos trajes que le quedaban de la línea *Alameda 1900*, lo cuales terminó de vender a las esposas de los jefes militares dominicanos. El desfile se realizó en un foro abierto que tenía al fondo una fuente cuya agua se movía al ritmo de un órgano y llegaba a elevarse hasta 30 metros de altura. La representación mexicana quedó bien en este evento diplomático y la Feria de la Paz y Confraternidad del Mundo Libre que celebraba al dictador continuó sus festejos.

El 13 de mayo de 1960, en el contexto de la Asamblea Anual Internacional de Alcaldes que se llevó a cabo en Chicago, el diseñador mexicano realizó la presentación de veinticinco vestidos en el Crystal Ball Room del Hotel Black Stone. Fue invitado por el alcalde anfitrión Richard J. Daley, para que realizara su desfile frente a las más de cuatrocientas esposas de los alcaldes internacionales que se darían cita en la Asamblea Mexicana, lo cual dio una gran satisfacción a Valdiosera pues sus vestidos serían apreciados por las mujeres casadas con los que él consideraba los hombres más importantes del mundo.



La publicación mexicana *Tiempo*, refiere que el diseño más aclamado fue el vestido llamado *Fiesta*, confeccionado con paliacates y “siguiendo la línea del vestido que usan las mujeres indígenas para ir al mercado, también el sombrero estaba inspirado en el que emplean las indígenas” [Fig.15]. Sin embargo, la publicación no aclara a qué región ni grupo pertenecen esas mujeres, y una vez más se manifiesta la línea del *New Look* en el atuendo.

Fig. 15 Alicia Echeverría
Almazan con vestido de
paliacates, Chicago, 1960.

3.4 UNIFORMES PARA MEXICANA DE AVIACIÓN

A principios de la década de los sesentas, México fue ubicado dentro de la comunidad internacional como un país próspero después de cuatro décadas de estabilidad política y progreso económico. Como reconocimiento se le concedió ser anfitrión de los Juegos Olímpicos de 1968. El gobierno comenzó con los preparativos y las empresas hicieron lo propio para ir acorde con el evento. Mexicana de Aviación, una de las aerolíneas nacionales más importante del momento, le encargó al diseñador confeccionar los vestidos de las sobrecargos [Fig.16]. La compañía quería dar una imagen moderna, sin perder lo mexicano, a los miles de visitantes de todo el mundo que arribarían para participar o presenciar la competencia deportiva.

Los bocetos permiten apreciar que los uniformes se confeccionaron en dos colores que tienen una larga tradición en los textiles del sur de México y que ya se han convertido en fórmula de lo mexicano: azul añil –*xiuhquilitl* en náhuatl– y rosa mexicano [Fig.17]. En la tintorería tradicional mexicana, el primero se obtiene de la planta tropical *indigosfera tinctoria* presente en regiones húmedas y soleadas del sur del país⁹⁰. El segundo es una de las variantes que se obtiene del colorante extraído de la grana cochinilla, el cual no sólo tiñe en rojo sino que, al combinarse con alumbre, cremor tártaro y ácido cítrico como mordientes⁹¹ tiñe en color magenta.⁹²



Fig. 16 Presentación de los uniformes de Mexicana de Aviación, 1968.

⁹⁰ Apud. Teresa Castelló Yturbide, “El color en la comida mexicana y otras curiosidades” en *El color en el arte mexicano*, coord. George Roque, 245-255 (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 2003), p. 247.

⁹¹ El mordiente es una sustancia empleada en tintorería que sirve para fijar los colores en los productos textiles.

⁹² Ana Roquero & Carmen Córdoba, *Manual de tintes de origen natural para lana* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1981) pp. 41-42.

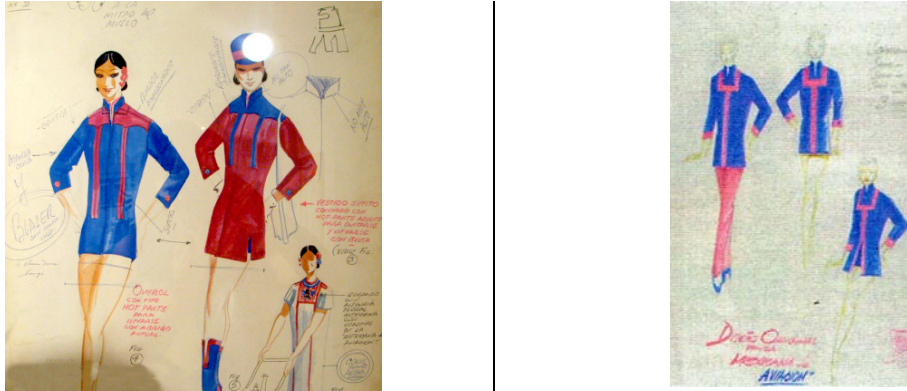


Fig. 17 Bocetos para los uniformes de las sobrecargo de Mexicana de Aviación, 1968.

Después de más de dos décadas de iniciar un proyecto de moda mexicana basado en el folklore, de presentar sus vestidos dentro y fuera del territorio nacional, de apostar que la moda podía atraer turismo de *jet set* porque creía que esta era una forma de contribuir al desarrollo de país, la presentación de los uniformes de Mexicana de Aviación representa uno de los últimos trabajos realizados por Ramón Valdiosera en el campo de la moda.

3.5 TRAJES REGIONALES

Su labor dentro de la moda mexicana lo llevó a ser comisionado para diseñar los trajes regionales de Estados como Nuevo León (1956), Aguascalientes (1959), Tabasco (1960) y Quintana Roo (1960). El Traje Regional de Nuevo León, fue presentado durante la celebración de Las Fiestas de la Cerveza organizadas por el gobierno del Estado y Cervecería Cuauhtémoc [Fig.18]. Actualmente, una de las versiones del traje regional aún conserva el estampado al final de la falda.

En 1959 hizo la presentación del traje regional de Aguascalientes en la Feria de San Marcos[Fig.19]. En 1960 diseñó el traje para Quintana Roo a petición del gobernador Aarón Merino Fernández. La línea del traje la realizó a partir de la consulta de esculturas mayas que retrataban a las damas de la corte. [Fig.20]

Ese mismo año, Carlos Madrazo, gobernador del estado de Tabasco le brindó facilidades para recorrer el territorio que gobernaba con la finalidad de que estudiara y recopilara elementos para realizar el traje regional correspondiente. El resultado fue

una blusa y un rebozo bordados como se estila en el pueblo de Nacajuca con dibujos tomados de los coquitos labrados de Jalpa de Cánovas, falda azul marino y peinetas como las que usan las mujeres oriundas de Tacotalpa. En la actualidad el diseño de Valdiosera se conserva como traje regional de gala. [Fig.21]



Fig. 18 Traje Regional de Nuevo León y Boceto, 1956.



Fig. 19 Boceto del Traje Regional de Aguascalientes, 1959.



Fig. 20 Traje regional de Quintana Roo, 1960.



Fig. 21 Traje regional de Tabasco, 1960.

3.6 EL *NEW LOOK* A LA MEXICANA

La metodología que utilizaba Valdiosera para realizar muchos de sus diseños consistía en retomar sus apuntes y dibujos sobre indumentaria indígena realizados en las exploraciones etnológicas que llevó a cabo durante los años que viajó por el país. De ellos extraía elementos obvios que adaptaba de manera casi literal, sin innovación estilística, a diseños modernos y cosmopolitas, la mayoría de ellos, apegado a las características del *New Look* que Christian Dior había lanzado con éxito en 1947: cintura muy ceñida, busto pronunciado y falda amplia.⁹³

Lejos del diseño minimalista y de líneas rectas con los que, en la primera mitad del siglo XX, Coco Chanel liberó a las mujeres de los corsés otorgándoles libertad de movimiento, los diseñadores adeptos al *New Look* consideraban a la sensualidad y el poder de seducción como características que se debían resaltar en la mujer a través de líneas pronunciadas.

⁹³ Dentro de los diseñadores que seguirían la línea del *New Look* de Dior se encuentran: Cristóbal Balenciaga (España), Jaques Fath (Francia) y Pierre Balmain (Francia).

El *New Look* de Dior surgió en el contexto de la posguerra donde el minimalismo y la severidad de atuendos al estilo Chanel se asociaron con los momentos de austeridad experimentados en los años previos. Coco Chanel dejó de diseñar en 1939 debido al inicio de la Segunda Guerra Mundial. “No son tiempos para la moda” declaró, y sería hasta 1953 que retomaría su oficio. Durante ese periodo, la moda siguió el rumbo marcado por Dior, estilo con el que la diseñadora francesa no estaba de acuerdo pues lo consideraba exuberante y pomposo. Consideraba que los talles estrechos, varillas y faldas abultadas habían vuelto a encerrar a la mujer en una cárcel de tela.⁹⁴

Valdiosera se identificó de inmediato con la propuesta de Dior, y en los cincuenta diseñó vestidos ceñidos al cuerpo, algunos con faldas debajo de las rodillas y abundante tela, otros con faldas largas hasta los tobillos a los que incluye bordados. Él mismo pintaba a mano la tela o adaptaba detalles de la indumentaria inspirados en algunos motivos indígenas. Sus creaciones estaban realizadas con algodón, manta pintada a mano, tela de rebozo y, aunque años después dijo que sólo se usaron estas telas, también empleó seda y satín para algunas mascadas y vestidos.⁹⁵

A continuación se presenta una serie comparativa con vestidos de Christian Dior de lado izquierdo y atuendos de Valdiosera de lado derecho [Fig. 22]. Es posible apreciar la enorme similitud entre ambos donde se manifiesta que el diseñador mexicano utilizó la línea del francés para diseñar y agregar detalles de motivos mexicanistas. Aunque en apariencia se exalta lo mexicano, su idea de elegancia femenina está fundada en el diseño parisino.

⁹⁴ Apud. *Inside Chanel. Chapter 4: The Jacket*. Recurso en línea en [<http://inside.chanel.com/es/jacket/video>] Consultado el 20 de marzo 2015.

⁹⁵ En 2013 en Artes de México declaró “los tejidos clásicos como el satén, el mohair o la seda no compaginaban con mis ideas” (“Del rojo al rosa mexicano”. *Artes de México*, nueva época, No. 111, Año XXV, 2013). Sin embargo en 1949, realizó rebozos de seda y vestidos de satín, así lo atestiguan las siguientes publicaciones en el suplemento dominical *Magazine de Arte, Cine y Sociedad*, del periódico *Novedades*: “Maíz y moda”, 24 abril 1949; “Cómo fue la moda mexicana a Nueva York” 29 de mayo 1949 y “El hombre y la selva...y la mujer”, 26 junio 1949.

Fig. 22



22.1 *Vestido de Fiesta*
Christian Dior
Otoño/Invierno 1954



22.2 *Vestido con tela tejida en telar de lanzadera*
Ramón Valdiosera
1960



22.3 *Zelie*, vestido de cocktail
Christian Dior
Otoño/ Invierno 1954
Seda
Colección National Gallery of Victoria, Melbourne,
Australia



22.4 *Vestido presentado en desfile de Breck Shampoo*
Ramón Valdiosera
1955



22.5 *Vestido de Fiesta*
Christian Dior
Otoño/Invierno 1955



22.6 *Vestido Rojo*
Ramón Valdiosera
1959



22.7 *Chérie*, Vestido de cena
Christian Dior
primavera / verano 1947
Colección The Metropolitan Museum of
Art, Nueva York. Regalo de Christian Dior en 1948.



22.8 *Vestido con tejidos*
Ramón Valdiosera
1959



22.9 *Lys Noir* vestido de noche.
Christian Dior
Otoño invierno 1957
Seda
Colección The Metropolitan Museum of Art, Nueva
York.



22.10 *Vestido Mujer en Jungla*
Ramón Valdiosera
1958
Manta pintada a mano

3.7 LAS MODELOS DE VALDIOSERA

Durante los periodos de febrero a octubre de 1948, y de febrero a junio de 1949, los diarios *Excélsior* y *Novedades* respectivamente, le proporcionaron al ex historietista un espacio donde en vez de trabajar con viñetas se dedicó a publicar dibujos y fotografías de sus diseños. En el caso de los dibujos, las mujeres que usaban las prendas estaban representadas al estilo de las heroínas de los *comic books* estadounidenses. Valdiosera encontró en los bocetos de sus diseños una forma de continuar su vocación de historietista [Fig.23 y 24] y recuperar la imagen de modelos internacionales como la sueca Lissa Fossagrives [Fig.25 y 26].



Fig. 23 Boceto para diseño de pantalones cortos para playa inspirados en los trajes indígenas del poblado de Zacatepec en Oaxaca. Publicado en Valdiosera "México y la moda", *Excélsior*, 3 de marzo 1948.



Fig. 24 Betty Cooper, de *Archie Comics*, ca. 1945. Dibujante Bob Montana.



Fig. 25 Sombrero Huichol. Publicado en Valdiosera "México y la moda", *Excélsior* 15 de febrero 1948.



Fig. 26 Lissa Fonssagrives en traje de Hattie Carnegie, ca. 1945.

A lo largo de su carrera Valdiosera tuvo varias colaboradoras cercanas para modelar sus diseños, entre ellas se encontraban Luchi Aldaco, modelo de afición [Fig.27]; Alicia Echeverría, estudiante de letras y modelo de afición [Fig.28]; Norma Landa, actriz [Fig.29] y Socorro Bastida, bailarina y coreógrafa[Fig.30]. Todas ellas comparten características comunes: tienen la piel clara –excepto Socorro Bastida quien es más morena–, abundante cabello azabache, ojos castaños, no son extremadamente delgadas y son de una clase social acomodada.



Fig. 27 Luchi Aldaco en vestido *Orozquiano*, 1949.



Fig. 28 Alicia Echeverría Almazan con vestido de paliacates, Chicago, 1960.



Fig. 29 Norma de Landa con rebozo en la portada de la revista *LIFE*, 9 de enero 1950.

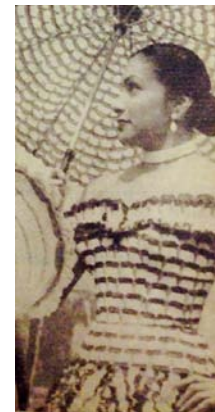


Fig. 30 Socorro Bastida con vestido de la colección *Alameda* 1900,1954.

Es decir que, aunque los vestidos del diseñador siempre tenían el toque mexicanista, ninguna de sus modelos estaba relacionada con los grupos indígenas a partir de los cuales realizó sus prendas, a diferencia de lo que hicieron artistas como Miguel Covarrubias y Diego Rivera donde la representación de prendas indígenas solo tiene sentido si se realiza como parte del retrato de una comunidad específica.

Las modelos de Valdiosera encarnan la imagen de la mexicana cosmopolita del siglo XX. Por tal motivo, sobre todo en desfiles en el extranjero, elegía a modelos con este perfil para presentar un show *Made in Mexico*. En el desfile del Waldorf Astoria, por ejemplo, Virginia Pope aplaudiría la elección de las modelos en los siguientes términos: “para sumar autenticidad, seis hermosas chicas fueron traídas aquí desde México por la Comisión Nacional de Turismo. El brillo de su ojos, su pelo de ébano y su porte erguido contribuyó considerablemente al encanto de la ocasión”⁹⁶.

⁹⁶ Virginia Pope, “Ancient Mexico themes of styles”, en *The New York Times*, Nueva York, 6 de mayo 1949.

El proyecto de una moda mexicana estaba fundado en gran parte en atraer el reconocimiento extranjero, el deseo de que sus diseños fueran admirados –y comprados por mujeres extranjeras– ya se asomaba desde los dibujos en donde realizaba bocetos de sus vestidos en 1948, recordemos los dibujos con reminiscencias a Betty Cooper de *Archie* y sobre todo, a la modelo sueca Lissa Fossagrives. Por ese motivo es que en algunas ocasiones contrató modelos más altas, más delgadas, blancas y extranjeras para que usaran sus vestidos. Con ellas usualmente realizaba un par de presentaciones y no llegó a establecer un vínculo tan estrecho como con sus colaboradoras mexicanas. [Fig.31-33]



Fig.31 Modelo sueca con vestido de algodón pintado diseñado por Valdiosera, París, 1955.

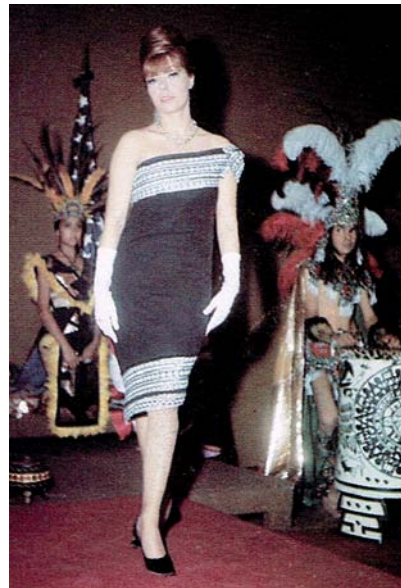


Fig.32 Modelo no identificada con vestido diseñado por Valdiosera, 1955.



Fig.33 Modelo no identificada en vestido de noche diseñado por Valdiosera. Jamaica, 1971.

3.8 CARRERA COMO DISEÑADOR DE MODA EN CINE, TEATRO Y TELEVISIÓN

La carrera de Valdiosera como diseñador de moda no sólo se desarrolló en las pasarelas, sino también como encargado de vestuario en diferentes campos: trabajó en teatro como diseñador de vestuario en la obra de su autoría titulada *La Malinche desnuda*, (1949) y en la obra de Mario Moreno Cantinflas *Yo Colón* (1953).

En cine realizó el vestuario para *Chilam Balam* de Íñigo de Martino (1955) donde vistió a Ignacio López Tarso y a Lucy González; *La Doncella de Piedra* de Miguel M. Delgado (1956) donde vistió a Elsa Aguirre; *El ídolo viviente* de René Cardona (1957) donde vistió a Sarah García y *Zonga: El ángel diabólico* de Juan Orol (1958), donde vistió a María Esquivel. Para la película *Tizoc* (1957) de Ismael Rodríguez sólo brindó asesoría y coordinó los trajes indígenas del Museo Luis Márquez que usaron María Félix y Pedro Infante.

Con el apoyo de Emilio Azcárraga Vidaurrueta –fundador de la XEW y de Telesistema Mexicano– y Luis de Llano Palmer en 1953 trabajó en televisión conduciendo su propio programa *México es así* en Canal 2. Realizó cincuenta y siete capítulos en los que abordaba temas como: *La moda en México*, *La muerte en México*, *El alcohol en México* entre otros más. Para 1957 colaboró en *El estudio de Agustín Lara* donde presentaba vestidos inspirado en las canciones que el músico veracruzano interpretaba en un estudio contiguo.

