

La tipografía *art deco* en edificios de la zona Centro Alameda

Rafael Mauleón

RESUMEN

Este trabajo se enmarca en el rescate de un bien de la nación: fuentes tipográficas usadas en edificios. El objeto de nombrar algunas construcciones en la Ciudad de México, era seguramente distinguirlas de otras edificaciones. La zona de estudio se delimita en la colonia Centro Alameda, en los edificios construidos entre los años 1925 y 1940 aproximadamente. Las características de la tipografía de los letreros se identifican con el estilo llamado *art deco*, el cual tuvo cuidado de lograr la coherencia estilística entre todas las partes de la construcción, incluida la tipografía; el uso de ésta se extendió hasta convertirse en un aspecto distintivo de dicho estilo de construcción.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación alcanza un nivel exploratorio y, cuando más, llega a ser descriptivo, ya que se está presentando el primer reporte de un proyecto mayor. Las hipótesis que se desprenden de las primeras conclusiones, servirán para definir la línea de investigaciones futuras.

El tema y su delimitación pareciera que se ubica en el ámbito de la historia, sin embargo, cabría preguntarse ¿de qué tipo de historia se trata? Para responder a esta pregunta se retoma a Luis González (1987), quien reconoce cuatro tipos de historia: la anticuaria (romántica y de novela o cuento), la crítica (contraria a la historia oficial), la *magistra vitae* (la historia oficial) y la científica (objetiva gracias al uso de la estadística). Como nunca se da un solo tipo de historia, en este trabajo se imponen los tres últimos tipos, tratando sobre todo de hacer énfasis en la historia crítica y científica.

El objetivo de este trabajo es el rescate de la tipografía de los edificios *art deco* en la zona Centro Alameda. La metodología para la investigación comprendió un marco referencial y con-

ceptual del estilo *art deco* en el mundo y en México, particularmente el de la zona de estudio; después se realizó la selección de la muestra y se hizo un inventario de los edificios que se acoplaban a la definición planteada para este estudio, obteniendo como resultado un total de 45 edificios; posteriormente se depuró la primera selección y se aceptó un total de 25 edificios que fueron sometidos a un análisis cualitativo de los rasgos tipográficos constantes, para confrontar después estos datos con las características que se desprenden del marco referencial y conceptual de lo que fue el *art deco*.

LA ZONA CENTRO ALAMEDA

Esta zona se ubica en el corazón del Centro Histórico de la capital mexicana, en la conocida colonia Centro, la cual está delimitada al norte por las calles de Costa Rica, Panamá y la Av. Hidalgo; al sur por Chimalpopoca, Fray Servando Teresa de Mier, Arcos de Belén y la Av. Chapultepec; al oriente por Vidal Alcocer, Anillo de Circunvalación y San Antonio Abad; y, por último, al poniente por el Eje Central Lázaro Cárdenas y las calles de Rosales y Bucareli. La zona Centro Alameda no es demarcación delegacional (aunque cabe destacar que en algunos letreros que indican el nombres de las calles, esta zona aparece registrada como colonia Centro Alameda); el nombre se debe a su cercanía a la Alameda Central, ya que corre a lo largo de este jardín. Esta zona está delimitada al oriente por el hoy Eje Central, junto a los terrenos de lo que fuera el convento de San Francisco; al poniente por la avenida Balderas; y al sur por el acueducto que traía el agua desde Chapultepec, hoy Arcos de Belén.

Esta zona, que corresponde a la sección poniente del Centro y que es el área de interés de esta investigación, fue una de las más afectadas por el terremoto que azotó la

Ciudad de México el 19 de septiembre de 1985; de ser una área importante de la ciudad, con gran impulso económico, comercial y turístico, se convirtió en zona de desastre. Todavía, a trece años de la tragedia, se notan los estragos que causó este sismo, en particular en la Avenida Juárez, la calle Independencia y el Eje Central.

Antes y después de la tragedia de 1985, la zona ha albergado prósperos negocios de materiales eléctricos y de lámparas (quizás los más importantes del ramo en la ciudad) en las calles de Victoria, López, Artículo 123 y otras; también a dado lugar a grandes salas cinematográficas de la época *deco*, como el Orfeón y el Metropolitán, hoy rescatados y convertidos en teatros, y el Teresa; así como los pequeños cines Zodiaco, Alfa y Omega, edificados posteriormente. Antes del sismo, el Centro Alameda también alojaba una importante área de librerías —ubicadas en la Avenida Juárez— y una gran zona hotelera, de las más importantes de México. Asimismo, aquí coexistieron un gran número de oficinas privadas y del gobierno, aunque también era, y sigue siendo, una importante zona habitacional. Hoy día, en el rubro de alimentos siguen existiendo el famoso mercado de San Juan, y la venta de pollos al mayoreo en la calle de Delicias; también llaman la atención el nuevo mercado de San

Juan, dedicado a las artesanías, y el pequeño Barrio Chino que abarca varias cuadras de Dolores.

Gracias a su magnífica ubicación, en esta zona se construyó uno de los primeros edificios que rentó departamentos de lujo amueblados (Luis Moya, 19), así como el primer rascacielos del país: el edificio *La Nacional* (Avenida Juárez y San Juan de Letrán, hoy Eje Central).¹

Por desgracia, fue inevitable que el desastre de 1985 sumiera esta zona en el deterioro y el abandono, al grado que hoy parece olvidada y destinada a la destrucción. La posibilidad de transformar y rescatar esta parte del corazón de la Ciudad de México, surge a partir de un proyecto denominado "Alameda", el cual ya debería estar funcionando, cuyo objetivo es reconstruir y restaurar esta sección.

Ante la disyuntiva de transformar esta área o dejarla en el abandono hasta su desaparición, se planteó la revisión, el análisis y el reconocimiento de la tipografía que se utilizó en los letreros de algunos de sus edificios, con el fin de determinar las características de las fuentes tipográficas utilizadas en las construcciones de estilo *art deco*.

¹ Aunque en un principio fuera otro el edificio y otro el lugar pensado para el nacimiento del primer rascacielos en suelo mexicano, este proyecto lo desarrolló el arquitecto José Luis Cuevas para un edificio de doce niveles.

El movimiento estilístico mencionado se puede hallar en los nombres de los edificios de la zona, como resultado de la influencia que tuvo este movimiento en la arquitectura de la Ciudad de México en los años posrevolucionarios.

Ejemplos de edificios *art deco* en esta parte de la ciudad son el de *La Nacional*, mencionado anteriormente, el de la *Central Telefónica* de la calle Victoria y el de *Policía y Bomberos* en Revillagigedo.

Aunque esta zona de la ciudad no se considera como la más representativa del estilo *art deco* (esto corresponde más a la colonia Condesa), éste es quizás el lugar donde se ubican algunas de las construcciones ejemplares más relevantes, como los edificios ya citados, que corren el peligro de desaparecer por falta de mantenimiento.

Por lo tanto, resulta pertinente y necesaria una catalogación de estos inmuebles, ya que fueron resultado de una forma expresiva en un momento en el que se pretendía modernizar al país y darle una identidad. Sin embargo, en este trabajo se hará sólo la catalogación y el estudio de la tipografía utilizada en los nombres de los edificios de estilo *art deco*.