CAPÍTULO 4

SOBRE EL ROSA MEXICANO

Ramón Valdiosera ha insistido en decir que fue él quien acuñó la denominación de rosa mexicano para el tono de rosa que también se conoce como magenta o bugambilia: un tono de rojo con tintes púrpuras, brillante y saturado. El rosa en sus múltiples gamas es un color que tradicionalmente se ha asociado con lo femenino y, en particular, el magenta fue incorporado por Valdiosera a sus diseños –que eran exclusivos para mujeres– al identificarlo en varios objetos asociados con la mexicanidad. Según señala, durante sus viajes por la República Mexicana observó “la presencia continua de los tonos púrpuras y magentas en textiles, igual que en todo tipo de objetos populares: velas, papalotes, muros y alimentos”¹. Para el diseñador, el rosa mexicano, más que un color es “un emblema de las raíces sentimentales y creativas de nuestra nación”².

4.1 BREVE RECUENTO DE SU USO EN LA ACTUALIDAD

Además de la combinación verde, blanco y rojo, el rosa mexicano, debido a que su nombre lo asocia definitivamente con nuestro país, es uno de los colores que se utilizan para hacer referencia a lo nacional-mexicano tanto dentro de nuestras fronteras como fuera de ellas. Hoy día, este color, por ejemplo, forma parte del logotipo de la marca México [Fig.34], el gobierno de la Ciudad de México utiliza el color en su tipografía oficial [Fig.35] y desde 2014 la imagen de los taxis de la Ciudad de México se ha cambiado por la combinación de blanco con rosa mexicano [Fig.36]. Además, diversas instituciones gubernamentales han adoptado el uso de este color para hacer referencia a su calidad de órganos nacionales, como en el caso del nuevo Instituto Nacional Electoral [Fig.37].

¹ Ramón Valdiosera, “Rosa mexicano: moda y marca”. *Artes de México: Del rojo al rosa mexicano*. Núm. 111, año 25 (noviembre 2013): p. 64.

² *Ibid.*, p. 65.



Fig. 34 Logotipo de la marca México. El rosa mexicano está presente en la letra "é".



Fig. 35 Logotipo de conmemoración de los 190 años de la ciudad, 2014.



Fig. 36 Nueva imagen de los taxis de la Ciudad de México, 2014.



Fig. 37 Logotipo de Instituto Nacional Electoral, 2014.

En la arquitectura mexicana moderna, Luis Barragán (1902-1988), y un par de décadas después, Ricardo Legorreta (1931-2011) entre otros, utilizaron el color magenta en los muros de sus construcciones. El primero, comenzó a realizar un uso destacado de este color desde 1948 en su Casa-Taller en la colonia Tacubaya de la Ciudad de México. El segundo lo utilizó en la celosía que da la bienvenida al visitante, en el hotel Camino Real de Polanco, construido en 1968.³

Un ejemplo del uso del nombre de este color como marca aparece en la cadena de restaurantes *Rosa Mexicano*, especializada en comida mexicana. Desde 1984 tiene sucursales en ciudades como Nueva York, Los Ángeles y Miami; actualmente, cuenta con sucursales también en Dubái y Puerto Rico. Su concepto gira en torno al uso de ingredientes socialmente responsables para elaborar platillos regionales. La atmósfera del lugar es construida a partir de una arquitectura de corte minimalista y el diseño interior privilegia el uso de colores como rojo, naranja, azul y por supuesto magenta.

4.2 EL ROSA MEXICANO EN LOS TEXTILES TRADICIONALES

En los textiles de varias etnias está presente este color, ya sea obtenido de forma natural a través de la grana cochinilla [Fig.38 y 39] –que con un proceso específico con alumbre, cremor tártaro y ácido cítrico como mordientes tiñe en este tono⁴– o por el uso de telas que obtienen su color a través de síntesis químicas.

³ Para más obras de estos arquitectos ver: *Luis Barragán: obra completa* (México: Colegio de Arquitectos de la Ciudad de México, 1996) y *Legorreta+Legorreta* (México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2005)

⁴ Ana Roquero & Carmen Córdoba, *Manual de tintes de origen natural para lana* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 1981), pp. 41-42.



Fig.38 Trozos de seda teñidos con grana cochinilla, el primero de la tercera fila corresponde al rosa mexicano.



Fig.39 Madejas de hilos teñidos con grana cochinilla en el Centro de Difusión y Conocimiento de la Grana Cochinilla en San Bartolo Coyotepec, Oaxaca. El segundo de izquierda a derecha corresponde al rosa mexicano.

Históricamente, el empleo de la grana cochinilla (*Dactylopius coccus*) se remonta a Mesoamérica. Se trata de la hembra del insecto parásito de las pencas de nopal, conocida entre los pueblos prehispánicos como *nocheztli*, cuyo significado en español es “sangre de nopal”. Su uso tradicional comprende el campo textil y se ha encontrado evidencia de su uso en códices. Para extraer el colorante, compuesto de ácido carmínico, es necesario remojar los cuerpos secos de los insectos en agua y para que el colorante se fije en las fibras –de preferencia de origen animal– es necesario utilizar un mordiente o sal mineral, por ejemplo algún sulfato de aluminio, también conocido como alumbre.

Desde el siglo II a.C. la grana cochinilla era popular entre los pueblos precolombinos para teñir textiles rituales y ceremoniales que vestirían sacerdotes y gobernadores. En México, su domesticación y uso se llevó a cabo en la región mixteca y en los Valles Centrales oaxaqueños gracias a su clima templado y poco lluvioso. En Sudamérica, su cultivo se dio en las regiones de Arequipa y Ayacucho, en el actual territorio de Perú.

Según se puede apreciar en la Matrícula de Tributos (ca. 1522-1530), dos regiones en nuestro país destacaron por haber entregado grandes cantidades de grana cochinilla en tributo al Imperio Azteca: Coixtlahuaca, en la mixteca alta, entregaba 40 sacos

cada año (la bandera blanca es un glifo numérico que indica veinte unidades), junto con más de 2,000 mantos y 400 prendas de varios tipos, 20 cinturones de cuentas de jade, 800 plumas de quetzal y bolsas de oro [Fig. 40]. Por su parte Cuilápam, pueblo mixteco en el valle central de Oaxaca, tributaba 20 bolsas de grana cada ochenta días, junto con 400 telas tejidas, 800 mantos y 20 discos de oro. [Fig. 41]



Fig. 40 Tributo anual de la población de Coixtlahuaca al Impero Mexica el cual incluye 40 bolsas de grana, representadas por los sacos con manchas rosadas y con banderas blancas.

Fig.41 Tributo cada ochenta días de la población de Cuilápam al Impero Mexica, el cual incluye 20 bolsas de grana.

Matrícula de Tributos. Acervo de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México (códice 35 y 52). Publicado en Elena Phipps, *Cochineal Red: The Art History of a Color*. The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Heaven and London, 2010.

Después de la Conquista, cuando los españoles conocieron las propiedades del colorante producido por el pequeño insecto, éste se convirtió en una preciada mercancía de exportación hacia el Viejo Mundo. Debido a esto, su cultivo se extendió en las regiones aledañas a los centros originales [Fig.42]. Junto con el oro y la plata, la grana permitió a la Corona Española financiar su Imperio, así como la invasión en 1535 a Túnez y el establecimiento de un monopolio en el comercio marítimo. ⁵

⁵ *Apud.* Elena Phipps, *Cochineal Red: The Art History of a Color* (New Heaven and London: The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2010) p. 27.



Fig. 42 Areas de cultivo de la grana cochinilla en América, del siglo XVI al XIX. Publicado en Phipps, *Cochineal Red: The Art History of a Color*.

A través del comercio con los españoles la grana llegó a Holanda, donde se descubrió que al mezclarse con sales de estaño, los textiles obtenían un tono carmesí nunca antes alcanzado por los colorantes existentes en el Viejo Mundo. Para mediados del siglo XVI, la grana ya había desplazado a todas las otras fuentes de colorante rojo para teñir la ropa de lujo en Europa, entre ellas al gusano de la laca y al *kermes*⁶, un insecto de la misma familia Coccoidea de la grana. La grana se extendió después por Medio Oriente y por Asia donde fue profusamente utilizada.

El uso de magenta/rosa mexicano en los textiles, tiene una larga tradición sustentada por la domesticación de la grana cochinilla, insecto reconocido como originario de México que sedujo a diversos pueblos alrededor del mundo con la calidad del colorante obtenido de su cuerpo.

⁶ Su nombre proviene de la palabra árabe y persa *qirmiz*, para designar al color rojo o carmín. La cual deriva del sánscrito *krimija*, que significa *hecho por gusano*. Según José Antonio Alzate, erudito mexicano del siglo XVIII, ya desde el año 700 a.C. los asirios y hebreos del Valle de Ararat utilizaban a este insecto para obtener colorante.

Durante los siglos XIX y XX, la coloración con grana cochinilla se vio mermada debido a la introducción de hilos y telas industriales. Actualmente, en México diversos grupos indígenas utilizan estos materiales para realizar sus atuendos tradicionales, lo cual no resta mérito a esta labor artesanal. A continuación se destacan las prendas de algunos de los diferentes grupos indígenas que utilizan el color magenta dentro de la gama cromática con la que confeccionan prendas.⁷

Las mujeres huastecas de San Luis Potosí usan blusas de percal floreado o de artisela magenta con cuello alto, pechera tableada y la manga abullonada [Fig.43]. La parte de la blusa que cubre el torso termina con un olán que oculta la fajilla con la cual se amarran una larga falda de color negro. Sobre la blusa utilizan un quechquémetl de algodón blanco con flores en patrones geométricos realizados con estambre de colores utilizando la técnica de punto de cruz –por orden de predominancia– magenta, naranja, morado y verde. De estos mismos colores se realiza un fleco en lana que se une al quechquémetl con punto de cadeneta. Sobre sus cabezas llevan un *petop*, el cual consiste en una corona hecha con madejas de estambres de los mismos colores que llevan en el quechquémetl. [Fig.44]



Fig. 43 Mujer huasteca, San Luis Potosí, 2007.



Fig. 44 Mujer huasteca, San Luis Potosí, 2007.

⁷ Para la revisión de trajes de la indumentaria indígena se consultó el libro de Carlotta Mapelli Mozzi, *El traje indígena en México* (México, INAH, 1965) y la revista *Arqueología Mexicana: Atlas de textiles indígenas*. Edición especial 55 (junio 2014).

Las mujeres totonacas de Papantla, al norte de Veracruz, utilizan delantales realizados con tela de artisela o percal sobre sus blusas, los confeccionan en una gran cantidad de colores como naranja, rojo, azul, amarillo, verde, blanco y magenta, usualmente con flores bordadas en colores que contrastan con la tela. [Fig. 45]



Fig. 45 Mujer totonaca con delantal, Papantla.

Las mujeres mazatecas de Huautla de Jiménez en Oaxaca utilizan un huipil de manta dividido en dos secciones por una franja horizontal de listones de artisela de color magenta y azul. La parte superior resulta más ancha que la inferior y cada una de ellas, a su vez, se divide en tres partes con listones dispuestos de forma vertical. En los espacios de manta que resultan de estas divisiones se bordan aves y flores con estambres del color de los listones, y algunos otros como rojo, verde y amarillo. [Fig.46]



Fig. 46 Huipil mazateca de Huautla de Jiménez.

Las chinantecas de San Lucas Ojtlán en Oaxaca, utilizan un huipil predominantemente rojo al cual añaden líneas en colores negro, azul, verde, café, naranja blanco y magenta [Fig. 47]. Por su parte, las chinantecas de San Felipe Usila, utilizan el rosa mexicano en listones sobre la prenda. [Fig.48]



Fig. 47 Huipil chinanteco tejido en telar de cintura y brocado con algodón y lana. San Lucas Ojtlán, Oaxaca.



Fig. 48 Huipil chinanteco tejido en telar de cintura. San Felipe Usila, Oaxaca.

Las mujeres de Ejutla de Crespo y de Pinotepa Nacional en Oaxaca, usan un atuendo de influencia europea que deja de lado la geometría usual en las prendas indígenas. El traje está conformado por una blusa de algodón blanco y falda de un solo color hasta los tobillos ceñida a la cintura. La tela puede ser amarilla, morada, verde, rojo, naranja, azul o magenta. En Ejutla las faldas tienen listones color negro que conforman aros alrededor de la falda [Fig.49] y en Pinotepa encaje blanco [Fig.50].



Fig. 49 Mujer con traje tradicional de Ejutla de Crespo, Oaxaca.



Fig. 50 Mujer con traje tradicional de Pinotepa Nacional, Oaxaca.

Las mujeres nahuas de San Pedro Coyutla, Veracruz utilizan un quechquémétl de manta blanca sobre el cual bordan flores, patrones geométricos y aves en estambre color negro, rojo y magenta [Fig. 51]. Por su parte, las mujeres otomíes de San Pablito en Puebla utilizan blusas blancas con bordado en la parte superior, y sobre éstas, portan quechquémétls con patrones geométricos de flores, bordadas predominantemente en hilos negros. La parte inferior de esta prenda tiene una amplia franja de lana en color morado, rojo o magenta. [Fig. 52]



Fig. 51 Quechquémétl nahua de algodón. San Pedro Coyutla, Veracruz.



Fig. 52 Quechquémétl otomí de San Pablito, Puebla.

Los hombres tzotziles en los Altos de Chiapas utilizan el magenta en los listones que cuelgan de sus sombreros [Fig.53] y las mujeres lo utilizan en el manto mocheval realizado con hilo de algodón mercerizado [Fig.54]. Este color también está presente en los lienzos otomíes de Tenango de Doria, Hidalgo, realizados con el mismo tipo de algodón. [Fig.55]. También es posible encontrar flores color magenta bordadas sobre el terciopelo negro de los vestidos de las tehuanas [Fig. 56].



Fig. 53 Sombrero tzotzil, Chiapas.



Fig. 54 Manto mocheval tzotzil. Zinacantán, Chiapas.



Fig. 55 Lienzo otomí, Tenango de Doria Hidalgo.



Fig. 56 Vestido de Tehuana. Istmo de Tehuantepec, Oaxaca.

4.3 EL ROSA MEXICANO EN FLORES Y FRUTOS

Además del uso del color magenta/rosa mexicano en la indumentaria tradicional de nuestro país, la presencia de este color también comprende el medio físico: flores y frutos en diferentes regiones del país. Algunas de las más representativas son la bugambilia y la flor de amaranto. La bugambilia tiene una amplia presencia en los jardines y calles del centro y sur del país –tanto en el ámbito rural como en el urbano–, la flor crece en enredaderas y es originaria de los bosques tropicales húmedos de regiones de Perú y Brasil. [Fig.57]

Por su parte, el amaranto es cultivado en varias zonas tropicales, subtropicales y templadas del mundo. En México las especies *Amaranthus hypochondriacus* y *Amaranthus Cruentus*, han tenido importancia desde la época precolombina, ya que producen granos con un alto valor nutricional. Los primeros indicios del cultivo de esta planta se encontraron en Tehuacán, Puebla. Hoy día su producción en el país se

concentra en el Estado de México, Morelos, Puebla, Tlaxcala y en menor medida en el Distrito Federal.⁸ [Fig.58]



Fig.57 Flor de bugambilia (*Bougainvillea spectabilis*)

Fig.58 Flor de amaranto (*Amaranthus Cruentus*)

Diversos frutos de origen cactáceo son de color magenta, ya sea en su piel o en su pulpa. Por ejemplo, diversas especies de pitahaya: la de Tabasco (*Hylocereus undatus*) [Fig.59]; la agria de Baja California Sur y Sonora (*Machaerocereus gummosus*) con piel y pulpa de este color [Fig.60] y las de Jalisco (*Stenocercus quetaroensis*) cuya pulpa magenta se oculta debajo de una piel verde [Fig.61]. Este color también está presente en las tunas rosas de la campiña de Tlaxcala [Fig.62] y en la pulpa de jiotilla (*Escontria chiotilla*) cuyo cultivo se da en Guerrero, Michoacán, Oaxaca y Puebla. Ésta se usa para preparar mermeladas, concentrados para endulzar, conservas y nieves.⁹ [Fig.63]



Fig.59 Pitahaya de Tabasco, (*Hylocereus undatus*).

Fig.60 Pitahaya de Baja California Sur y Sonora (*Machaerocereus gummosus*).

Fig.61 Pitahaya de Jalisco (*Stenocercus quetaroensis*).

⁸ *Apud.* Edith García Ireta, "Producción y comercialización de amaranto en México" (Tesis de licenciatura, Facultad de Estudios Superiores Aragón, UNAM, 2011), p.14.

⁹ *Apud.* Ricardo Muñoz Zurita, "Gastronomía en clave rosa mexicano", *Artes de México: Del rojo al rosa mexicano*, pp. 66-72.



Fig.62 Tuna rosa en Cacaxtla, Tlaxcala.



Fig.63 Pulpa de jiotilla (*Escontria chiotilla*).

4.4 EL ROSA MEXICANO EN LA DULCERÍA TRADICIONAL

Múltiples dulces y alimentos tradicionales son adornados con azúcar color magenta. Por ejemplo, en las ofrendas del Día de Muertos, no puede faltar el pan y las calaveritas cubiertas con azúcar rosada [Fig.64]. En algunas regiones, el color del azúcar se obtiene al mezclar el colorante de la grana cochinilla con un poco de jugo de limón.

Otros de los dulces que son de este color son las pepitorias, tortillas de trigo muy delgadas, tostadas y dobladas, rellenas con miel de piloncillo, originarias de Hidalgo [Fig.65]. El alfajor, dulce de origen mozárabe realizado con coco, se decora con una capa de colorante rosa [Fig.66]. En los valles centrales de Oaxaca se prepara nicuatole, una gelatina de maíz cocinada con azúcar, agua o leche y canela en abundancia que se adorna con una capa de azúcar rosa [Fig.67]. Y por supuesto, los jamoncillos bicolor de pepitas de calabaza, tradicionales de Veracruz y Puebla que tradicionalmente son preparados por monjas quienes, al dulce final de color marfil, le ponen una capa de azúcar rosada. [Fig.68]



Fig.64 Pan con azúcar rosa en una ofrenda del Día de Muertos.



Fig. 65 Pepitorias de Hidalgo.



Fig. 66 Alfajor de coco.



Fig.67 Nicuatole de Oaxaca.



Fig. 68 Jamoncillo bicolor de pepita.

4.5 ORIGEN DEL NOMBRE *ROSA MEXICANO*: VERSIONES CONTRADICTORIAS

Considero que este color no tendría la relevancia que ha adquirido en nuestra cultura si no llevara el nombre de rosa mexicano. Si bien su presencia en nuestro territorio data de tiempos muy antiguos y lo encontramos en diferentes campos como los que se revisaron previamente, el hecho de que un color lleve como nombre uno que le da nacionalidad es un hecho interesante, ¿de dónde surge esta denominación? En el último lustro, el nombre de Ramón Valdiosera ha estado relacionado con la acuñación y popularización del término rosa mexicano, que según su historia, habría ocurrido en 1949 durante su primer desfile internacional en el Hotel Waldorf Astoria de Nueva York.