EL ESTILO ART DECO

El estilo ecléctico que se conoce como *art deco* se origina a principios de este siglo, se reconoce como posterior al *art nouveau* y preferentemente se ubica entre los años de las dos grandes guerras mundiales. El nombre *art deco* es de reciente acuñación, aunque hay dos opiniones sobre los orígenes del término. La primera la plantea Duncan Alastair, quien dice que fue en un libro de Hiller Bevis, de 1968, sobre las artes decorativas de la década de los años veinte y treinta, en donde se introduce este término por

primera vez (Duncan, 1986b, p. 7). La segunda opinión es la de Paul Maenz, quien afirma que nunca existió el nombre *art deco* como tal, sino que este término apareció originalmente en 1966 como apócope de la muestra retrospectiva *Les années 25* subtitulada *Art Deco/Bauhaus/De Stijl/Espirit Nouveau* en el *Musée des Arts Décoratifs de París* (Maenz, 1974, p. 10). Dicha muestra se realizó del 5 de marzo al 16 de mayo de 1966 como una conmemoración de la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industrielles Modernes* de 1925. Esta hipótesis sobre el origen del nombre *art deco* la comparten investigadores como Javier Pérez Rojas, Arie Van de Lemme, Enrique X. de Anda, Florence Camard, Patricia Bayer, Rogelio Sánchez Mena y Víctor Arwas, entre otros.

Cabe aclarar que Duncan no debió tener datos sobre la exposición de 1966 o los omitió, aunque tiene razón al decir que fue durante 1968 cuando en los libros apareció el nombre *art deco*, ya que el mismo Maenz lo confirma al decir que fue en ese año cuando aparecieron las primeras fuentes bibliográficas sobre este tema.

Dice Judith Applegare que la *Exposition Internationale des Arts Décoratifs* fue una síntesis de "(...) exotismo, depuración del estilo *nouveau*, formas clásicas geométricas, cubismo, maquinismo y dosis de nacionalismo y optimismo de posguerra" (Maenz, 1974, p. 183). En el fondo de esta manifestación se esconde la búsqueda de un estilo anacrónico y exquisito, que pretende conciliar las contradicciones del siglo con las exigencias impuestas por un gusto ostentoso y la posibilidad de consumo por la burguesía triunfante de la guerra, en detrimento del ideal de extender el objeto bien manufacturado a las clases menos privilegiadas; objetivo que se desvaneció primero a favor del lujo y la ostentación y, después, en el consumo de objetos que imitaban las características de lo que sería el estilo, pero que utilizaban materiales baratos.

Dice Xavier Esqueda que dicha exposición mostró el trabajo individual ante el fracaso de la posibilidad de lograr productos elaborados entre diseñadores y la industria. Los grandes nombres inmortalizados fueron "René Lalique, Sue et Mare, Emile Jacques Ruhlmann, Jules Lelevo, Jean Puiforcat, Paul Iribe, Maurice Dufrené, Pierre Chareau, Paul Follot, Pierre Legrain, Marcel Coard, Clement Rousseau, Edgar Brandt y muchos más" (Esqueda, 1986, p. 66).

La *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industrielles Modernes* de 1925 fue el resultado del aplazamiento de esta exposición por la Guerra de 1914, ya que Francia estaba lista para mostrar sus logros en las artes decorativas y se había pensado realizarla en el año de 1915. Después de esta guerra se propuso el año de 1922, pero la situación económica y la destrucción obligó a cambiar la fecha hasta 1925 (Camard, 1984, p. 9).

Los motivos para esta exposición fueron que en Francia no hubo revoluciones ni escuelas que proclamaran una nueva forma de entender el mundo; el único ejemplo de cambio se dio cuando se fundó la *Compagnie des Arts Français*, en 1919, con carácter conservador, que confirmaba la estabilidad de la estructura social francesa.

Sus fundadores fueron Louis Süe y André Mare, y su fin fue aglutinar la artesanía francesa para buscar una estética nacional, en oposición del cosmopolitismo alemán u holandés.

Así nació el estilo *Bon Goût Français*, cuyo origen se da entre los expositores que se presentaron en la Exposición Universal de 1889-1900 y su fracaso al no ofrecer adelantos de la época, a excepción de la Escuela de Nancy, dirigida por Emile Gallé (1840-1904), como apunta Esqueda (Esqueda, 1986, p. 56). En esa exposición se encontraban el mismo Gallé, Majorelle, Prouvé, Daum, Grubé; ellos mismos expusieron en 1903 e inspiraron la conformación de una escuela parisina.