Como se mencionó en el capítulo previo, el desfile se llevó a cabo gracias a que el diseñador fue elegido por Miguel Alemán a través de la Comisión Mexicana de Turismo para llevar sus vestidos a la primera Semana de Saludo a México. Sin embargo, existen varias versiones sobre cómo se popularizó este color bajo el nombre rosa mexicano. La primera versión que encontré está en el libro *3000 años de moda mexicana* escrito por Valdiosera en 1969 –pero publicado hasta 1992– donde plantea que, como diseñador de modas, él es parte de ese legado de tres milenios de historia. Ahí relata sobre el desfile en el Waldorf Astoria:

En los trajes que iban del traje de playa al de noche del traje colorido, estampados en bugambilia pálido lo que llamaríamos y quedaría en el registro de la moda mundial con el nombre de “rosa mexicano”. Este color lo tomamos de un juguete popular y con él realizamos un traje de playa de pantalón al estilo de Michoacán y le pusimos “Juguete”, todo el estampado en “rosa mexicano”.¹⁰

Al revisar los documentos periodísticos que fueron publicados por Valdiosera posterior al desfile, no aparece ningún atuendo bajo el nombre de *Juguete*. No obstante, entre las imágenes que publicó durante su participación en 1948 en una breve sección de *Excelsior* llamada México y la Moda, hay una del 4 de abril de 1948 que hace referencia a un juguete popular [Fig.69]. Se puede tomar en cuenta este dibujo para conocer el aspecto de la prenda, cuya descripción indica que se inspira en la policromía de un juguete mexicano original de los indígenas de Lerma del cual toman los colores bugambilia, verde azul y amarillo oro.¹¹

¹⁰ Se respetó la sintaxis original del texto. Publicado en Valdiosera, *3000 años de moda mexicana*, p. 225.

¹¹ Ramón Valdiosera, “México y la moda” *Excelsior*, tercera sección, 4 de abril 1948.

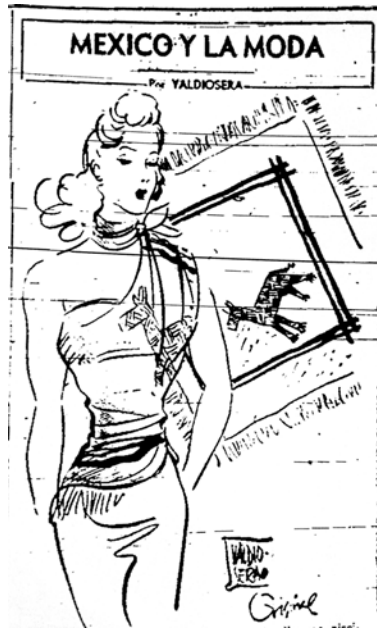


Fig.69 Ramón Valdiosera, Boceto de traje de baño con pañoleta. Publicado en Valdiosera. "México y la moda" *Excélsior*, 4 de abril de 1948.

Otra versión es la que la especialista en diseño moderno y contemporáneo Ana Elena Mallet publicó en marzo de 2010 en su reportaje para la revista *Gatopardo*. Mallet fue la encargada de curar la exposición *Rosa mexicano: La mirada de dos generaciones* que se llevó a cabo en Casa del Lago Juan José Arreola de la UNAM durante los meses de junio a septiembre de 2009. La exposición mostró el trabajo de Valdiosera y de tres marcas de diseñadores contemporáneos: Alejandra Quezada, Trista (de José Alfredo Silva y Giovanni Estrada) y Malafacha (de Victor Hernal y Francisco Saldaña).

Para la preparación de la exposición, Mallet contactó a Valdiosera, quien colaboró proporcionándole material documental y relatándole los diferentes eventos de su carrera, los cuales ella retomaría en su trabajo periodístico. En éste cuenta que:

[...] el prestigiado hotel Waldorf Astoria de Nueva York fue la sede de una pasarela en la que Valdiosera optó por el color bugambilia. Al terminar la presentación la prensa internacional lo cuestionó sobre el origen del color. Valdiosera respondió que aquel tono, un rosa intenso, era intrínseco a la cultura mexicana: los juguetes populares, los trajes de los indígenas, los dulces mexicanos y la arquitectura popular; en México todo se pintaba de ese tono. Un periodista entonces le respondió "...so it is a Mexican pink". A partir de entonces aquel color se dio a conocer al mundo como el rosa mexicano, un color que se convirtió en parte de la identidad nacional y resumía la idiosincrasia y la naturaleza de un pueblo. Valdiosera había hecho visible su colaboración al proyecto nacional.¹²

¹² Ana Elena Mallet, "Rosa mexicano" Revista *Gatopardo*, México D.F., marzo 2010.

Cuando en diciembre de 2012 pude entrevistar a Valdiosera, reencontré la misma historia de Mallet. En noviembre de 2013 en la revista *Artes de México* Valdiosera publica una historia diferente en donde cuenta que él:

solía utilizar la expresión “rosa mexicano” a modo explicativo, para dar una idea de la enorme influencia que tiene en el país este color. No sólo es el más amado de los mexicanos, sino que estaba presente en la mayoría de mis trajes y al que dediqué bajo el nombre de *Buganvilla*, mi primera colección de moda internacional, presentada en el hotel Waldorf Astoria de Nueva York en mayo de 1949. Durante una rueda de prensa en el hotel, mientras yo reflexionaba sobre el rosa mexicano con los periodistas extranjeros, el traductor mencionaba una y otra vez las palabras *mexican pink*, de tal suerte que al día siguiente apareció un artículo en *The New York Times* que aseguraba “nace un nuevo color en la moda cosmopolita: el *mexican pink*”. Así fue cómo la denominación “rosa mexicano” traspasó fronteras y se hizo conocida en el mundo.

Efectivamente, el 6 de mayo de 1949, aparece en *The New York Times* la reseña del desfile escrita por Virginia Pope, una de las primeras periodistas dedicadas a dar cuenta de la moda como fenómeno del mundo contemporáneo. Sobre el desfile menciona que:

La colección del joven diseñador mexicano, Ramón Valdiosera, se presentó coloridamente en la Sala Sert del Waldorf-Astoria. Para añadir a su autenticidad seis hermosas chicas fueron traídas aquí desde México por la Comisión Nacional de Turismo de México, bajo cuyo patrocinio se realizó el desfile. El brillo de sus ojos, su pelo de ébano y su porte erguido aportaron considerablemente al encanto de la ocasión.

[...]La colección era diferente de las que se presentan habitualmente para su revisión por la prensa en la hermosura sombría del Salón Sert. Fue sorprendente en el color e inusual en el diseño. [...] El diseñador fue particularmente exitoso en la ropa deportiva y en los tejidos con los cuales confeccionó los trajes [...] frecuentemente pintados a mano.¹³

Pope habla de un colorido general y al referirse a las prendas que llamaron su atención señala el rojo brillante presente en una chaqueta, un pantalón y un vestido, alaba el blanco de un traje, y resalta el uso de dramáticas líneas negras, grises y blancas en un vestido de campo. Sin embargo, aunque hace énfasis en el magnífico colorido y diseño de las prendas, la denominación *mexican pink* no aparece en su reseña del desfile¹⁴. De hecho, el propio Valdiosera tampoco hizo referencia al rosa

¹³ Virginia Pope, “Ancient Mexico themes of styles”, *The New York Times*, Nueva York, 6 de mayo 1949.

¹⁴ Valdiosera conocía este artículo, incluso el 22 de mayo de 1949 en su sección “México y la moda”, menciona que en la siguiente entrega publicará un resumen de éste: “En nuestro próximo envío tendrán ustedes crónicas del NEW YORK TIMES por VIRGINIA POPE la más autorizada voz en materia de modas”. Sin embargo, nunca se publica el resumen anunciado.

mexicano cuando en las semanas posteriores al evento escribe sobre el cálido recibimiento y éxito que tuvo su moda mexicana cosmopolita.¹⁵

Al buscar más a fondo encontré que más de una década antes del desfile en el Waldorf Astoria, en la prensa estadounidense ya se empleaba el término *Mexican pink*. El periodista del *New York Times*, James C. Vermeer lo utilizó en su columna *The Log of a Globe Trotter* del 31 de julio de 1938 para describir la fachada de un hotel en Hawái en los siguientes términos: “[...] the fantastical Mexican pink facade of the Royal Hawaiian Hotel”.¹⁶

De igual manera, Virginia Pope ya en 1940 lo utiliza en un artículo¹⁷ que reseña los sombreros presentados por la casa de modas John-Frederics¹⁸. Pope apunta que se emplearon materiales suramericanos para la confección de los sombreros y destaca en un pie de foto un “Mexican pink toque of ruffled velvet and pink net snood with coque wings on top”¹⁹. [Fig.70]

Otro dato interesante que aparece en ese mismo artículo es la denominación *Argentine green* para un color verde de tonalidad cercana al licor Chartreuse [Fig.71]. Al igual que en el caso de *Mexican pink*, se trata de la asociación de un color con un país, en lo que pareciera ser una forma de clasificar y nombrar colores en relación con una zona geográfica específica. Artículos de años posteriores escritos por Pope y otros en *The New York Times* tienen menciones al *Mexican pink*.²⁰

¹⁵ “Moda mexicana en Nueva York” 8 mayo 1949; “La pintura mexicana y la moda” 15 mayo 1949; “Moda mexicana en Nueva York: Waldorf Astoria” 22 mayo 1949; “Cómo fue la moda mexicana a Nueva York” 29 mayo 1949; “La moda mexicana, la manta, Cortés y el Waldorf Astoria” 19 junio 1949. Artículos publicados en el suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad* del periódico *Novedades*.

¹⁶ Traducción: [...]detrás de la fantástica fachada rosa mexicano del Hotel Royal Hawaiian en James C. Vermeer, “The Log of a Globe Trotter”, *The New York Times*, 31 julio 1938.

¹⁷ Virginia Pope. “Fall Hats Shown by Two Designers: Even Now Hat Designers have an eye on autumn”, *The New York Times*, 18 de julio 1940.

¹⁸ John-Frederics: Casa de sombreros de John P. John y Frederick Hirst en Nueva York, famosa por realizar sombreros para actrices de Hollywood, como Vivian Leigh en *Gone with the wind* (1939).

¹⁹ Traducción: *Tocado rosa mexicano de terciopelo con volantes y redecilla rosa con plumas en la parte superior.*

²⁰ Para ampliar la información de este punto ver: 1. Virginia Pope,- "Outdoors and Indoors" 29-11-1942. / 2. SUMMER FURNITURE DISPLAYS A GAY NOTE; B. Altman & Co. Showing Puts Stress Upon Brilliant Hues" 27-03-1943. / 3. Virginia Pope - "FEATHERS FEATURE NEW HAT FASHIONS; Crownless Silhouette Swept Back From Hair and Face Is Shown by Hattie Carnegie" 20-08-1943 / 4. Virginia Pope - "Windbreaker Jacket Named for Eisenhower Is a Feature in Spring Style Collection" 22-02-1945 / 5. "Fun From California" 25-03-1945./ 6. Virginia Pope - "HOT-WEATHER GARB IS COLORFUL, BRIEF; Spirit of Playtime in the Open Is Expressed in Russeks Showing at St. Regis" 17-04-1945 / 7. "WARDROBE FOR FLIGHT ALLOWS TWO FOR ONE" 08-03-1946/ 8. "Shop Talk; Dash of Fashion for Winter Wardrobe, 27-01-1959 / 9. Barbara Plumb - "To a Man's Taste" 02-04-1967.



Mexican pink toque of ruffled velvet and pink net snood with coque wings on top. At John-Frederics.



Hat with square crown. Brim is of Argentine green

Fig. 70 Tocado rosa mexicano de terciopelo con volantes y redecilla rosa con plumas en la parte superior, diseñado por John-Frederics, 1940.

Fig. 71 Sombrero con borde de fieltro "verde argentino", diseñado por John-Frederics, 1940.

Fotografías publicadas en Virginia Pope. "Fall Hats Shown by Two Designers: Even Now Hat Designers have an eye on autumn", *The New York Times*, 18 julio 1940.

4.6 RECONSTRUCCIÓN DOCUMENTAL DEL DESFILE EN EL WALDORF ASTORIA

El diseñador afirma haber presentado 24 prendas²¹, de las cuales para este trabajo se recuperaron 13 de ellas a través de fotografías, dibujos y bocetos. Es decir, se cuenta con poco más de la mitad del total de atuendos presentados, los cuales fueron localizados en gran medida porque fueron los que el diseñador decidió publicar en su sección de *Novedades* junto con la reseña del éxito que había tenido el desfile de moda mexicana cosmopolita. Por desgracia, sólo existen versiones en blanco y negro, por lo cual, para saber el color en el que se confeccionaron, se tomaron como fuente algunos bocetos y los pies de foto escritos por el mismo Valdiosera cuando las imágenes fueron publicadas.

La reconstrucción documental del desfile con los vestidos presentados, permite ubicar los elementos de la indumentaria de los diferentes grupos étnicos contemporáneos a él, a partir de los cuales realizó su propuesta, pero sobre todo, devela que en esa ocasión el color magenta no tuvo el papel protagónico que se le ha otorgado en las diferentes narraciones del evento. De hecho, de las 13 fotografías reunidas, ninguna tiene una referencia al color magenta ni bajo el nombre de bugambilia ni como rosa

²¹ Ramón Valdiosera, "Moda mexicana en Nueva York", *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, 8 de mayo 1949.

mexicano. Es una posibilidad que en alguno de los 11 atuendos restantes haya presencia de este color, y de ser así, cabría preguntarse por qué no fueron considerados por Valdiosera para ser publicados.

El modelo que se presenta a continuación fue llamado Sinfonía en Rojo y se confeccionó a partir de “un huipil de india Trique (sic) de Oaxaca”²² [Fig.72], Valdiosera refiere que fue una de las prendas que más admiración causaron. De lado derecho se observa una fotografía del archivo del diseñador que muestra la prenda original, confeccionada con brillante tela roja [Fig.73]. A diferencia de los huipiles tradicionales largos, de corte amplio y recto, la prenda creada por Valdiosera sigue el contorno del cuerpo y deja las piernas descubiertas.



Fig. 72 Eva Herrejón viste Sinfonía en Rojo. Publicada en *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de Arte, Cine y Sociedad*, 22 mayo 1949.



Fig. 73 Traje Triqui. Archivo Ramón Valdiosera. Publicada en Ramón Valdiosera, *3000 años de moda mexicana* (México:EDAMEX, 1992).

Los siguientes dos vestidos tienen un drapeado que, según apunta el diseñador, están basados en los atuendos con los que las mujeres indígenas mazahuas del Estado de México siembran y recolectan el maíz con la tela de sus faldas²³ [Fig. 74]. El primero, está hecho en tela de satín color humo y lo acompaña una estola de organdí color orquídea pálido [Fig.75], el segundo está confeccionado en seda y no se especifica el color de la tela [Fig.76].

²² Ramón Valdiosera, “Moda mexicana en Nueva York: Waldorf Astoria” *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, 22 de mayo 1949.

²³ Ramón Valdiosera, “Moda mexicana: Maíz y moda”. *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 24 de abril 1949.



Fig. 74 Mujer mazahua con falda de recolección de maíz. Dibujo de Ramón Valdiosera publicado en *Novedades*, 24 de abril 1949.



Fig. 75 Vestido de Ramón Valdiosera hecho en tela de satín color humo con estola de organdí color orquídea pálido. Fotografía publicada en *Novedades*, 24 de abril 1949.



Fig. 76 Vestido de Ramón Valdiosera. Fotografía publicada en Valdiosera, *3000 años de moda mexicana* (México: EDAMEX, 1992).

Sobre la prenda que se presenta a continuación [Fig.77], al ser publicada en *Novedades*, posterior al desfile el diseñador menciona que es “propio para California o Miami”. Por su parte, Virginia Pope en su reseña del desfile describe un vestido que coincide con las características de este: “un vestido de campo hecho de algodón con dramáticas rayas en colores blanco, gris y negro. El vestido no tenía tirantes y la modelo llevaba un rebozo sobre los hombros [...] usaba un sombrero de copa alta, de ala ancha”. La periodista lo señala como uno de los modelos más llamativos.²⁴



Fig. 77 María Antonieta Rey con vestido diseñado por Valdiosera. Fotografía publicada en *Novedades*, 29 mayo de 1949.

²⁴ Virginia Pope “Ancient Mexico Themes of Styles”, en *The New York Times*, Nueva York, 6 de mayo 1949.

Sobre el vestido siguiente la característica que resalta Valdiosera es estar elaborado con “manta de nuestro pueblo, humilde, que con gusto llevamos a la capital del mundo para que fuera aplaudida” [Fig.78]. La tela fue pintada a mano con color “gris adobe” con hojas estampadas en verde oscuro y flores de color orquídea pálido. Al aparecer en escena, el diseñador comenta que “levantó una tempestad de aplausos”²⁵. [Fig.79]



Fig. 78 Chelo Mújica con vestido de manta diseñado por Valdiosera. Fotografía publicada en *Novedades*, 19 de junio de 1949.



Fig. 79 Chelo Mújica con vestido de manta desfilando por el Salon Sert del Waldorf Astoria. Fotografía publicada en *Novedades*, 19 de junio de 1949.

Tomando como punto de partida la indumentaria de los hombres wixárikas –huicholes en español– [Fig. 80 y 81], el diseñador realizó un sombrero y confeccionó un traje de playa en manta con bordados cuyo color no se especifica. Asegura que este modelo “recibió un ovación al aparecer ante la concurrencia”.²⁶ [Fig. 82]

²⁵ Ramón Valdiosera, “La manta, Cortés y el Waldorf Astoria”, *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, 19 de junio 1949.

²⁶ Ramón Valdiosera, “Moda mexicana en Nueva York: Waldorf Astoria”, *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, 22 de mayo 1949.



Fig. 80 Huichol de Nayarit.



Fig. 81 Huichol de Nayarit. Dibujo de Ramón Valdiosera publicado en Ramón Valdiosera, *Tipos Mexicanos* (México: Artes de México, 1960).



Fig. 82 Chelo Mujica con traje de playa diseñado por Valdiosera inspirado en el traje de los hombres huicholes. Fotografía publicada en *Novedades* 22 de mayo 1949.

La Pijama para Jardín consistió en un pantalón hecho con manta y una blusa de seda pintada a mano [Fig. 83]. Un boceto ofrece pistas de los colores que pudieron emplearse sobre la tela: amarillo, naranja, rosa y azul [Fig. 84]. Sobre el pantalón, Valdiosera escribió el 6 de febrero de 1949, en su sección “Moda Mexicana” de *Novedades*: “[...] el calzón drapeado a ‘lo indito’, es muy propio para lugares tropicales y para el trabajo, pues su amarre permite una gran movilidad entre las plantas y evita que se suban los insectos por las piernas”. [Fig. 85]

Virginia Pope, por su parte, habla de una blusa deportiva que encabezó pantalones de algodón largos, sujetos en los tobillos. Sobre la blusa menciona que las rayas presentes en la tela sugieren trazos hechos con las manos cubiertas de pintura, generando una combinación de diversos colores.



Fig. 83 *Pijama de Jardín* diseñada por Valdiosera. Fotografía publicada en *Novedades*, 22 mayo de 1949.



Fig. 84 Boceto para *Pijama de Jardín*. Publicado en Valdiosera, *3000 años de moda mexicana*.



Fig. 85 Referencia para *Pijama de Jardín*. Publicado en *Novedades*, 6 febrero 1949.