En 1901 se formó la Sociedad de Artistas y Decoradores, y desde 1902 fue creciendo el número de los consumidores de artes decorativas, gracias a los nuevos objetos que generaban la industria y la ciencia.

El objetivo de la sociedad fue diseñar y promover los objetos franceses para las exposiciones de Monza (1909), de Bruselas (1910) y de Turin (1911); así como para la Deutscher Werkbund en París (1910), la cual causó sensación por la novedad del diseño y por la idea de unión entre la industria y las artes; lo que a su vez motivó a los franceses a buscar el modo de cautivar un mer-

cado internacional, hasta ese momento en manos de los alemanes (Esqueda, 1986, p. 57). Es así que se presenta como objetivo de la nación Francesa buscar "(...) sólo la importación de materia prima y artículos de fabricación común (...)" (Schefflen en Esqueda, 1986, p. 57), y ponderar la exportación de productos modernos y universales para promover al país.

Maenz apunta que los nombres que se le dieron a este estilo antes de 1966 fueron *Zickzackjugendstil*, *Borax*, *Jazz Moderne* y *Aztec Airlines*. Fue en Estados Unidos donde se manifestó esta tendencia en la construcción del *Chrysler Building*, en Nueva York, por William Von Alen, y allí se le denominó estilo *Zigzag Moderne*, en la primera etapa, y después *Stream Line Moderne*.

Xavier Esqueda dice que el término *Zigzag Moderne* fue utilizado por el arquitecto e investigador David Gebhard (Esqueda y Galería Universitaria, 1980, p. 13); *Jazz Modern* es una denominación que hace referencia a la importancia de este ritmo en esa época; *Modernistic* o modernista, nombre poco adecuado, ya que al *art nouveau* se le llama también así; *Funtional* o funcional, nombre también equívoco, ya que el funcionalismo es contemporáneo al *art deco*, pero su concepción tiene otros fines, entre ellos la negación de la ornamentación superflua; *Stream Line* se llama así por su vínculo con lo aerodinámico y pertenece más al funcionalismo; se designó *Skyscraper Style* o "estilo rascacielos" por esa forma arquitectónica; *Machine Style* o "estilo máquina", por el alarde que se hizo de la misma.

Otros de los nombres que ha recibido este estilo han sido "estilo trasatlántico", el *Flash Gordon* o *Aztec Airways*, este último utilizado por el historiador inglés Derek Clifford (Esqueda y Galería Universitaria, 1980, p. 13).

Por otra parte, Patricia Bayer reconoce que este estilo también fue llamado *Le Style 25* (Bayer, 1988, p. 10); Javier Pérez Rojas dice por su lado que se le llamó *Modernist, The Modern, Art Moderne, Style Modern, International Style, Constructionist Machine Style* (Pérez Rojas, 1991b, p. 30).

De todas estas denominaciones detectadas, que han llegado a sumar dieciséis, se puede concluir que los nombres más frecuentes que se usaron para denominar este estilo fueron *Stream Line, Zigzag, Aztec Airline, Jazz Moderne* y modernismo (este último utilizado en diferentes idiomas, lo cual se presta a confusión). Sin embargo, actualmente se le conoce mundialmente como *art deco, art déco* o *art decó*, prefiriéndose para este trabajo la primera acepción.

Este panorama de tantas denominaciones para el *art deco* debe tener su raíz en lo variado de sus propuestas, por las cuales se le considera un conjunto ecléctico de manifestaciones estilísticas, con objetivos comerciales de consumo, y donde las líneas estéticas —muchas de ellas se reconocen ahora cómo antagónicas— aparecidas entre las dos guerras han sido consideradas bajo una misma perspectiva. Algunos de esos ejemplos son *Bon Gôût* de la Compagne des Arts Français; el *Esprit Nouveau* de Le

Courbousier, el *Stream Line Camp* de Chicago, lo constructivo del cubismo y los ballets rusos de Diaghilev.

Los locos años veinte fueron el escenario de la época del *art deco*, momento en que la falta de empleos y la agitación social era lo común, aunque también coincidió con el origen de grandes fortunas y la búsqueda de prestigio social, que redundó en el tráfico de objetos suntuarios. Fue una época de expresión desenfadada, en donde los tabúes habían desaparecido —sobre todo los sexuales— y las ciudades se convirtieron en grandes centros de *divertimento* y placer; en particular París, Nueva York, Londres y Berlín. El automóvil y los avances científicos hablaban del movimiento y del cambio. El buque trasatlántico, el avión, la televisión y el fonógrafo también formaron parte de la época. Una sociedad marcada por la catástrofe, como el desastre de Wall Street el 24 de octubre de 1929. París dictaba las modas y el estilo *Garçonne* de Coco Chanel se convirtió en arquetipo internacional de los años veinte; se profundizaron los escotes y se acortó el largo de la falda, había gran preocupación por marcar su límite cada año. La mujer se presentaba audaz, fuerte y segura de sí misma: fuma, bebe, sale y exagera el maquillaje gracias a los productos de Elizabeth Arden y Elena Rubinstein. El cine era una expresión en la que se confundía la vida cotidiana y la fantasía del *film* y sus estrellas; el jazz, el charleston, el foxtrot y el tango fueron un fenómeno de la época y de los medios masivos.

MOVIMIENTOS QUE ANTECEDIERON AL ART DECO

1. La rectilínea pulcritud y rítmica precisión de Charles Rennie Mackintosh en la construcción en 1899 de la Escuela de Glasgow, que logró combinaciones racionales con economía estructural de módulos ornamentales. Esta escuela, fundada además por Margaret MacDonald, Frances

MacDonald y MacNair,² influyó a su vez en la Wiener Sezession, y ésta contribuyó con algunas aportaciones en formas, color, composición y materiales para el *art deco*, ya que fueron motivos de su interés. Un ejemplo de las construcciones de la Sezession sería su propio edificio, con sede en Viena.

2. La influencia de Mackintosh alcanzó a la Wiener Werkstratte (1903), en su primera etapa fue un taller artesanal, fundado por Josef Hoffman, que tempranamente fabricó muebles funcionales con formas rectas. Hoffman también edificó el *Palais Stocklet*, en Bruselas, para Adolphe Stocklet (1911), considerado como el primer monumento *art deco*.

3. La Deutscher Werkbund, fundada durante 1907 en Munich por Hermann Multhesius, Josef Hoffman, Henry Van de Velde, Hanz Poelzig y Richard Riemerschmid —constituida por alemanes y austríacos—, propugnó “ennoblecier la actividad profesional en sus interdependencias artística, industrial y artesanal” (Maenz, 1974, p. 34). Multhesius apoyaba la estandarización y Van de Velde la autonomía del arte; como sus puntos de vista eran incompatibles, Van de Velde rompió con el grupo al no aceptar la producción industrial, y la Bauhaus surgió como resultado de esa contienda, en la que la metodología y la industrialización se volvieron una realidad. Esta escuela fue fundada por Walter Gropius, en Weimar, en el año de 1919, y el hecho de que promoviera las artes decorativas fue un elemento bien aceptado por el público consumista. Esta relación de producción se puede reconocer también en el *art deco*.

4. En 1915, la arquitectura expresionista de Berlín (Adolph Behe en Esqueda, 1986, p. 36) y su búsqueda de estilos de

diferentes periodos y de culturas exóticas, sirvieron de inspiración a algunos arquitectos para construir cosas nuevas que con una gran carga mística y simbólica se inspiraron en Egipto y en la India. El káiser Guillermo II revitalizó en Alemania la cultura mesopotámica con el mito de la Torre de Babel y la fisonomía del zigurat (Esqueda, 1986, p. 39). Esta corriente se aceptó en Holanda y este país volteó sus ojos a las colonias, en particular a Indonesia.