Pope habla de un atuendo, cuya descripción no coincide con ninguno de los publicados por Valdiosera: “Típicamente mexicano era un tocado de encaje plisado y capa que tiene su origen en la tierra de Tehuantepec. El encaje blanco enmarca la cara con una especie de halo, mientras que la capa se prolonga hasta la punta de los dedos. Se usó sobre un vestido rojo, y es ideal para cubrirse en la noche”. Un boceto a color que coincide con la descripción de la periodista permite apreciar cómo pudo ser el diseño de éste [Fig. 86]. Por tanto, se puede inferir que se tomó como punto de partida para diseñar esta prenda el huipil grande con el que se atavían las mujeres del istmo, las tehuanas, en los días de fiesta. [Fig. 87]



Fig.86 Boceto para vestido. Publicado en Valdiosera, *3000 años de moda mexicana*.



Fig.87 Tehuana. ca. 1925-1945. Archivo Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca.

Sobre el siguiente vestido usado por la modelo que posa sonriendo a un fotógrafo, el diseñador no proporciona datos que sirvan para conocer el color o materiales en el que fue confeccionado. [Fig. 88]



Fig. 88 Fotografía publicada en *Novedades*, 29 de mayo 1949.

Su sección de Moda Mexicana en el *Magazine de Arte, Cine y Sociedad*, el 15 de mayo de 1949 –una semana después del desfile –, estuvo dedicada a un vestido en particular de los que fueron presentados en Nueva York. Se trata del vestido *Orozquiano* pintado a mano en *Rojos Orozco*, violetas y toques de azul cobalto. [Fig. 89 y 90]

Para diseñar, afirma haberse inspirado ni más ni menos que en dos obras monumentales, de crítica, misterio y dramatismo del muralista José Clemente Orozco: *Cabeza Flechada* (Serie *Los Teules*, 1947) [Fig. 91] y en la obra cumbre del artista *El hombre en llamas* de la Cúpula del Hospicio Cabañas en Guadalajara (1937-1939) [Fig. 92]. De la primera, afirma haber obtenido la idea de estampar la tela con “anchos y nerviosos pincelazos” y sobre la segunda comenta haberse inspirado en la “inquietante figura central” para realizar el drapeado del vestido.²⁷



Fig.89 Luchi Aldaco con vestido *Orozquiano*. Fotografía publicada en *Novedades* 15 de mayo 1949.



Fig.90 Boceto para vestido *Orozquiano*. Publicado en Valdiosera, “La Influencia de José Clemente Orozco en la Moda Mexicana”, *Impacto*, 1º de octubre 1949.

²⁷ Ramón Valdiosera, “La pintura mexicana y la moda” en *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, 15 mayo 1949. Se obtuvo más información sobre el vestido en otro artículo publicado meses después: Ramón Valdiosera, “La influencia de José Clemente Orozco en la moda mexicana”, *Impacto* (1 de octubre 1949): pp. 28-33.



Fig.91 José Clemente Orozco, *Cabeza Flechada*, serie "Los Teules", 1947, piroxilina sobre masonite. Acervo Museo Nacional de Arte (MUNAL).



Fig.92 José Clemente Orozco, *El Hombre en Llamas*, 1937-1939. Cúpula de la Capilla del Hospicio Cabañas, Guadalajara, Jalisco.

En esta prenda en particular, aparece una de las características con las que el filósofo italiano Umberto Eco elabora una definición del *kitsch*. En su libro *Apocalípticos e integrados* (1964), Eco introduce el concepto de *estilema*, un término que se utiliza para definir los rasgos característicos del estilo de un autor. Expresa que al extraer un estilema de su contexto e insertarlo en otro, no posee los mismos caracteres de homogeneidad de la estructura original. Es decir, es sólo signo.

En el caso de esta prenda, el estilema sería la forma de los trazos "anchos y nerviosos" puestos sobre la tela. Al sacarse de su contexto original –la pintura de Orozco– y ser puesto sobre un vestido, el nuevo mensaje carece de la estructura que el artista le dio originalmente en el campo de la monumentalidad del arte público y por tanto, el resultado final ya no transmite ninguno de los atributos que Orozco le dio originalmente a su obra.

Para el drapeado del vestido, explica que se inspiró en *El Hombre en Llamas* del Hospicio Cabañas. Aunque no es del todo claro cómo se manifiesta esta relación, el hecho de presentarlo como referente devela otra de las características del *kitsch*. El crítico estadounidense de arte, Clement Greenberg declara que para que el *kitsch* sea posible necesita tener acceso a una tradición cultural ya consolidada²⁸.

²⁸ Clement Greenberg, *Avant-Garde and kitsch*, 1939. Citado en Iván Vicente Padilla Chasing, *Milán Kundera y el totalitarismo kitsch*, p. 28.

Al decir que este vestido está relacionado con la obra de Orozco, el diseñador busca participar del prestigio que tiene la obra del artista como parte del movimiento muralista mexicano. En este caso la relación es absolutamente superficial porque el uso del color y de los trazos en ambas obras del muralista Orozco son parte de una obra integral, monumental, con todo el misterio que éstas en particular conllevan. Aquí se manifiesta cómo tomar elementos parciales de una obra no implica que la recupere ni actualice.

Valdiosera cuenta que el vestido “mereció el aplauso de las personas eje en el mundo de las modas” –quienes es probable que estuvieran poco familiarizadas con la obra de Orozco– y que se le “elogió la idea de tomar la personalidad de los artistas mexicanos para realizar la moda”²⁹.

El diseñador declaró que tenía pensado lanzar telas basado en lo que consideraba los colores característicos de cada artista, los cuales distribuye de la siguiente manera: *Rojo Orozco, Azul Diego (Rivera), Amarillo Siqueiros y Gris Tamayo*. Se proponía lograr la autorización de estos artistas, ya que no dudaba que éstos comprenderían “la importancia de fundir la moda, el pueblo y la pintura”³⁰. Sin embargo, el proyecto no se llevó a cabo.

A diferencia de los planteamientos generados por el Gran Experimento Ruso³¹ y por la Bauhaus³² en Alemania donde los artistas participantes pretendían integrar –con el apoyo de la producción industrial– el arte a la vida cotidiana de los trabajadores y el pueblo a través del rediseño de los objetos de uso común, como la ropa, lo que interesaba a Valdiosera era captar el gusto y reconocimiento extranjero y de personas de la alta sociedad, no vestir a la masa. Quería formar parte del *jet set* de la moda internacional, ser reconocido por la originalidad que le daba tener en sus diseños “el toque mexicano”.

²⁹ Ramón Valdiosera, “La pintura mexicana y la moda”, *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de Arte, Cine y Sociedad*, 15 mayo 1949.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Algunos de los artistas que participan en el Gran Experimento Ruso fueron Alexander Rodchenko, Vladimir Tatling, Liuvob Popova y Varvara Stepanova. Estas últimas aplicaron los principios estéticos del constructivismo para diseñar ropa que –de acuerdo con su proyecto– sería accesible para todos a través de la fabricación en serie.

³² La Bauhaus es la Escuela de Arquitectura y Artes Aplicadas que el arquitecto, diseñador y urbanista alemán Walter Gropius (1883-1969) fundó en 1919 y dirigió hasta 1928. Gropius consideraba que las obras de arte no debían limitarse a conmover al espectador, que el arte tenía su lugar en la esfera de lo público, entre la colectividad. Por tanto, era preciso que el arte se configurara de tal modo que circulara en la vida social moderna a través del uso de los medios de producción de la industria. *Apud.* Giulio Carlo Argan, *Walter Gropius y la Bauhaus* (México: Gustavo Gili, 1983), pp. 16- 18.

No estaba preocupado en diseñar para el pueblo de México, ni en producir textiles y diseños económicos accesibles para todos, tampoco estaba interesado en hacer un diseño que cualquier habitante de este país quisiera vestir. Toda su propuesta se enfocó en captar la atención foránea, pues para él, la moda podía ser un gancho para generar turismo exclusivo que dejara una importante derrama económica. La construcción de su propuesta era articulada por la necesidad de ser mirado por el *Otro extranjero*.

Dentro de esta necesidad, en el afán por acreditarse como un diseñador de moda nacional, preparó ilustraciones de la prenda original de donde se inspiraba y las presentó en sus desfiles como parte del despliegue de ropa moderna mexicana. [Fig.93]

Fig. 93

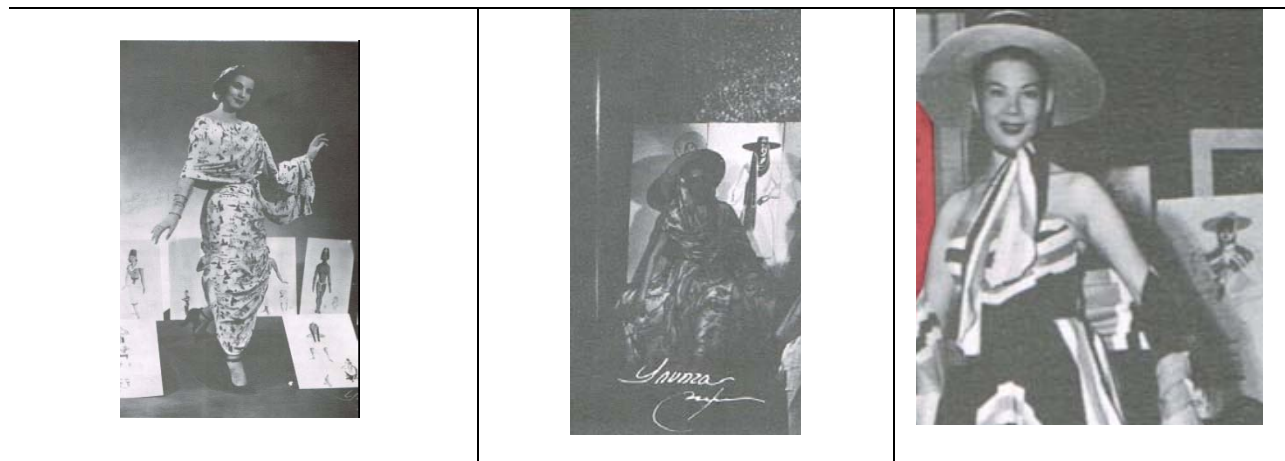


Fig. 93.1 Luchi Aldaco modela un vestido rodeada de ilustraciones en las que el diseñador reconstruye la indumentaria de las figuras prehispánicas. Fotografía publicada en *Valdiosera, 3000 años de moda mexicana*.

Fig. 93.2 Modelo usa vestido con estola y sombrero, a su lado aparece la ilustración de la indumentaria mazahua en la que se basa. Fotografía publicada en *Novedades*, 29 de mayo de 1949.

Fig. 93.3 Detrás de la modelo se observa la ilustración de la indumentaria en la cual está basada. Fotografía publicada en *Novedades*, 29 de mayo 1949.

El rebozo, prenda sacada del medio rural e indígena con una gran tradición, tuvo una presencia importante en el desfile. Virginia Pope describe: “los rebozos acompañaron muchos de los vestidos, algunas veces en la forma convencional de bufanda, otras envuelto alrededor de la cabeza a modo de turbante con un solo extremo largo colgando casi hasta el dobladillo de la falda”.

Al día siguiente del desfile, Valdiosera dedicó su sección de *Novedades*³³ a mostrar fotografías donde la modelo Chelo Mújica usó un rebozo hecho de seda pintada a mano –no se especifica el color– con puntas desflecadas y tejidas [Fig.94]. Desde décadas atrás, esta prenda tuvo un papel central en obras de artistas como Orozco [Fig.95], Siqueiros [Fig.96], Rivera [Fig.97] ya que su representación recuperó y actualizó en nuestro territorio la técnica del drapeado, utilizada desde el arte clásico griego.

Fig. 94



Fig. 94.1 Chelo Mújica con rebozo frente a cartel promocional de Oaxaca, 1949.



Fig. 94.2 Chelo Mújica con rebozo frente a cartel promocional de México, 1949.



Fig. 94.3 Chelo Mújica frente a dibujo de Valdiosera sobre la "Danza de los Viejitos" de Michoacán, 1949.



Fig. 95 José Clemente Orozco, *Desfile Zapatista* (detalle), ca. 1930, óleo y temple sobre tela, 63.5 x 93 cm. Colección Particular.

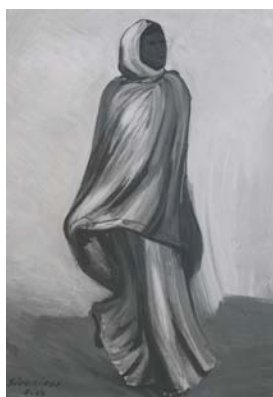


Fig. 96 David Alfaro Siqueiros, *Mujer*, agosto 1963, piroxilina sobre masonite, 80 x 60 cm. Colección Particular.



Fig. 97 Diego Rivera, *Estudio de María Félix (Madre)*, 1948, carboncillo sobre papel. Colección Particular.

³³ Ramón Valdiosera, "Moda mexicana en Nueva York" *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 8 de mayo de 1949. p.4 y 5.

El rebozo fue clave en la propuesta de Valdiosera, ya que lo consideraba como un sello inconfundible de la mujer mexicana. Sin embargo, la visión que tiene de éste lo reduce a una prenda que otorga un toque exótico “original” (sic) al vestuario de las mujeres de la alta sociedad a las que quiere vestir.

Como parte de sus esfuerzos por colocar esta prenda dentro del circuito de la moda, en los primeros días de enero de 1950, el fotógrafo estadounidense Leonard McCombe llegó a México con el objetivo de hacer un ensayo fotográfico para la revista *LIFE*. Valdiosera lo llevó a Tenancingo, un centro rebocero en el Estado de México. De vuelta a la capital logró que una de sus colaboradoras, la actriz y modelo Norma de Landa fuera fotografiada en un balcón del Hotel Reforma con un vestido de hombros descubiertos y un rebozo que sostiene con los antebrazos. La fotografía se convirtió en portada de la revista el 9 de enero de 1950 [Fig. 98] y el



Fig. 98 Norma de Landa en la portada de LIFE, 9 enero 1950.

diseñador lo consideró un logro ya que al aparecer en una publicación internacional, se le dio promoción al uso del rebozo mexicano, prenda que desde 1948 promovió con el apoyo del almacén Salinas y Rocha.³⁴

Este desfile fundamental en Nueva York donde Valdiosera presentó sus atuendos, se organizó como estrategia publicitaria para atraer turismo a México. No solamente se llevó a cabo el evento de moda sino que también la *American Airlines* exhibió afiches ofreciendo vuelos hacia México donde muestra la imagen de un territorio pintoresco, en donde lo indígena encarna la idea del buen salvaje, del buen indio, del indio pobre, pero bueno [Fig.99]. La misma visión es compartida por la publicidad que llevó la Asociación Mexicana de Turismo, dependiente de Secretaría de Gobernación [Fig.100 y 101] y por el dibujo realizado por Valdiosera donde retrata una danza popular. [Fig.102]

³⁴ Ramón Valdiosera, *3000 años de moda mexicana*, p. 232.

Fig. 99



Fig. 99.1 Publicidad de *American Airlines* en desfile del Waldorf Astoria. Fotografía publicada en *Novedades*, 29 de mayo 1949.



Fig. 99.2 Un vendedor de aves descalzo y con sombrero es el protagonista del cartel de *American Airlines* para promocionar México como destino turístico, 1949.

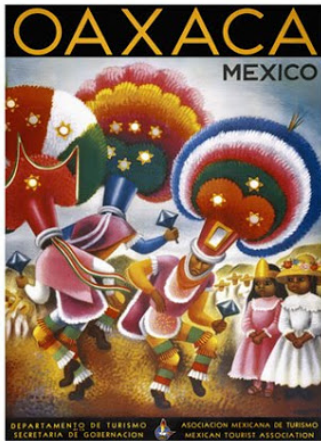


Fig. 100 Cartel promocional de Oaxaca firmado por el Departamento de Turismo de la Secretaría de Gobernación y la Asociación Mexicana de Turismo, 1949.



Fig. 101 Cartel promocional de México de la Asociación Mexicana de Turismo, 1949.



Fig. 102 Ramón Valdiosera, *Danza de los viejitos en Michoacán*, 1949.

A través de los artículos escritos en *The New York Times* revisados y de la reconstrucción documental del desfile en el Waldorf Astoria, se manifiesta que el nombre de rosa mexicano para el color magenta no se dio a conocer en este desfile y que de hecho, ya se había acuñado en años anteriores. Lo que este desfile representa es el inicio de la carrera de Valdiosera como promotor de la industria del turismo a través de una moda occidental decorada con motivos pintorescos y *kitsch*. Es en el contexto de esta propuesta que más tarde incorporaría el color rosa mexicano como un elemento típico.

Con la finalidad de ofrecer otro ejemplo de por qué la propuesta de Valdiosera resulta *kitsch*, en el siguiente capítulo se analiza la concepción del color rosa mexicano que tuvieron los artistas mexicanos María Izquierdo y Rufino Tamayo desde la perspectiva poética y modernista. Al abordar de manera más amplia el uso de este color dentro del campo del arte, la intención es ofrecer un contraste entre la inclusión de éste como expresión típica y su empleo como elemento fundamental para la elaboración plástica de una identidad cultural.

CAPÍTULO 5

EL ROSA MEXICANO EN LA OBRA DE MARÍA IZQUIERDO Y RUFINO TAMAYO: UN USO POÉTICO DEL COLOR

La pintora jalisciense María Izquierdo (1902–1955) y el pintor oaxaqueño Rufino Tamayo (1899–1991), fueron pareja durante cuatro años, entre 1929 y 1933. En ese periodo establecieron su compromiso y su mutua influencia, no sólo en los contenidos, sino también en las formas y en el uso de los colores locales, sin plantear que estos eran típicos y sin convertirlos en fórmulas de la mexicanidad. Ambos incluyeron el color rosa mexicano dentro de su gama cromática.

María Izquierdo fue la primera mujer mexicana en presentar su obra en Nueva York, en noviembre de 1930. En su pintura la presencia de tonos rojos y magentas es una constante, sobre todo, aquellos colores muy cercanos a las variantes que se obtienen en los textiles teñidos con grana cochinilla.

El color magenta, aparece en los objetos de la mexicanidad elegidos por Izquierdo para conformar su universo: en textiles, cortinas, blusas, vestidos, hilos, listones y sombrillas; en velas, papel picado y juguetes, así como también en alimentos, frutos y animales que lo poseen de forma natural, como la pitahaya y el huachinango. Algunas de las obras donde pueden observarse estos elementos son *En el circo* (1939), *El Calvario* (1940), *Autorretrato* (1940), *Rosita* (1940), *El ronزال azul* (1940), *El Baile del oso* (1940), *Mi tía, mi amiguito y yo* (1942), *El idilio* (1946); *Viernes de Dolores* (1944-1945), *Alacena con dulces cubiertos* (1946), *Alacena* (1947), *Altar de Muertos* (1943), *Granada con durazno* (1955), *Naturaleza viva con huachinango* (1946), entre otras.