5. Las primeras construcciones de Frank Lloyd Wright y los muebles de plástico que diseñaba utilizando líneas rectas y simples, también influyeron en la Escuela de Ámsterdam, la cual a su vez influyó mucho en Europa. *D'Stilj* fue una revista fundada en Rotterdam, Holanda, por Theo Van Doesburg, y en ella decía que “(...) la máquina era el instrumento más adecuado para la obtención de productos y de mayor utilidad para la comunidad, que las obras de arte tradicionales a las que sólo accedía una burguesía bienestante” (Maenz, 1974, p. 35); la experimentación se daba en sus páginas en las áreas de geometría, el color y el plano a través de los trabajos de Mondrian y Ritvelt. La Escuela de Ámsterdam y la Escuela de Rotterdam fueron opuestas, pero el *art deco* obtuvo de cada una elementos que lo caracterizaron. Esta síntesis

² Esta escuela se ha enmarcado dentro del movimiento *art nouveau* y posterior a *Arts and Crafts*, aunque contraria al sentido social de los prerrafaelistas.

de contrarios es uno de los tantos ejemplos que permiten entender lo complejo de este estilo.

6. Otras influencias provenientes de la pintura fueron el cubismo, con su nueva óptica del objeto que desarticulaba en facetas —la imagen dejó de ser una reproducción para convertirse en una nueva ordenación— y el futurismo, con su proclama de la velocidad como belleza y el abstraccionismo de los rusos.

7. También fueron de gran interés el descubrimiento de la tumba de Tutankhamón por Howard Carter, en 1922, y toda la cultura egipcia; la desaparición del coronel Fawcett en las selvas de Perú, en 1925; y toda la cultura precolombina peruana, maya, azteca, zapoteca y tolteca; al igual que las culturas europeas primitivas como la vikinga, la celta y la ibera (INBA, 1997, pp. 49-53); ya se habló de la influencia de las culturas orientales como la balinesa, la javanesa y de la antigua babilónica, sin olvidar las culturas primitivas africanas.

8. Otras influencias, dice Bayer, fueron los muebles franceses de los periodos de Luis XV y XVI y el trabajo en metal clásico griego y romano (Bayer, 1988, p. 12).

Así pues, el *art deco* es el resultado del trabajo de arquitectos, artesanos, artistas y diseñadores con gran variedad de perspectivas. En resumen, este estilo cuenta con las siguientes características:

Gran pasión e inspiración en la máquina y en la fuerza que ésta provee o que genera y en la que se producen abundantes símbolos estilizados en los elementos decorativos; la línea recta es la principal característica, en diferentes combinaciones, en particular la zigzag, que es la línea por excelencia del *art deco*; las curvas aparecen y el círculo en especial, utilizado de forma geométrica y no

sensual; la geometría impera al igual que la simetría; y las descargas eléctricas también son otros motivos recurrentes. El *art deco* es, por lo tanto, resultado de la influencia futurista de líneas aerodinámicas donde sobresale la verticalidad, la frialdad, la discreción y la sobria elegancia de contornos. En la arquitectura, los aspectos decorativos y su cuidadoso diseño integral se vuelven más importantes que los elementos estructurales (como esto era opuesto al funcionalismo, el *art deco* se calificaba como frívolo y decadente). Los edificios *art deco* son en gran medida monumentales, y como para este estilo la ambientación del espacio es de gran interés, también lo encontramos en jardines y parques.

Entre los elementos de ornato destacan herrerías, vitrales, lámparas, muebles, textiles, gráfica, joyería y ropa, entre otras muchas producciones, ya que el *art deco* se manifestó como todo el estilo de una época.