María Izquierdo no copia lo que ve en la realidad, sino que apropia, retoma las formas y los motivos que halla en los objetos de la mexicanidad y los elabora de manera diferente. No se trata de una obra folklorista ni pintoresca: estos objetos aparecen como encarnaciones del universo onírico, surrealista e identitario de la pintora, conforman las letras del alfabeto que le permiten articular el lenguaje de su deseo.³⁵

³⁵ *Apud.* Irene Herner, "Giorgio de Chirico y el resurgimiento de la tradición", en *Siqueiros del paraíso a la utopía*, pp. 74-75.

Por su parte, el pintor oaxaqueño Rufino Tamayo, fue ampliamente reconocido por el uso de “colores mexicanos” en su obra, dentro de los cuales se encuentra el magenta. Estos colores se agrupan en dos paletas características del pintor: “la tradicional, trágica, un poco seca y otra de colores frutales, no muy fuertes o chillantes, sino más bien jugosos”.³⁶

Rufino Tamayo nació en Oaxaca en 1899, su familia era de origen zapoteca. A la edad de 11 años, al quedar huérfano, fue adoptado por una tía que radicaba en la Ciudad de México, quien junto con su esposo, vendían frutas en el Mercado de La Merced. Rufino colaboró por las tardes con sus tíos, y años después relacionaría esta experiencia con sus preferencias cromáticas. Las imágenes e impresiones dejadas por el mercado habitaron su mente y junto con María Izquierdo las recuperaría para crear su obra.

Interesado por el dibujo, en 1914 comenzó a asistir a clases nocturnas de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) y para 1917 se matriculó de manera oficial para comenzar su preparación académica formal. Tuvo entre sus maestros a los pintores Germán Gedovius (1867-1937), Saturnino Herrán (1887-1918) y a Roberto Montenegro (1885-1968).

En 1921 José Vasconcelos como secretario de Educación Pública lo nombró jefe del Departamento de Dibujo Etnográfico del Museo Nacional de Arqueología. Su labor consistía en realizar dibujos de las piezas del museo para ponerlas a disposición de artesanos de todo el país para enriquecer la artesanía nacional. Al respecto el pintor declaró: “[...] el arte precolombino aclaró mi punto de vista, considero que hay una continuación del arte prehispánico a través de las artes populares”³⁷. Afirmaba también “[...] todas mis concepciones estéticas parten de la época en que trabajé en el Museo de Arqueología. De mi contacto con las piezas precortesianas arranca mi

³⁶ Janet Brody Esser, “Conversation with a Mexican Master, Rufino Tamayo”, *Latin American Art*, (Fall 1989):42. Publicado por Mariana Morales Cortés, “Una teoría del color en la pintura de Rufino Tamayo” (Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2005), p. 48.

³⁷ Rufino Tamayo en entrevista con Juan Pellicer, “*Hay solo una raza: la humana*”, *México de hoy*, Publicación de la Secretaría de Relaciones Exteriores, vol. I, núm. 4 (enero 1972). Publicado en Rufino Tamayo, *Textos de Rufino Tamayo* / Recopilación, prólogo y selección por Raquel Tibol (México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1987), p.104.

sentido del dibujo y de las proporciones”.³⁸

La siguiente declaración, realizada en 1980 por el pintor, ofrece más claves para dilucidar a partir de qué elementos articuló su trabajo y su visión particular de México a través de la forma y el color:

México tiene una luz extraordinaria y otra que emana de sus artesanías, con las que reconozco y siento mi relación. Gracias al contacto que tuve con ellas, sobre todo durante el tiempo que trabajé en el Museo de Arqueología, me acerqué al color y a formas que están presentes en todo mi trabajo. Ninguno de estos elementos tan nuestros me ha privado del derecho a contemplar otras formas, de captar otra luz y otros colores que provienen de fuera. En el arte popular están mis raíces, pero éstas se fortalecen con expresiones y lenguajes artístico llegados de otros sitios. Sí, en esas raíces está el secreto de mis formas y mis colores.³⁹

En el mismo año, al hablar de la paleta de su pintura, Tamayo declaró que los colores que utilizó en sus obras son los que con mayor fidelidad captaron el espíritu del país. El artista explicó en los siguientes términos de dónde los tomó:

¿cuáles son los colores que usa la gente de un país pobre como el nuestro? Los más baratos, los que están hechos a base de cal, los tonos de la tierra. Eso por una razón económica o estética, matiza e ilumina nuestras calles. Frente a estos colores mezclados y matizados que vi desde chico opongo otros: los más vivos, rabiosos y brillantes que contemplé en las frutas de mi infancia. Todo eso da la cosa muy atenuada y la lujuria que caracteriza a mis telas.⁴⁰

Sin embargo, décadas antes, en 1953, al hablar del segundo grupo de colores (*los más vivos, rabioso y brillantes*), negó que existiera alguna relación con el mercado, quizá para evitar asociaciones con la pintura de corte folklórico y pintoresco que criticaba en esa época⁴¹.

Un tío mío era dueño de grandes plantaciones de fruta en Veracruz y tenía sus bodegas en el Mercado de la Merced. Esto dio origen a que dijeran que mi teoría del color nació de mi contacto con las frutas, pero no es así estrictamente. En realidad yo he basado mi teoría del color en cosas muy distintas al mercado y lo he puesto en contraposición a esa cosa superficial y sólo aparentemente mexicana de los

³⁸ Rufino Tamayo en Víctor Alba, *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo* (México: Colección Panoramas, B. Costa-Amic Editor, 1956). Publicado en *Ibíd.*, p. 66.

³⁹ Rufino Tamayo, “Mi lenguaje: la pintura”, *Revista de la Universidad*, vol. XXXV, núm. 5-6, (diciembre 1980-enero 1981). Publicado en *Ibíd.*, p. 134.

⁴⁰ Rufino Tamayo en Víctor Alba, *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo* (México: Colección Panoramas, B. Costa-Amic Editor, 1956). Publicado en *Ibíd.*, p. 66.

⁴¹ Tamayo afirma en 1956 que “el folclorismo [...] produjo y todavía produce el decaimiento de las cualidades plásticas de nuestra producción pues olvida, con propósitos mercantilistas, los intrincados problemas de la plástica y los substituye por la máscara de lo pintoresco, de lo bonito y lo atractivo para ese eterno cazador de color local que es el turista”. Publicado en *Ibíd.*, p. 67.

colorines. Creo que la plástica debe ir más hondo.⁴²

Si bien en la década de los cincuenta negó al mercado como fuente, en declaraciones de décadas posteriores no tuvo problema en mencionar a las frutas como referencia⁴³. Y es que, como él mismo apunta: “la naturaleza proporciona a los pintores todos los elementos, formas, espacios, colores, pero somos nosotros, los pintores, los que transformamos, en mi caso para hacer poesía”.⁴⁴

Antes de convertirse en el gran poeta mexicano del color en la pintura, Tamayo tuvo la posibilidad de formarse en el campo del modernismo. Vivió durante varias temporadas en Nueva York y en París. En Nueva York estuvo durante tres periodos, el primero de ellos fue de 1926 a 1928, el segundo de 1931 a 1932 –oportunidad en la que pudo haber asistido a la gran exposición retrospectiva de Henri Matisse en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA)– y en el último permanecería más de una década, de 1936 a 1949. En París vivió de 1949 a 1960, año en el que se estableció de nuevo en México. Durante todo el tiempo que vivió en el extranjero Tamayo nunca perdió contacto con su país: al pintor se le hacían encargos de obra y se le organizaban exposiciones.⁴⁵

Al igual que otros pintores contemporáneos suyos, la mexicanidad de Tamayo se construyó a partir del mestizaje plástico entre elementos del Arte Moderno y los de la tradición artística presente en nuestro territorio. Su mexicanidad no es decorativa, es parte de una estructura integrada a otros elementos fundadores. En su caso específico es posible señalar la construcción del espacio y la naturaleza de Cézanne; la representación del cuerpo y el espacio del cubismo, especialmente Picasso; la valoración de los objetos provenientes de culturas extraeuropeas, y por supuesto, el uso del color como elemento independiente capaz de crear un lenguaje universal, concepción presente en trabajos de artistas de la vanguardia europea como Kandinsky, Delaunay y Matisse.

⁴² Ana Cecilia Treviño (*Bambi*). “Tamayo define su posición. Su verdadera historia”, *Excelsior*, 21 junio 1953. Publicado en Mariana Morales, “Una Teoría del Color ...”, p. 48.

⁴³ Ver Janet Brody Esser, “Conversation with a Mexican Master, Rufino Tamayo” *Latin American Art*, (Fall 1989): p. 42 y Christina Pacheco, “Entrevista a Rufino Tamayo”, *Siempre*, 22 marzo 1989. Publicado en *Ibid.*, en páginas 48 y 88 respectivamente.

⁴⁴ Annick Sanjurjo Casciero, “El poeta del realismo mexicano”, *Américas*, Vol. 42, Núm. 4 (1990). Publicado en *Ibid.*, p. 78.

⁴⁵ Apud. Ingrid Suckaer, *Rufino Tamayo. Cronología*. Recurso en línea [<http://www.rufinotamayo.org.mx/wp/wp-content/uploads/2013/12/Cronolog%C3%ADa-Rufino-Tamayo-2009-Ingrid-Zuckaer-oficina-derechos-autor-rufino-tamayo.pdf>]. Consultado el 10 de mayo 2015.

5.1 LA EMANCIPACIÓN DEL COLOR: TAMAYO Y LAS IDEAS DE KANDINSKY, LOS DELAUNAY Y MATISSE

El uso del color en Tamayo no se limitó a objetos concretos, sino que también los empleó para crear fondos, para dar vida a la piel de sus personajes –a veces humanos, a veces encarnaciones de seres míticos y arcaicos–. Este pintor convirtió a los colores en actores con protagonismo propio dentro del lienzo⁴⁶, en elementos que no necesitan estar anclados a un objeto específico y que, junto con el dibujo, son fundamentales para la construcción del cuadro.

Esta concepción sobre el color tiene sus orígenes en las diferentes teorías impulsadas desde principios del siglo XX por artistas como Wassily Kandinsky (1866-1944), Robert Delaunay (1885-1941), Sonia Delaunay (1885-1979), Henri Matisse (1869-1954) y otros pintores fauvistas, así como los expresionistas alemanes de *Der Blaue Reiter* y por el movimiento De Stijl de Theo van Doesburg (1883-1931) y Piet Mondrian (1872-1944), quienes centraron su atención en este elemento pictórico impulsados por una búsqueda de lo espiritual y de un lenguaje universal, que al igual que la música, llegara a todos los hombres. A continuación se abordan algunas de las ideas de Kandinsky, los Delaunay y Matisse cuyas exploraciones considero más cercanas al desarrollo de la dimensión cromática que llevó a cabo el pintor oaxaqueño en su obra.

En el plano físico, el color es un fenómeno óptico producido por la impresión de los rayos luminosos –transmitidos, reflejados o emitidos por un objeto– recibidos por los órganos visuales y depende de la longitud de onda para generar un tono determinado. Sin embargo, ser capaces de percibir de esta manera el mundo ha resultado en que hemos cargado de significados culturales los diferentes colores que componen el espectro de luz visible.

Respecto a estas dos dimensiones del color, la óptica y la cultural, Kandinsky, en su libro *De lo espiritual en el arte* (1912), apunta que en un nivel de sensibilidad superior, al contemplar una paleta de pintor llena de color, se supera el *efecto puramente físico* y que esta impresión superficial del color llega a convertirse en vivencia, en

⁴⁶ *Apud.* Simon Schama, "Rothko", *The Power of Art*, episodio 8, al aire 8 diciembre 2006 (Inglaterra: BBC, 2006), DVD.

conmoción emocional: “La fuerza psicológica del color provoca una vibración anímica. El color llega al alma a través de la fuerza física elemental”.⁴⁷

Partiendo de estos conceptos y explorando también las propiedades acústicas del color, Kandinsky fundó su obra en composiciones cromáticas y formales que integran un universo pictórico abstracto. El artista afirma que para generar una “vivencia interior”, es necesario que “el pintor cultive no sólo su sentido visual sino también su alma, para que ésta aprenda a calibrar el color por sus propios medios y no actúe sólo como receptora de impresiones externas (a veces también internas), sino como fuerza determinante en el nacimiento de sus obras”.⁴⁸

Por su parte, el artista francés Robert Delaunay, en su serie *Ventanas* (1912) comenzó a trabajar una pintura del “color puro”, una obra creada a partir de la aplicación sobre el lienzo de pigmentos con colores contrastantes, la composición toma en cuenta la interacción entre luz, espacio y movimiento⁴⁹. Su esposa Sonia compartió la inquietud de Robert sobre el color y desarrolló una obra propia que no se limitó a crear sobre el lienzo. Ella llevó su propuesta hacia el diseño de vestidos, el diseño de interiores y el diseño gráfico.

Los Delaunay tenían una fe exacerbada en “una transformación visual total, en la moda, en la arquitectura, y el urbanismo. Todos los aspectos afectan al orden visual en su camino hacia una creación pura y nueva, que expresa realmente nuestros deseos de vida”.⁵⁰ Les entusiasmaba haber encontrado un lenguaje formal sensible y comprensible para todo el mundo, capaz de emplearse universalmente tanto en obras de arte como en cualquier campo de la vida cotidiana.

Por su parte, el pintor francés Henri Matisse consideraba que era de suma importancia restituirle al color su poder emotivo y expresivo, ya que, al igual que Kandinsky, lo consideraba un medio directo para alcanzar la sensibilidad del espectador. Proponía

⁴⁷ Wassily Kandinsky, *Sobre lo espiritual en el arte* (1912, reimpr., México: Editorial Colofón, 2006), p. 41.

⁴⁸ *Ibíd.*, p. 83.

⁴⁹ Apud. Hajo Düchting, *Robert y Sonia Delaunay. El triunfo del color* (Colonia: Benedickt Taschen, 1994), p. 35.

⁵⁰ Robert Delaunay, *Du cubisme a l'art abstrait. Documents inédits publiés par Pierre Francastel et suivis d'un catalogue de l'oeuvre de R. Delaunay par Guy Habasque* (París: Sevpen, 1957). Publicado en *Ibíd.*, p. 55.

que el color en la plástica dejara de actuar como un elemento descriptivo más⁵¹ y exhortaba a sus colegas a emplearlo, por su intensidad luminosa, como medio de expresión y no para definir los objetos ni para transcribir la naturaleza.⁵²

Guiado por la necesidad de buscar elementos plásticos más allá de la tradición occidental exploró el uso del color en el arte y artesanía hindú, así como oriental y mediorienta⁵³. Él mismo afirmó en 1912 que los viajes a Marruecos le “[...] ayudaron mucho más [...] a retomar contacto con la naturaleza de lo que me hubiera permitido la aplicación de una teoría viva, aunque algo limitada, como era el fauvismo”⁵⁴.

Al trabajar con lo elemental emotivo en el campo pictórico, al igual que Kandinsky, Matisse comenzó a relacionar a la pintura con la música pues consideraba que a los pintores nada les impedía “componer con sólo algunos colores, como en la música, que está compuesta únicamente por siete notas”⁵⁵. Artistas como Carlos Mérida y el propio Tamayo, quienes tuvieron una aproximación a la música antes que a la plástica, tendrían presente esta visión respecto a la relación entre ambas disciplinas para desarrollar su obra.

Si bien Tamayo tuvo contacto con mercados y con localidades donde las construcciones se realizaban con materiales baratos, la simple percepción no hubiera bastado para que realizara la elección de ciertos colores y desarrollara su técnica particular para aplicarlos sobre el lienzo. Fue necesario el contacto con el arte moderno y con las teorías sobre el color de artistas como los previamente mencionados para que, a través de una apropiación de los principios sobre los que se fundaron, Tamayo pudiera desarrollar un estilo particular, una exploración cromática de lo mexicano por lo cual sería ampliamente reconocido.

⁵¹ Apud. Henri Matisse, “El camino del color” declaraciones recogidas por Gaston Diehl, *Art Présent*, núm. 2 (1947). Publicado en Henri Matisse, *Escritos y consideraciones sobre el arte*, (Barcelona: Paidós, 2010), p. 218.

⁵² Apud. Henri Matisse, “El eterno conflicto entre el dibujo y el color”, 1940-1947. Publicado en *Ibíd.*, p. 195.

⁵³ Apud. Georges Desvallières, Presentación de “Notas de un pintor”, 1908. Publicado en *Ibíd.*, p. 47.

⁵⁴ Tériade, “Matisse Speaks”, *Art News Annual*, núm. 21 (1952). Publicado en *Ibíd.*, p. 130.

⁵⁵ Henri Matisse, “El camino del color” declaraciones recogidas por Gaston Diehl, *Art Présent*, núm. 2 (1947). Publicado en *Ibíd.*, p. 219.

5.2 TAMAYO Y EL ROSA MEXICANO

Dentro de su paleta “frutal” de colores “vivos, rabiosos y brillantes” el magenta/rosa mexicano tiene un papel importante como uno de los tonos derivados del rojo. Tamayo expresó: “El color rojo me atrae porque abarca una variedad muy grande, de modo que puedo expresar con él una infinidad de cosas”.⁵⁶

El magenta en su obra fue ampliamente reconocido por la crítica bajo diversas denominaciones. En 1956 el pintor cuenta que en Estados Unidos a este color también se le comenzó a conocer como “Tamayo pink”⁵⁷. Debido a la fama que Tamayo alcanzó en el ámbito internacional desde la década de los cuarenta y dado el amplio uso que hizo de este color, se comprende que se le asociara con él.

Algunas de las obras donde su uso del color rosa mexicano resalta son *Nueva York desde la Terraza* (1937), *Mujeres de Tehuantepec* (1937), *Mujeres de Tehuantepec* (1939), *Desnudo Blanco* (1943), *Mujer y pájaro* (1944), *Comedor de sandía* (1949), *Naturaleza muerta* (1957), *Telefonitis* (1957), *Niños jugando* (1959), *Homenaje a la Raza India* (1952) entre muchas otras.

Me interesa destacar una obra en particular donde el uso de este color es de suma importancia. Se trata del mural *Nacimiento de nuestra nacionalidad*, realizado para el Palacio de Bellas Artes en 1952 a petición de Carlos Chávez, director general del Instituto Nacional de Bellas Artes, y del curador Fernando Gamboa. El mural expresa la visión de Tamayo sobre la Conquista, tres décadas después de que Siqueiros, Rivera y Orozco trabajaran sobre el mismo tema en los muros de San Ildefonso. [Fig.103]

En el mural, el conquistador y su caballo avanzan frenéticos sobre los escombros de la civilización precolombina –que el pintor coloreó de tonos púrpuras, azules y rosados–, dejando tras de sí, una blanca columna dórica como símbolo de la civilización occidental que se levanta triunfante entre el caos.

⁵⁶ Christina Pacheco. “Entrevista a Rufino Tamayo”, *Siempre*, México, 22 de marzo 1989. Publicado en Mariana Morales, “Una teoría del color ...”, p. 88.

⁵⁷ Rufino Tamayo en Víctor Alba, *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo* (México: Colección Panoramas, B. Costa-Amic Editor, 1956). Publicado en Tamayo, *Textos de Rufino Tamayo*, p. 66.



Fig. 103 Rufino Tamayo, *El Nacimiento de Nuestra Nacionalidad*, 1952, vinelita sobre tela, 5.3 x 11.3 m. Museo del Palacio de Bellas Artes.

En el cielo nocturno, del lado superior derecho, el pintor colocó un eclipse como símbolo del augurio mexicano de la catástrofe. En el lado inferior derecho se encuentra una mujer indígena pariendo, su cuerpo está pintado de negro y café oscuro, con lo que Tamayo señala su origen étnico. Con sus piernas abiertas expulsa a una criatura mitad café/indígena, mitad blanco/español, se trata del primer mestizo, el cual, está rodeado de un delgado halo color rosa mexicano, con el cual el pintor subraya el origen de nuestra nacionalidad. [Fig. 104]

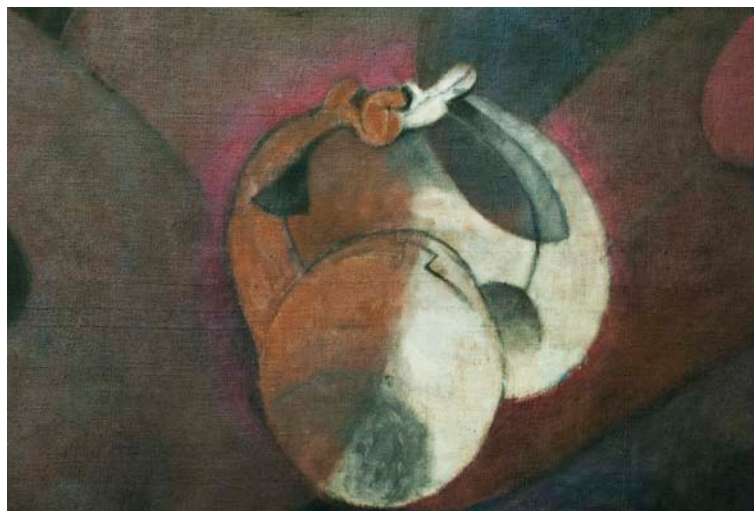


Fig. 104 Rufino Tamayo, *El Nacimiento de Nuestra Nacionalidad* (detalle), 1952, vinelita sobre tela, 5.3 x 11.3 m. Museo del Palacio de Bellas Artes.

En 1959, el periodista Manuel Mejido publicó en *Revista de Revistas* una entrevista que le realizó al pintor en su estudio de París. En ella, al hacer referencia a Rufino Tamayo lo nombró como “el inventor del color ‘rosa mexicano’ [...] el pintor mexicano consentido de los franceses, el creador del ‘Rose Mexicain’ que tanto los apasiona”⁵⁸.

Y aunque en realidad no se trata de que alguien pueda “inventar ” un color, sino más bien recuperarlo o destacarlo –tal como lo hizo Tamayo– este artículo evidencia que el rosa mexicano se asocia con el pintor. Sin embargo, a pesar de que para esos años era común nombrar así a ese tono particular de rosa, el propio Tamayo le continuó llamando *magenta* –relacionándolo también con el color de las bugambilias⁵⁹ y utilizó otros nombres como por ejemplo “rosa sandía”⁶⁰.

Otra referencia sobre Tamayo y el rosa mexicano, aparece en la novela *La mafia* de Luis Guillermo Piazza, escritor argentino que radicó en la Ciudad de México de 1951 hasta su muerte en 2007. En ella escribe: “Es 1967 [...] todavía recuerdo [...] las conferencias de Diego Rivera en el Colegio Nacional con su primer reconocimiento de Tamayo (su *pink* les gusta mucho a los modistos de París)”⁶¹. **[Fig.105]**

Ya en 1945, Matisse hablaba sobre el uso que hace la moda de los hallazgos de los pintores: “Cuando los medios de expresión que utiliza el pintor son asimilados por la moda, por los grandes almacenes, pierden enseguida su significado. Ya no ejercen ningún poder sobre el espíritu. Su influjo no hace sino modificar la apariencia de las cosas; se cambia únicamente de matices”.⁶²

⁵⁸ Manuel Mejido, *Tamayo acusa[...]Entrevista en París con el inventor del color “rosa mexicano”*, *Revista de Revistas*, 22 febrero 1959. Archivo Sala de Arte Público Siqueiros-INBA.

⁵⁹ En el poema “El arcoiris” dedicado a su esposa Olga, escribe el siguiente verso: *Magenta como las bugambilias/que adornan nuestros jardines*. Publicado en Mariano Rivera Velázquez & Carlos Somorrostro. *Tamayo* (México: Producciones Impresas,1983).

⁶⁰ “Amena charla con Tamayo” en *Norte*, 1969, 33. Publicado en Mariana Morales, “Una teoría del color...”, p. 86.

⁶¹ Luis Guillermo Piazza, *La mafia* (México: Editorial Joaquín Mortiz, 1967), p. 14.

⁶² Henri Matisse, “Función y modalidades del color” declaraciones recogidas por Gaston Diehl en *Problèmes de la Peinture* (Lyon, Éditions Confluences,1945). Publicado en Henri Matisse, *Escritos y consideraciones sobre el arte*, pp. 215-216.



Fig. 105 La modelo estadounidense Linda Morand con vestido del modisto Pierre Cardin. Fotografía publicada en *Vogue*, sección de patrones para confección, otoño, 1967 (N° 1788).

Tamayo constituyó una identidad artística a partir de sus elaboraciones plásticas. No copia ni hace un collage con los hallazgos de otros artistas. No piensa en términos de traducir literalmente esos hallazgos en su obra, sino en usarlos para pensar en su propia experiencia, para filtrar su percepción. Él estaba en contra de lo pintoresco, en contra de que los colores se convirtieran en fórmula. Para él, son expresiones que siempre se renuevan.

C O N C L U S I O N E S

La propuesta de Ramón Valdiosera en el campo del diseño de moda permite apreciar la noción de mestizaje cultural desde la perspectiva del nacionalismo revolucionario. A pesar de que Valdiosera abrevó de las mismas fuentes que los artistas modernos mexicanos, la manera en que se inserta en el discurso de la identidad nacional difiere, ya que no tiene una búsqueda de transformación social. El diseñador compartió la mentalidad de los gobernantes al presentar un país con una revolución triunfante y compartió el ideal de progreso propio de gobiernos como el de Miguel Alemán, periodo donde emprendió su carrera.

Durante el alemanismo, los ideales estadounidenses de progreso fueron adoptados por el régimen como una vía para el desarrollo del país. Valdiosera creía, al igual que Miguel Alemán, que el turismo debía ser fomentado como industria a través de la cual se podían generar recursos y atraer inversión extranjera al país. Con estas consideraciones, el diseñador encontró en la moda un vehículo para difundir fuera de nuestras fronteras una idea de país con *glamour*, en vías de desarrollo y con el atractivo pintoresco y folklórico que atraería a personajes del *jet set* internacional.

Bajo estos parámetros, su propuesta de moda mexicana no buscaba la masificación ni la transformación de la vida cotidiana de la población mexicana, como sí lo buscaron movimientos como el muralismo mexicano en su elaboración plástica identitaria, el Gran Experimento Ruso y la Bauhaus en Alemania al intervenir con criterio artístico en los objetos más cercanos a la existencia diaria.

Tras analizar su carrera, la inclusión del color rosa mexicano a sus diseños y la manera en que construyó una propuesta de moda mexicana adaptando elementos de la indumentaria tradicional indígena y de obras de arte mexicano, concluyo que su propuesta es *kitsch* de acuerdo a lo teorizado por autores como Clement Greenberg, Umberto Eco y David Alfaro Siqueiros.

Greenberg explica que el *kitsch* necesita tener acceso a una tradición cultural ya consolidada para apoderarse de los descubrimientos estéticos operados por artistas y al hacerlo, opera de forma mecánica mediante fórmulas⁶³. Valdiosera toma como fuente los temas de artistas como los muralistas y Miguel Covarrubias.

Dentro de las características que Eco describe se encuentran el uso de motivos y estilemas⁶⁴ de obras de arte que se adaptan a objetos del mercado. Al descontextualizarlos y ser insertados en otro objeto, los motivos y estilemas realizan un guiño que sugieren su cercanía con la obra original, pero no la evocan por completo. Esta característica está presente en diseños como su vestido *Orozquiano* donde todo el dramatismo y misterio de las obras de José Clemente Orozco termina reducido a pincelazos que hacen referencia a su estilo.

Siqueiros se refiere al *kitsch*, en el contexto específico de nuestro país bajo el nombre de *Mexican Curious Art* y lo describe como un producto donde lo anecdótico, lo descriptivo, lo imitativo o lo narrativo están por encima de su estructura plástica. Además, apunta que este tipo de creaciones son extranjeras en su esencia plástica y en su estructura y sólo están vestidas a la mexicana en la realidad⁶⁵. La propuesta de Valdiosera no realiza una reelaboración, sino que se limita a añadir de manera casi literal elementos de la indumentaria tradicional de los pueblos indígenas a la línea propuesta por el *New Look* de Christian Dior. Es decir no hay un innovación sino que, a manera de decoración, se viste a la mexicana un diseño que es en realidad extranjero.

El rosa mexicano jugó un papel importante dentro de la propuesta de Valdiosera para promover el turismo a través de la moda. Analizar su concepción del color en contraste con la que tuvieron artistas como María Izquierdo y Rufino Tamayo, me llevó a comprender de manera más profunda la diferencia entre su uso dentro del campo del diseño donde se utiliza como expresión de lo típico y pintoresco; y las elaboraciones complejas del color y formas locales en búsqueda de la expresión autóctona como una vía para construir una identidad cultural.

⁶³ Clement Greenberg, "Avant-Garde and kitsch", 1939.

⁶⁴ Término que utiliza para definir los rasgos o constantes característicos del estilo de un autor.

⁶⁵ David Alfaro Siqueiros, "Rectificaciones sobre las artes plásticas en México" en *Documentación sobre el arte mexicano*, 37-52. (México: Fondo de Cultura Económica, 1974), p. 42.

Este trabajo representó para mí una manera de recuperar las claves profundas de la identidad nacional y su elaboración desde distintos campos. Inicé con un acercamiento a una propuesta *kitsch* sobre lo mexicano-típico y al buscar de dónde toma sus fórmulas, el camino me llevó hacia expresiones plásticas refinadas tanto nacionales como internacionales. Fue en este campo que descubrí la visión de lo mexicano-universal.

BIBLIOGRAFÍA

Adams, Steven. *The Barbizon School & The Origins of Impressionism*. Londres: Phaidon Press, 1994. 240 p.

Agustín, José. *Tragicomedia mexicana. Vol. II*. 2º ed. México: Editorial Planeta, 1998.

Alfaro Siqueiros, David. *Cómo se pinta un mural*. Guanajuato: Ediciones La Rana, Instituto de Cultura del Estado de Guanajuato, 1998.

Aurrecoechea, Juan Manuel & Bartra, Armando. *Puros cuentos II: La historia de la historieta en México. 1934-1950*. México: CONACULTA, Grijalbo, 1993. 465 p.

Barragán, Luis. *Barragán: obra completa*. 2º ed. México: R. Llaca, Colegio de Arquitectos de la Ciudad de México, 1996. 224 p.

Barrón, Claudio; Gámez, Ana Paulina; Lozano, Luis Martin, (Coord)., *Del Istmo y sus mujeres: Tehuanas en el arte mexicano. Catálogo de exposición*. México: Museo Nacional de Arte, CONACULTA/INBA, 1992. 197 p.

Best-Maugard, Adolfo. *Método de dibujo: Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*. México: Departamento Editorial del Arte Mexicano, 1923. 133 p.

Broch, Hermann. *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*. Barcelona: Tusquets, 1979. 80 p.

Calinescu Metei, *Cinco caras de la modernidad: Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid: Tecnos, 1991. 326 p.

Casasola, Gustavo. *Seis siglos de historia gráfica de México 1325-1925. Vol. III*. México: Editorial Gustavo Casasola, 1976.

Cervantes, Miguel (coord.). *Legorreta+Legorreta*. México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2005.

Comisarenco Mirkin, Dina (coord). *Codo a codo: parejas de artistas en México*. México: Universidad Iberoamericana, 2013. 438 p.

De Laviada, Laura D.B. (ed.), *Antiguo Colegio de San Ildefonso*. México: Editorial Area, 2007. 180 p.

De Orellana, Margarita. "Del rojo al rosa mexicano". *Artes de México*, Nueva época, No. 111, Año XXV, 2013. 96 p.

Diener Ojeda, Pablo. *Rugendas: Imágenes de México; catálogo de exposición en el Museo Nacional de Historia*. México D.F.: CONACULTA, INAH, Museo Nacional de Historia, Instituto Goethe, 1994. 192 p.

Doran, Michael (ed.), *Sobre Cézanne. Conversaciones y testimonios*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980. 297 p.

Düchting, Hajo. *Robert y Sonia Delaunay. El triunfo del color*. Colonia, Alemania: Benedickt Taschen, 1994. 96 p.

- Eco, Humberto. *Apocalípticos e integrados*. México: Tusquets, 2009. 362 p.
- Eliade, Mircea. *El mito del buen salvaje*. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1991. 48 p.
- Fernández, Justino. *Orozco: Forma e idea*. México: Porrúa, 1956. 221 p.
- Gamio, Manuel. *Forjando patria. Pro nacionalismo*. México: Porrúa, 1916. 323 p.
- García Ireta, Edith. "Producción y comercialización de amaranto en México". Tesis de licenciatura, Facultad de Estudios Superiores Aragón, UNAM, 2011. TESIUNAM (tes.TES01000697392). 84 p.
- Gombrich, Ernst Hans. *Historia del arte*. 2º ed. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2004. 468 p.
- Hernández Serrano, Federico. *Rugendas en México*. Anales del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Tomo II, (1941-1946), México: INAH, 1947.
- Herner, Irene. *Mitos y Monitos: historietas y fotonovelas en México*. México: Nueva Imagen, FCPyS, UNAM, 1979. 318 p.
- _____, *Diego Rivera. Paraíso perdido en Rockefeller Center*. México: EDICUPES, FCPyS, UNAM, 1986. 216 p.
- _____, *Siqueiros: del paraíso a la utopía*. 2º ed. México: Secretaría de Cultura del Distrito Federal, Senado de la República LXI Legislatura, H. Cámara de Diputados LXI Legislatura, Miguel Ángel Porrúa, 2010. 416 p.
- Kandinsky, Wassily. *Sobre lo espiritual en el arte*. México: Editorial Colofón, 2006. 106 p.
- Krauze, Enrique (coord.). *El mestizaje mexicano*. México: Fundación BBVA Bancomer, 2010. 399 p.
- Kundera, Milan. *La insoportable levedad del ser*. México: Tusquets, 2008. 327 p.
- Lozano, Luis-Martín (coord.) *María Izquierdo: Una verdadera pasión por el color. Catálogo de exposición en el Museo de Arte Moderno*. México: CONACULTA, Landucci, Océano, 2002. 307 p.
- Medin, Tzvi. *El sexenio alemanista. Ideología y praxis política de Miguel Alemán*. México: Ediciones Era, 1990. 207 p.
- Mapelli Mozzi, Carlotta. *El traje indígena en México*. México: INAH, 1965. 102 p.
- Matisse, Henri. *Escritos y consideraciones sobre el arte*. Barcelona: Paidós, 2010. 398 p.
- Morales Cortés, Mariana. "Una teoría del color en la pintura de Rufino Tamayo". Tesis de licenciatura, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2005. TESIUNAM. (tes.TES01000347515). 117 p.

Navarrete, Sylvia. *Miguel Covarrubias: Artista y explorador*. México: CONACULTA, Ediciones Era, 1993. 139 p.

Orozco, José Clemente. *Autobiografía*. México: Ediciones Era, 1970. 112 p.

Padilla Chasing, Iván Vicente. *Milán Kundera y el totalitarismo kitsch: dictadura de conciencias y demagogia de sentimientos*. Bogotá, D.C.: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Literatura, 2010. 179 p.

Presidentes de la República. *Los presidentes de México ante la nación: informes, manifiestos y documentos de 1821 a 1966. Tomo IV, Informes y respuestas desde 30 noviembre 1934 al 1 septiembre 1966*. México: XLVI Legislatura de la Cámara de Diputados, 1966.

Palhares Meza, Héctor (coord.). *Época de calendarios. Catálogo de exposición*. México: Museo Soumaya-Loreto. Diciembre 2012.

Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, 1999.

Phipps, Elena. *Cochineal Red: The Art History of a Color* [adaptado del Metropolitan Museum of Art Bulletin, v. 67, no. 3 (Invierno, 2010)]. The Metropolitan Museum of Art, New York; Yale University Press, New Haven y Londres, 48 p.

Piazza, Luis Guillermo. *La Mafia*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1967. 161 p.

Tamayo, Rufino. *Textos de Rufino Tamayo*. México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1987. 146 p.

Roque, George (coord.). *El color en el arte mexicano*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003. 297 p.

Roquero, Ana & Córdoba, Carmen. *Manual de tintes de origen natural para lana*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1981. 135 p.

Saenz González, María Olga. "Las ideas estéticas y políticas de Gerardo Murillo, Dr. Atl". Tesis de doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2002. TESIUNAM (tes.TES01000305793), 380 p.

Stokstad, Marilyn. *Art: A brief history*. New Jersey: Pearsons Education, 2012. 622 p.

Tenorio Trillo, Mauricio. *Artilugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales 1880-1930*. México: Fondo de Cultura Económica, 409 p.

Tibol, Raquel (recopilación). *Documentación sobre el arte mexicano*. México: Fondo de Cultura Económica, 1974. 135 p.

Valdiosera, Ramón. *3000 mil años de Moda mexicana*. México: EDAMEX, Cámara Nacional de la Industria del Vestido, 1992. 313 p.

_____. *México al apunte. Artes de México*, No. 133, Año XX, 1972. 126 p.

Vargas Plata, Itzel & Gutiérrez, Leticia (coord.). *Memoria de exposiciones 2009. Casa del Lago Juan José Arreola*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009. 111 p.

Vasconcelos, José. *La raza cósmica*. México: Espasa-Calpe Mexicana, 1948. 210 p.

H E M E R O G R A F Í A

"Fun From California" *The New York Times* 25 de marzo 1945.

"México en marcha". Anuncio de cervecería Modelo de México. *Excélsior*, primera sección, 4 marzo 1948. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

"México en marcha". Anuncio de cervecería Modelo de México. *Excélsior*, primera sección, 1 abril 1948. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

"Semana de Saludo a México fue un éxito", *Excélsior*, México D.F., 7 de mayo 1949, Primera Sección, Página 13. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

"Sensación por un desfile de modas de época" *La Prensa*, México D.F. 6 de noviembre de 1954. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

"Shop Talk; Dash of Fashion for Winter Wardrobe", *The New York Times*, 27 de enero 1959.

"Summer furniture displays a gay note; B. Altman & Co. Showing Puts Stress Upon Brilliant Hues", *The New York Times*, 27 de marzo 1943.

"Terminó la semana de Saludo a México en Nueva York", *Novedades*, México D.F., 7 de mayo de 1949, p. 10. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

"Wardrobe for flight allows two for one" *The New York Times*, 8 de marzo 1946.