Los adornos geométricos son del mayor interés; ya se habló de la preferencia del círculo, pero serán el hexágono y el octágono los de más uso y los que más varían en sus aplicaciones —desde medallones, medallas, bases para diversos objetos, columnas soportes o capiteles, hasta en la limitación superficial de fuentes y espacios constructivos.

Las gacelas y los galgos, por su ligereza, son retomados al igual que los escarabajos, serpientes, elefantes, osos, palomas, especialmente las garzas y, sobre todo, las panteras, las cuales se convierten en las representaciones preferidas del *art deco*, al grado que llegan a identificar el estilo y a ser la inspiración de memorables joyas de Cartier.

Para las decoraciones florales se prefiere el girasol, las palmeras y los cactus, estos dos últimos daban idea de un exotismo remoto. En México, las plantas denominadas "lenguas de vaca" o "espadas" fueron las preferidas para decorar las casas.

La figura humana se representaba dinámica y con fuerza de titanes, atletas u obreros (revisar las esculturas del Monumento a la Revolución); a la figura femenina se le representaba fuerte y emancipada (revisar el Monumento a la Madre) o bajo una temática de exotismo: odaliscas danzando y con tocados de culturas primitivas o exóticas.

Los rituales mágicos, los dibujos indios y la expresión de culturas antiguas —como la pirámide escalonada— son fuentes de inspiración, al igual que la arquitectura de las culturas orientales, destacando la figura del zigurat. El sol, con sus rayos geométricos, es

otro elemento básico de la ornamentación, al igual que las nubes representadas con líneas curvas rígidas o el agua sugerida por ondulaciones.

Maenz plantea tres grandes tendencias, observadas en la *Exposition du 25*, en las que se pueden clasificar las producciones del *art deco*:

1. Una clásica y elegante, representada por la Compagnie des Arts Française y por Ruhlmann, Lalique y Deufréne.
2. La de los románticos exotizantes, con sus arabescos, líneas zigzagueantes y cubismo de salón, representada por Poiret, Erté y Rateau.
3. Los románticos modernizantes, representada por Puiforcat, Herbst y Dunand, que rindieron culto a una estética constructiva, indagando en la mera apariencia formal (Maenz, 1974, pp. 140-141).

Esqueda dice que son dos las tendencias principales que se pueden detectar en el *art deco*: la primera es de influencia exótica, aplicada de los años veinte a los años treinta, que da por resultado un estilo ecléctico; y la segunda es el purismo y funcionalismo de los años treinta a los cuarenta (Esqueda y Galería Universitaria, 1980, p. 11). Aunque también fue en los años treinta cuando el clasicismo pareció revivir y se convirtió en la forma expresiva del nacional socialismo.

De forma similar, Pérez Rojas divide al *art deco* en dos etapas: la primera con una estética selectiva, y la segunda de mayor rigidez y volumen (Pérez Rojas, 1990, p. 17). Otra clasificación planteada en el catálogo de la exposición *Art déco. Un país nacionalista, un México cosmopolita*, dice que es el zigzag lo que caracteriza la primera etapa —de los años veinte a los treinta—, con mayor énfasis en la

figura femenina; en la segunda etapa —de los años treinta a los años cuarenta— es el *Stream Line* el que retoma la figura masculina y la máquina como su mejor expresión (INBA, 1997, pp. 49-55). Mendenhall dice que la primera etapa fue graciosa, exótica y elegante, y la segunda, más geométrica y rectilínea (Mendenhall, 1974, p. 12). Atendiendo a estas taxonomías, se detecta que prevalece más la referida a dos diferentes momentos, identificados y pertenecientes cada uno a diferentes décadas, ocurridos entre las dos guerras mundiales.