Alfaro Siqueiros, David. [et al.], "Manifiesto del sindicato de obreros técnicos pintores y escultores", firmado México D.F. a 9 Dic. 1923. Publicado en *El Machete*, Núm. 7 (junio 1924)

Arqueología Mexicana: Atlas de textiles indígenas. México D.F. Edición Especial 55, junio 2014.

Del Sena, Juan. "Notas artísticas: Diego Rivera en el Anfiteatro de la Preparatoria." *El Universal Ilustrado*, 6 Abril 1922.

Leone Moato, Alice. "Señoras of México", *VOGUE*, octubre 1937.

Lewis, Flora. "Plans Below the Rio Grande", en *The New York Times*, Nueva York, 29 de marzo 1953.

Mallet, Ana Elena. "Rosa mexicano" Revista *Gatopardo*, México D.F., marzo 2010.

_____. "Rosa mexicano: Retrospectiva de un visionario" Revista *Harper's Bazaar*, México D.F.

Mejido, Manuel. *Tamayo acusa [...]Entrevista en París con el inventor del color "Rosa mexicano"*, *Revista de Revistas*, 22 febrero 1959. Archivo Sala de Arte Público Siqueiros-INBA. Archivo Sala de Arte Público Siqueiros.

Plumb, Barbara. "To a Man's Taste", *The New York Times* , 2 de abril 1967.

Pope, Virginia. "Fall Hats Shown by Two Designers: Even Now Hat Designers have an eye on autumn", *The New York Times*, 18 julio 1940.

_____, "Outdoors and Indoors", *The New York Times*, 29 de noviembre 1942.

_____, "Feathers and Feature New Hat Fashions: Crownless Silhouette Swept Back From Hair and Face Is Shown by Hattie Carnegie", *The New York Times*, 20 de agosto 1943.

_____, "Windbreaker Jacket Named for Eisenhower Is a Feature in Spring Style Collection", *The New York Times*, 22 de febrero 1945 .

_____, "Hot-weather garb is colorful, brief; Spirit of Playtime in the Open Is Expressed in Russeks Showing at St. Regis" *The New York Times*, 17 de abril 1945.

_____, "Ancient Mexico Themes of Styles", en *The New York Times*, Nueva York, 6 de mayo 1949.

Tenorio Trillo, Mauricio. "Contra la idea de México". *Nexos*, México, 1 junio 2010.

Treviño, Ana Cecilia. "Valdiosera está empeñado en crear una 'Moda mexicana'", en *Excélsior*, México D.F. 21 de febrero 1948, segunda sección, p.3.

Valdiosera, Ramón. "México y la moda: Homenaje al rebozo", *Excélsior*, México D.F., 14 de marzo de 1948. Tercera sección, p.8. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, "México y la moda", *Excélsior*, México D.F., 4 de abril de 1948. Tercera sección, p.8. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, "México y la moda: El rebozo mexicano", *Excélsior*, México D.F., 25 de abril de 1948. Primera página de la sección de rotograbado. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, "México y la moda: Angelitos indios", *Excélsior*, México D.F., 23 de mayo de 1948. Primera página de la sección de rotograbado. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, "México y la moda: Con textiles típicos mexicanos", *Excélsior*, México D.F., 20 de junio de 1948. Primera página de la sección de rotograbado. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, "México y la moda: La moda y el turismo", *Excélsior*, México D.F., 18 de julio de 1948. Primera página de la sección de rotograbado. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “México y la moda: Manos laboriosas”, *Excélsior*, México D.F., 22 de agosto de 1948. Primera página de la sección de rotograbado. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “México y la moda: Peinados”, *Excélsior*, México D.F., 26 de septiembre de 1948. Primera página de la sección de rotograbado. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “México y la moda: Veracruz”, *Excélsior*, México D.F., 17 de octubre de 1948. Primera página de la sección de rotograbado. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “México y la moda: Pinceladas”, *Excélsior*, México D.F., 24 de octubre de 1948. Última página de la sección de rotograbado. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “México y la moda: Los mayas”, *Excélsior*, México D.F., 24 de octubre de 1948. Primera página de la sección de rotograbado. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “Moda mexicana: Traje de baño y de playa” *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 6 de febrero de 1949. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “Moda mexicana” *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 13 de febrero de 1949. p. 4 y 5. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “Moda mexicana” *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 20 de febrero de 1949. p. 4 y 5. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “Moda mexicana: Traje de tarde y de noche” *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 27 de febrero de 1949. p. 4 y 5. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “Moda mexicana inspirada en Bonampak” *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 20 de marzo de 1949. p. 4 y 5. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “3000 años de moda mexicana” *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 27 de marzo de 1949. p. 4 y 5. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “Traje de baño” *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 3 de abril de 1949. p. 4 y 5. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “Las aves, el indio y la moda” *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 10 de abril de 1949. p. 4 y 5. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “¡Llegó la primavera!” *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 17 de abril de 1949. p. 4 y 5. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “Maíz y moda” *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 24 de abril de 1949. p. 4 y 5. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “Moda mexicana” *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 30 de abril de 1949. p. 4 y 5. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “Moda mexicana en Nueva York” *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 8 de mayo de 1949. p. 4 y 5. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “La pintura mexicana y la moda” *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 15 de mayo de 1949. p. 4 y 5. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “Moda mexicana en Nueva York: Waldorf Astoria” *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 22 de mayo de 1949. p. 4 y 5. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “Cómo fue la moda mexicana en Nueva York” *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 29 de mayo de 1949. p. 4 y 5. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “La moda, Bonampak y Carlos Frey” *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 5 de junio de 1949. p. 4 y 5. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “Poniendo el punto sobre la “i” de México” *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 12 de junio de 1949. p. 4 y 5. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “La moda mexicana, La manta, Cortés y el Waldorf Astoria” *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 19 de junio de 1949. p. 4 y 5. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “El hombre y la selva...y la mujer” *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 26 de junio de 1949. p. 4 y 5. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “La influencia de José Clemente Orozco en la moda mexicana” en *Revista Impacto*, México D.F., 1 de octubre de 1949. p. 28- 33. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “Con pantalla gigante trabajan técnicos de TV en EEUU”. *Excélsior*, México D.F. 15 de julio 1953, p 10A. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “Expectación en el Waldorf con el desfile de modas mexicanas”. *Excélsior*, México D.F., 17 de julio de 1953. p. 10A. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “Una fiesta a Excélsior en la sede de las Naciones Unidas”. *Excélsior*, México D.F. 18 de julio de 1953 p. 10 A. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “Urge material mexicano en la televisión de Estados Unidos”. *Excélsior*, México D.F. 19 de julio de 1953. p. 10 A. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “Extraño desfile a la sombra de rascacielos”. *Excélsior*, México D.F. 21 de julio de 1953. P. 10 A. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “5,000 Extraños Americanos Desfilarán Aquí en Noviembre”. *Excélsior*, México D.F. , 22 de Julio de 1953. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “Desean grabar un saludo presidencial para los mexicanos que residen en E.U. ”. *Excélsior*, México D.F. 24 de julio de 1953. p. 10 A. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “Sufre y goza EE.UU. Viendo en TV a sus hermanos los combatientes”. *Excélsior*, México D.F. ,26 de julio de 1953. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “Lamentable accidente al ex presidente Abelardo L. Rodríguez en Nueva York”. *Excélsior*, México D.F. , 28 de julio de 1953. p. 10 A.

_____, “Sorpresas en el Museo de Arte Moderno de Nueva York”. *Excélsior*, México D.F., 29 de julio 1953. P. 12 A. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “Treinta y un millones de pesos cotizan los teleoyentes de Londres”. *Excélsior*, México D.F., 30 de julio 1953. p. 10 A. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “Un ‘corto’ mexicano en Londres con filmaciones de S. Eisenstein”. *Excélsior*, México D.F., 31 de julio de 1953, p. 10A. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “Las capas humildes londinenses forman mayoría en aquellos auditorios de TV”, *Excélsior*, México D.F., 1 de agosto de 1953, p. 10A. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “Nueva ciudad de la televisión están construyendo en Londres”, *Excélsior*, México D.F. 2 de agosto de 1953, p. 10A. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “María Félix gana más dinero en televisión que Laurence Olivier”, *Excélsior*, México D.F. 4 de agosto de 1953, p. 10A. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “También los franceses imponen películas de pura publicidad”, *Excélsior*, México D.F. 5 de agosto de 1953, p. 10A. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, “EE.UU. Cuba y México son los países con más plantas de TV”, *Excélsior*, México D.F. 6 de agosto de 1953, p. 10A. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, "Urge información en la UNESCO de la TV a colores de México", *Excélsior*, México D.F. 7 de agosto de 1953, p. 10A. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, "El crítico Jean Cassou hace una frase sobre el arte de México" *Excélsior*, México D.F. 8 de agosto de 1953, p. 10A. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, "Descansa Don Porfirio Díaz en París" *Excélsior*, México D.F. 9 de agosto de 1953, p. 10A. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, "16 puntos en la TV de Francia" *Excélsior*, México D.F. 11 de agosto de 1953, p. 10A. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, "Mucho mambo a orillas del Sena" *Excélsior*, México D.F. 14 de agosto de 1953, p. 10A. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, "La TV muestra la última moda en París: Faldas cortas y zapatillas" *Excélsior*, México D.F. 18 de agosto de 1953. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, "Francia sueña con la dictadura dice el ex presidente M. Alemán" *Excélsior*, México D.F. 19 de agosto de 1953, p. 10A. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, "El famoso Tedi Reno, sensación de Roma, triunfa con Agustín Lara" *Excélsior*, México D.F. 20 de agosto de 1953, p. 10A. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, "Los impuestos sobre publicidad, obstáculo para la TV de Italia" *Excélsior*, México D.F. 22 de agosto de 1953, p. 10A. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, "Mucho teatro a control remoto difunde la televisión italiana" *Excélsior*, México D.F. 26 de agosto de 1953, p. 10A. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, "TV Milán realiza programas de tres millones de liras" *Excélsior*, México D.F. 27 de agosto de 1953, p. 10A. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, "Balance entre el Viejo y Nuevo Mundo y porvenir latinoamericano" *Excélsior*, México D.F. 29 de agosto de 1953, p. 10A. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, "Popularidad de los programas de concurso de la TV norteamericana" *Excélsior*, México D.F. 1 de septiembre 1953, p. 10A. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, "Popularidad de los programas de concurso de la TV norteamericana" *Excélsior*, México D.F. 1 de septiembre 1953, p. 10A. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, "En Chile también prefieren la falda corta lanzada por París" *Excélsior*, México D.F. 4 de septiembre 1953, p. 10A. Archivo Hemeroteca Nacional de México.

_____, "Rosa mexicano: moda y marca". *Artes de México: Del rojo al rosa mexicano*. Núm. 111, año 25 (noviembre 2013).

_____, "En la zona de la mosca chiclera", en *Artes de México: México al apunte*, año XX, núm. 163, (1972), p.109.

Vermeer, James C. "The Log of a Globe Trotter", *The New York Times*, 31 julio 1938.

F U E N T E S D I G I T A L E S

ARTES9 [en línea]. "Ramón Valdiosera, el papá de 'Medio Litro' ". 26 de agosto, 2007 [fecha de consulta 23 de noviembre 2014]. Disponible en: <http://artes9.com/ramon-valdiosera-el-papa-de-medio-litro/>

Enríquez Molina, Andrés. *Los grandes problemas nacionales* [en línea], México, Imprenta de E. Carranza e Hijos, 1909, [citado 25-01-2015]. Serie para la celebración del Bicentenario de la Independencia y el Centenario de la Revolución, Formato PDF. Disponible en sitio web del Instituto de Investigaciones Jurídicas: [<http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/libro.htm?l=2603>]

González Matute, Laura. "Rescata investigadora el arte marginal de las escuelas de pintura al aire libre". *La Jornada* [en línea]. 13 de febrero 2014 [fecha de consulta 22 de marzo 2014]. Disponible en: <http://www.jornada.unam.mx/2014/02/13/cultura/a05n1cul>

Noticieros Televisa. "Turismo, motor de desarrollo de las comunidades: Sectur". [en línea]. 5 de julio 2015. [fecha de consulta: 7 julio 2015]. Disponible en: <<http://noticieros.televisa.com/mexico/1507/turismo-motor-desarrollo-comunidades-sectur/>>.

Suckaer, Ingrid. *Rufino Tamayo. Cronología*. Recurso en línea [<http://www.rufinotamayo.org.mx/wp/wp-content/uploads/2013/12/Cronolog%C3%ADa-Rufino-Tamayo-2009-Ingrid-Zuckaer-oficina-derechos-autor-rufino-tamayo.pdf>] 10 de mayo 2015.

S I T I O S W E B O F I C I A L E S

Archivo digitalizado de Miguel Covarrubias por la Universidad De Las Américas [<http://catarina.udlap.mx:8080/xmLibris/projects/covarrubias/expedientes.html>]

Archivo Digital *Documents of 20th-century Latin American and Latino Art*, del *International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts, Houston*. [<http://icaadocs.mfah.org>]

Mexico Travel Warning [<http://travel.state.gov/content/passports/english/alertswarnings/mexico-travel-warning.html>] Consultado el 19 marzo 2015.

V I D E O

Inside Chanel. Chapter 4: The Jacket. Recurso en línea en
[<http://inside.chanel.com/es/jacket/video>] Consultado el 20 de marzo 2015.

Schama, Simon. "Rothko", *The Power of Art*, episodio 8, al aire 8 diciembre 2006 (Inglaterra: BBC, 2006), DVD.

LISTA DE IMÁGENES

Fig.1 Anuncio de la Comisión Nacional de Turismo para promocionar a México como destino turístico. *Life Magazine*, 9 enero 1950. Archivo Hemeroteca Nacional.

Fig.2 La modelo sueca Lissa Fonssagrives con vestido de Elsa Schiaparelli frente al Arco del Triunfo, París, 1952. Foto Dennis Stock-Agencia Magnum. Obtenida del sitio web Pinterest [<https://www.pinterest.com/pin/159174168052535943/>]

Fig. 3 Modelo con vestido de Christian Dior frente a la Torre Eiffel, ca. 1950. Fotógrafo no identificado. Obtenida del sitio web de Fundación Museo del Traje [<http://www.funmuseodeltraje.com.ar/imagenes/Terciopelo/N%C2%BA%201%20Los%2050.pdf>]

Fig. 4 Modelo no identificada en La Ciudadela de Teotihuacán, 1959. Fotografía publicada en Ana Elena Mallet, "Rosa Mexicano: retrospectiva de un visionario" *Harper's Bazaar*, México D.F. 2010.

Fig. 5 Modelo no identificada en Templo de la Serpiente Emplumada, Plaza Interior de La Ciudadela, Teotihuacán, 1959. Fotografía publicada en Ana Elena Mallet, "Rosa Mexicano: retrospectiva de un visionario" *Harper's Bazaar*, México D.F. 2010.

Fig. 6 Modelo no identificada en Templo de la Serpiente Emplumada, Plaza Interior de La Ciudadela, Teotihuacán, 1959. Fotografía publicada en Ana Elena Mallet, "Rosa Mexicano: retrospectiva de un visionario" *Harper's Bazaar*, México D.F. 2010.

Fig.7 Modelo no identificada con vestido confeccionado en tela color Rosa Mexicano por Ramón Valdiosera, ca. 1965. Fotógrafo no identificado. Fotografía publicada en sitio web de Ramón Valdiosera [<http://ramonvaldiosera.blogspot.com>]

Fig.8 Jesús Helguera, *Retrato de mujer con rebozo*, ca. 1960, óleo sobre tela.

Fig.9 Luchi Aldaco con vestido y sombrero con estola diseñado por Valdiosera, 1949. Fotografía Carlos Isunza. Publicada en Valdiosera, "Moda mexicana en Nueva York: Waldorf Astoria" *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 22 de mayo de 1949. p. 5. Archivo Hemeroteca Nacional.

Fig.10 Vestido inspirado en huipil diseñado por Ramón Valdiosera ca.1950. Publicada en Ana Elena Mallet "Rosa Mexicano: retrospectiva de un visionario" Revista *Harper's Bazaar*, México D.F. 2010.

Fig.11 Vestido diseñado por Pierre Balmain, ca. 1950-1955, seda con bordados. Colección Victoria & Albert Museum, Londres.

Fig.12 Mujer en traje de calle. ca. 1900 Fotografía del Archivo Casasola publicada en Gustavo Casasola, "Seis Siglos de Historia Gráfica de México 1325-1925. Vol. III". Editorial Gustavo Casasola, México D.F. 1976.

Fig.13 Lorena Rey e Idalia Villareal modelan la colección *Alameda 1900* diseñada por Valdiosera, 1954. Fotografía publicada en "Sensación por un desfile de modas de época", *La Prensa*, México D.F. 6 de noviembre 1954.

Fig.14 De izquierda a derecha: Lorena Velázquez, Bertha Cervera, Ramón Valdiosera, Alicia Echevarría Almazán y Socorro Bastida en Nueva York, 1955. Publicado en Valdiosera, *3000 Años de Moda mexicana*.

Fig.15 Alicia Echeverría Almazán con vestido de paliacates, Chicago, 1960. Fotografía publicada en Revista *Tiempo*, México D.F. 20 de mayo 1960, p. 50.

Fig. 16 Presentación de los uniformes de Mexicana de Aviación, 1968. Publicado en Ana Elena Mallet "Rosa Mexicano", Revista *Gatopardo*, marzo 2010.

Fig. 17 Bocetos para los uniformes de las sobrecargo de Mexicana de Aviación, 1968, tinta sobre cartón. Izquierda: Fotografía de la diseñadora Natalia Ríos Ruiz (JPEG) para sitio web TheCityLovesYou, 2009. Derecha: Fotografía publicada en Ana Elena Mallet "Rosa Mexicano: retrospectiva de un visionario" Revista *Harper's Bazaar*, México D.F. 2010.

Fig. 18 Traje Regional de Nuevo León y Boceto, 1956.

Fig. 19 Boceto del Traje Regional de Aguascalientes, 1959.

Fig. 20 Traje regional de Quintana Roo, 1960

Fig. 21 Traje regional de Tabasco, 1960.

Fig. 22 Serie comparativa de los vestidos de Christian Dior y Ramón Valdiosera

22.1 *Vestido de Fiesta*, Christian Dior, Otoño/Invierno 1954

22.2 Vestido con tela tejida en telar de lanzadera, Ramón Valdiosera, 1960, Publicada en Valdiosera, *3000 Años de Moda mexicana*, 1992. Página

22.3 *Zelie*, vestido de cocktail, Christian Dior, *Otoño/ Invierno* 1954, Seda, Colección National Gallery of Victoria, Melbourne, Australia.

22.4 Vestido presentado en desfile de Breck Shampoo, Ramón Valdiosera, 1955, Publicado en Valdiosera, *3000 Años de Moda mexicana*, 1992. Página

22.5 *Vestido de Fiesta*, Christian Dior, Otoño/Invierno 1955, Archivo de ventas de la casa subastadora de ropa vintage Kerry Taylor. Lote 60.

22.6 *Vestido Rojo*, Ramón Valdiosera, 1959, Publicada en Valdiosera, *3000 Años de Moda mexicana*, 1992. Página

22.7 *Chérie*, Vestido de cena, Christian Dior, primavera / verano 1947. Colección The Metropolitan Museum of Art, Nueva York. Regalo de Christian Dior en 1948.

22.8 *Vestido con tejidos*, Ramón Valdiosera, 1959, Publicada en Valdiosera, *3000 Años de Moda mexicana*, 1992. Página

22.9 "Lys Noir" vestido de noche, Christian Dior, Otoño invierno 1957, Seda, Colección The Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

22.10 "Mujer en Jungla", Ramón Valdiosera, 1958, Manta pintada a mano, Fotografía María García. Publicada en Valdiosera, *3000 Años de Moda mexicana*, 1992. Página

Fig. 23 Boceto para diseño de pantalones cortos para playa inspirados en los trajes indígenas del poblado de Zacatepec en Oaxaca. Publicado en "México y la moda", *Excélsior*, 3 de marzo 1948. Página

Fig. 24 Betty Cooper, de *Archie Comics*, ca. 1945. Dibujante Bob Montana.

Fig. 25 Sombrero Huichol. Publicado en Valdiosera "México y la moda", *Excélsior* 15 de febrero 1948. Página

Fig. 26 Lissa Fonssagrives en traje de Hattie Carnegie, ca. 1945. Publicada en sitio web de Lowndes County Historical Society Museum [<http://valdostamuseum.com/wp-content/uploads/2013/04/Vol.41-No.101112-Oct-Nov-Dec-2012-LCHS-Newsletter.pdf>]

Fig. 27 Luchi Aldaco en vestido "Orozquiano" 1949. Publicado en Valdiosera, "La Influencia de José Clemente Orozco en la Moda mexicana". *Impacto*, México D.F. 1º de octubre 1949.

Fig. 28 Alicia Echeverría Almazan con vestido de paliacates, Chicago, 1960. Fotografía publicada en Revista *Tiempo*, 20 de mayo 1960.

Fig. 29 Norma de Landa con rebozo en la portada de la revista *LIFE*, 9 de enero 1950. Fotografía Leonard McCombe.

Fig. 30 Socorro Bastida con vestido de la colección "Alameda 1900". Fotografía publicada en "Sensación por un desfile de modas de época", *La Prensa*, México D.F. 6 de noviembre 1954.

Fig. 31 Modelo sueca con vestido de algodón pintado diseñado por Valdiosera, París, 1955. Fotografías publicadas en Valdiosera, *3000 años de moda mexicana*.

Fig. 32 Modelo no identificada con vestido diseñado por Valdiosera, 1955. Fotografías publicadas en Valdiosera, *3000 años de moda mexicana*.

Fig. 33 Modelo no identificada en vestido de noche diseñado por Valdiosera. Fotografía publicada en "Mexican fashions shown at poolside" periódico no identificado, Jamaica, 1971. Fotografía publicadas en Valdiosera, *3000 años de Moda mexicana*.

Fig. 34 Logotipo de la marca "México". El magenta/rosa mexicano está presente en la letra "é". Publicado en *Manual de Identidad Gráfica. México Marca País* [https://www.visitmexico.com/work/models/Meetings30/pdf/guia_uso_marca.pdf]

Fig. 35 Logotipo de conmemoración de los 190 años de la ciudad. Publicado en la página web de la Secretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda. <http://www.seduvi.gob.mx>

Fig. 36 A partir del 26 de agosto de 2014, a los concesionarios de transporte público individual de pasajeros se les solicitó utilizar el color Pantone 226C en la parte superior y blanco en la parte inferior. Imagen publicada en el sitio web de la Agencia de Gestión Urbana del DF. [<http://www.agu.df.gob.mx/sintesis/index.php/presenta-semovi-nueva-cromatica-para-taxis-en-la-cdm/>]

Fig. 37 Logotipo de Instituto Nacional Electoral. Publicado en sitio web de organismo <http://www.ine.mx/portal/>

Fig. 38 Trozos de seda teñidos con grana cochinilla, el primero de la tercera fila corresponde al rosa mexicano. Publicado en Phipps, Elena, *Cochineal Red: The Art History of a Color*. The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Heaven and London, 2010.

Fig. 39 Madejas de hilos teñidos con grana cochinilla en el Centro de Difusión y Conocimiento de la Grana Cochinilla en San Bartolo Coyotepec, Oaxaca. El segundo de izquierda a derecha corresponde al rosa mexicano. Publicado en *Artes de México: Del rojo al rosa mexicano*, noviembre, 2013.

Fig. 40 Tributo anual de la población de Coixtlahuaca al Impero Mexica el cual incluye 40 bolsas de grana, representadas por lo sacos con manchas rosadas y con banderas blancas. Matrícula de Tributos. Acervo de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México (código 35 y 52). Publicado en Elena Phipps, *Cochineal Red: The Art History of a Color*. The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Heaven and London, 2010. Página

Fig. 41 Tributo cada ochenta días de la población de Cuilápam al Impero Mexica, el cual incluye 20 bolsas de grana. Matrícula de Tributos. Acervo de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, Ciudad de México (código 35 y 52). Publicado en Elena Phipps, *Cochineal Red: The Art History of a Color*. The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, New Heaven and London, 2010. Página

Fig. 42 Áreas de cultivo de la grana cochinilla en América, del siglo XVI al XIX. Publicado en Phipps, *Cochineal Red: The Art History of a Color*, p. 13.

Fig. 43 Mujer huasteca, San Luis Potosí, 2007. Fotografía Karen Elwel. Publicada en sitio web Flickr.

Fig. 44 Mujer huasteca, San Luis Potosí, 2007. Fotografía Thomas Aletto. Publicada en sitio web Flickr.

Fig. 45 Mujer totonaca, Papantla, 2015. Fotografía por usuario instagran mikatuxawat

Fig. 46 Huipil mazateca de Huautla de Jiménez. Fotografía Karen Elwel, 2013. Publicada en sitio web Flickr.

Fig. 47 Huipil chinateco tejido en telar de cintura y brocado con algodón y lana. San Lucas Ojitlán, Oaxaca. Fotografía Marco Antonio Pachecho/Raíces. Publicada en sitio web de la Revista Arqueología Mexicana [http://www.arqueomex.com/S9N5n0Esp55_04.html]

Fig. 48 Huipil chinateco tejido en telar de cintura. San Felipe Usila, Oaxaca. Fotografía Karen Elwel, 2013. Publicada en sitio web Flickr.

Fig. 49 Mujer con traje tradicional de Ejutla de Crespo, Oaxaca. Fotografía de usuario de Flickr tomada durante la Fiesta de la Guelaguetza, 2006.

Fig. 50 Mujer con traje tradicional de Pinotepa Nacional, Oaxaca. Fotografía de usuario de Flickr tomada durante la Fiesta de la Guelaguetza, 2011.

Fig. 51 Quechquémetl nahua de algodón tejido en telar de cintura y bordado con estambre. San Pedro Coyuya, Veracruz. Colección Fomento Cultural Banamex. Fotografía Arturo González de Alba. Publicada en sitio web de la Revista Arqueología Mexicana [http://www.arqueomex.com/S9N5n0Esp55_07.html]

Fig. 52 Quechquémetl otomí de San Pablito, Puebla. Fotografía Karen Elwel, 2005. Publicada en sitio web Flickr.

Fig. 53 Sombrero tzoltzil de paja y listón, Chiapas. 25.4 x 40.64 x 40.64 cm. Colección del Minneapolis Institute of Arts; Regalo de Richard L. Simmons en memoria de Roberta Grodberg Simmons.

Fig. 54 Manto mocheval tzotzil. Tejido en telar de cintura y brocado con hilo de algodón mercerizado y bordado a máquina. Zinacantán, Chiapas. Fotografía: Guillermo Aldana / Raíces. Fotografía publicada en Atlas de textiles indígenas, Arqueología Mexicana edición especial 55.

Fig. 55 Lienzo otomí, Tenango de Doria Hidalgo. Fotografía de usuario de Flickr Mexico Culture, 2011.

Fig. 56 Vestido de Tehuana confeccionado con terciopelo bordado a mano con hilo de algodón y encaje. Istmo de Tehuantepec, Oaxaca. Fotografía publicada en sitio web de Pinterest [<https://www.pinterest.com/pin/93801604713859238/>]

Fig. 57 Flor de bugambilia (*Bougainvillea spectabilis*). Fotografía Eduardo Guzmán, 2008. Publicada en sitio web Flickr.

Fig. 58 Flor de amaranto, *Amaranthus Cruentus*. Fotografía Jean Marconi, 2013. Publicada en sitio web Flickr.

Fig. 59 Pitahaya de Tabasco, (*Hylocereus undatus*). Foto por Antonio José Céspedes López.

Fig. 60 Pitahaya de Baja California Sur y Sonora (*Machaerocereus gummosus*). Fotógrafo desconocido.

Fig. 61 Pitahaya de Jalisco (*Stenocercus quetaroensis*). Publicado en sitio web Desert Tropicals.

Fig. 62 Tuna Rosa en Cacaxtla, Tlaxcala. Foto por Efraín Barragán.

Fig. 63 Pulpa de Jiotilla (*Escontria chiotilla*) Foto por Eduardo Robles .

Fig. 64 Pan con azúcar rosa en una ofrenda del Día de Muertos. Foto por Xavier Contreras Castillo, 2007.

Fig. 65 Pepitoria. Fotografía del Usuario *Dey*. Sitio Web Flickr, 2011.

Fig. 66 Alfajor de coco. Publicado en <http://pixshark.com/alfajores-mexicanos.htm>

Fig. 67 Nicuatole. Fotografía Pablo Gómez. Publicada en la página web de Instinto Político. <http://instintopolitico.com/2014/08/20/tercer-feria-del-nicuatole-y-derivados-del-maiz-2014/>

Fig. 68 Jamoncillo bicolor de pepita. Fotografía publicada en página web Dulces de Puebla. www.dulcesdepuebla.mx

Fig. 69 Ramón Valdiosera, Boceto de traje de baño con pañoleta. Publicado en Valdiosera. "México y la moda" *Excelsior* , México D.F. 4 de abril de 1948. Tercera Sección p. 8.

Fig. 70 Tocado rosa mexicano de terciopelo con volantes y redecilla rosa con plumas en la parte superior, diseñado por John-Frederics, 1940. Fotografía publicada en Virginia Pope. "Fall Hats Shown by Two Designers: Even Now Hat Designers have an eye on autumn", *The New York Times*, 18 julio 1940.

Fig. 71 Sombrero con borde de fieltro “verde argentino”, diseñado por John-Frederics, 1940. Fotografía publicada en Virginia Pope. “Fall Hats Shown by Two Designers: Even Now Hat Designers have an eye on autumn”, *The New York Times*, 18 julio 1940.

Fig. 72 Eva Herrejón viste Sinfonía en Rojo. Publicada en Valdiosera, Ramón. “Moda mexicana en Nueva York: Waldorf Astoria” *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 22 de mayo de 1949. p. 4 y 5.

Fig. 73 Traje Triqui. Archivo Ramón Valdiosera. Publicada en Valdiosera, Ramón. *3000 años de Moda mexicana*. p. 167

Fig. 74 Mujer mazahua con su falda de recolección de maíz. Publicado en Valdiosera, Ramón. “Moda mexicana: Maíz y Moda”. *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 24 de abril 1949.p. 4.

Fig. 75 Vestido de Ramón Valdiosera hecho en tela de satín color humo con estola de organdí color orquídea pálido. Fotografía publicada en *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 24 de abril 1949. p. 4.

Fig. 76 Vestido de Ramón Valdiosera. Fotografía publicada en Valdiosera, *3000 años de Moda mexicana*, p. 237.

Fig. 77 María Antonieta Reyó con vestido diseñado por Valdiosera, 1949. Fotografía Carlos Isunza.; Publicada en “Cómo Fue la Moda mexicana a Nueva York” 29 de mayo de 1949.

Fig. 78 Chelo Mújica con vestido de manta diseñado por Valdiosera. Fotografía Carlos Isunza. Publicada en Valdiosera, Ramón. “La Manta, Cortés y el Waldorf Astoria” *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 19 de junio de 1949. p. 4 y 5.

Fig. 79 Chelo Mújica con vestido de manta desfilando por el Salon Sert del Waldorf Astoria. Fotografía Carlos Isunza. Publicada en Valdiosera, Ramón. “La Manta, Cortés y el Waldorf Astoria” *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 19 de junio de 1949. p. 4 y 5.

Fig. 80 Huichol de Nayarit. Fotógrafo no identificado.

Fig. 81 Ramón Valdiosera. Huichol de Nayarit. Publicado en Valdiosera, Ramón. *Tipos Mexicanos*. Editorial Artes de México, México D.F. 1960.

Fig. 82 Chelo Mujica con traje de playa inspirado en el traje huichol masculino. Fotografía Carlos Isunza. Publicada en Valdiosera, Ramón. “Moda mexicana en Nueva York: Waldorf Astoria” *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 22 de mayo de 1949. p. 4.

Fig.83 Pijama de Jardín diseñada por Valdiosera con “Calzones a la Indito”(sic). Publicada en Valdiosera, Ramón. “Moda mexicana en Nueva York: Waldorf Astoria” *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 22 de mayo de 1949. p. 5.

Fig.84 Boceto para diseño a presentar en el Waldorf Astoria. Publicado en Valdiosera, Ramón. op. cit. p. 201

Fig.85 Referencia para Pijama de Jardín. *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 6 de febrero de 1949.

Fig.86 Boceto para vestido. Publicado en Valdiosera. *3000 años de Moda mexicana*, p. 201

Fig.87 Tehuana. ca. 1925-1945. Fotografía Sotero Constantino Jiménez. Archivo Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca. Publicada en *Del Istmo y sus Mujeres: Tehuanas en el Arte Mexicano*. (datos editoriales)

Fig. 88 (Fotografía sin datos) Fotografía Carlos Isunza.; Publicada en “Cómo Fue la Moda mexicana a Nueva York”, *Novedades*, 29 de mayo 1949.

Fig. 89 Luchi Aldaco con vestido "Orozquiano". Fotografía Carlos Isunza. Publicada en Valdiosera, "La Pintura Mexicana y la Moda" *Novedades Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 15 de mayo de 1949. p.4.

Fig. 90 Boceto Vestido "Orozquiano" Publicado en Valdiosera, "La Influencia de José Clemente Orozco en la Moda mexicana". *Impacto*, México D.F. 1º de octubre 1949. p. 28.

Fig. 91 José Clemente Orozco, *Cabeza Flechada*, serie "Los Teules", 1947, piroxilina sobre masonite. Acervo Museo Nacional de Arte (MUNAL).

Fig. 92 José Clemente Orozco, *El Hombre en Llamas*, 1937-1939. Cúpula de la Capilla del Hospicio Cabañas, Guadalajara, Jalisco.

Fig. 93 Serie donde se muestran las ilustraciones de las prendas originales en las que Valdiosera se basaba para confeccionar sus diseños y que exhibía en la presentación de sus colecciones.

Fig. 93.1 Luchi Aldaco modela un vestido rodeada de ilustraciones en las que el diseñador reconstruye la indumentaria de las figuras prehispánicas. Foto Carlos Isunza. Publicada en Valdiosera, *3000 años de Moda mexicana*, p. 241.

Fig. 93.2 Modelo usa vestido con estola y sombrero, a su lado aparece la ilustración de la indumentaria mazahua en la que se basa. Fotografía publicada "Cómo Fue la Moda mexicana en Nueva York" *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 29 de mayo de 1949. p. 4 y 5.

Fig. 93.3 Detrás de la modelo se observa la ilustración de la indumentaria en la cual está basada. "Cómo Fue la Moda mexicana en Nueva York" *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 29 de mayo de 1949. p. 4 y 5.

Fig. 94 Chelo Mújica posando con rebozo. Serie de fotografías por Carlos Izunza publicadas en "Moda mexicana en Nueva York" *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 8 de mayo de 1949. p.4 y 5.

Fig. 94.1 Chelo Mújica con rebozo frente a cartel promocional de Oaxaca, 1949.

Fig. 94.2 Chelo Mújica con rebozo frente a cartel promocional de México, 1949.

Fig. 94.3 Chelo Mújica frente a dibujo de Valdiosera sobre la "Danza de los Viejitos" de Michoacán, 1949.

Fig. 95 José Clemente Orozco, *Desfile Zapatista* (detalle), ca. 1930, óleo y temple sobre tela, 63.5 x 93 cm. Colección Particular.

Fig. 96 David Alfaro Siqueiros, *Mujer*, agosto 1963, piroxilina sobre masonite, 80 x 60 cm. Colección Particular. Fotografía Acervo Sala de Arte Público.

Fig. 97 Diego Rivera, *Estudio de María Félix* (Madre), 1948, carboncillo sobre papel. Colección Particular.

Fig. 98 Norma de Landa en la portada de LIFE, 9 enero 1950. Fotografía Leonard McCombe.

Fig. 99 General y detalle de publicidad de American Airlines en desfile.

Fig. 99.1 Publicidad de American Airlines en desfile del Waldorf Astoria. Fotografía publicada en Valdiosera "Cómo Fue la Moda mexicana en Nueva York" *Novedades*, suplemento dominical *Magazine de arte, cine y sociedad*, México D.F., 29 de mayo de 1949. p. 4 y 5.

Fig. 99.2 Cartel de American Airlines para promocionar México como destino. Publicado en sitio web de Pinterest Posters de México [<https://www.pinterest.com/javc1609/posters-de-mexico/>]

Fig. 100 Miguel Covarrubias. Cartel promocional de Oaxaca firmado por el Departamento de Turismo de la Secretaría de Gobernación y la Asociación Mexicana de Turismo, 1949. Publicado en el sitio web Vintage Posters Works. [<http://www.vintageposterworks.com/products/1943-original-vintage-art-deco-oaxaca-mexico-travel-poster-by-miguel-covarrubias>]

Fig. 101 Cartel promocional de México de la Asociación Mexicana de Turismo, 1949. Publicado en el sitio web Retroplanet [<http://www.retroplanet.com/PROD/24307>]

Fig. 102 Ramón Valdiosera. "Danza de los viejitos en Michoacán. Detalle de fotografía.

Fig. 103 Rufino Tamayo, *El Nacimiento de Nuestra Nacionalidad*, 1952, vinelita sobre tela, 5.3 x 11.3 m. Museo del Palacio de Bellas Artes.

Fig. 104 Rufino Tamayo, *El Nacimiento de Nuestra Nacionalidad* (detalle), 1952, vinelita sobre tela, 5.3 x 11.3 m. Museo del Palacio de Bellas Artes. Fotografía Grecia Pérez 2015.

Fig. 105 La modelo estadounidense Linda Morand con vestido del modisto Pierre Cardin, Vogue, sección de patrones para confección, otoño, 1967 (N° 1788). Publicada en sitio web de Sarasota Magazine. Disponible en [https://sarasotamagazine.com/2013/04/04/kathryn-livingston-on-lilly/?wptouch_preview_theme=enabled] consultada el 23 de junio 2015.