En conclusión, el *art deco* se puede definir como un estilo ecléctico y, sobre todo, ornamental, ya sea en profusas composiciones o en expresiones más racionales, pero siempre en un marco decorativo; por lo tanto, el *art deco* se acaba cuando termina la intención decorativa. La Unión de Artistas Modernes, fundada en 1928 por René Herbst, marcó el fin de la tradición del *art deco*, ya que surgió una pujante protesta contra la ornamentación de la *Exposition du 25* y la extravagancia anacrónica, cuyos orígenes se encuentran en Le Corbusier y su *L'esprit Nouveau*, en la Bauhaus y en el *D'Stilj* (Maenz, 1974, p. 196). Cabe destacar que esta fecha es muy temprana, ya que todavía se darán manifestaciones de este estilo en otros países, como en México. Por otro lado, Mendenhall dice que es con la invasión de los alemanes a París cuando se acaba este estilo (Mendenhall, 1991, p. 15). No importa tanto el acontecimiento, el hecho es que el *art deco* no se adaptó a las nuevas circunstancias, “simplemente cerró los ojos y murió” (INBA, 1997, p. 73).

EL ART DECO EN MÉXICO

La primera exposición en México del *art deco* se llevó a cabo en el Instituto Norteamericano de Relaciones Culturales A. C. en 1977, bajo el título *Art deco en México*; la

segunda se realizó en Monclova, Coahuila, en 1980 y fue titulada *Art nouveau y Art déco* en el Museo Biblioteca Pape (Esqueda y Galería Universitaria, 1980, p. 22); pero seguramente, la muestra más importante sobre este tema fue la exposición realizada en el Museo Nacional de Arte en 1997, denominada *Art déco. Un país nacionalista, un México cosmopolita*. En esta exposición se revisó de manera profunda la trascendencia de este movimiento en la conformación del México posrevolucionario.

El *art deco* en el país nació a partir de una serie de factores sociales, económicos y políticos; ya que al término del movimiento de la Revolución se manifestaba un crecimiento de la clase media, y fue hacia ella, dice Esqueda, que se dirigieron las construcciones: monumentos, escuelas, hospitales, edificios gubernamentales y de protección social. Es así que, tomando en cuenta la ideología de esta nueva clase y la del nuevo país, se construyeron edificios, casas privadas y departamentos, dentro de un sistema homogéneo que preveía las necesidades de toda índole: parques, iglesias, bibliotecas, cines y demás centros de comunicación social (Esqueda y Galería Universitaria, 1980, p. 15). Para este proyecto se necesitó conjuntar la participación de arquitectos, ingenieros, compañías constructoras y artistas. Las colonias

que crecieron adoptando estos nuevos objetivos fueron sobre todo la Hipódromo Condesa, Condesa, Roma, Escandón y Tacubaya, que son el ejemplo más profuso y homogéneo del *art deco*, y que además ilustran el *status* de la clase media en el México de esa época; aunque también en otras zonas de la ciudad se pueden encontrar ejemplos muy destacados de este estilo, como en las colonias Doctores, San Rafael, Juárez, Nápoles, Del Valle y Centro.

El origen del *art deco* en México se remonta al periodo en el que José Vasconcelos era secretario de Educación Pública. En ese entonces surgieron varios proyectos y concursos para edificar escuelas y casas habitación de estilo neocolonial que trataban de representar lo mexicano; pero según la hipótesis de De Anda, la influencia extranjera que se dio a través de la difusión de las imágenes de los pabellones de la *Exposition du 25*, aparecidas en la revista *Cemento* en sus números 8 y 9, de agosto-septiembre de ese mismo año, así como los artículos publicados hasta el número 12 del año siguiente.

Esto desencadenó un creciente interés en las propuestas expuestas en las fotografías, y fue entonces, probablemente, cuando la arquitectura *art deco* se instauró en el país (Anda, 1990, p. 130).

Dice Esqueda, parafraseando a Alberto Manrique, que no hay que olvidar también el ideal nacionalista existente desde el principio de la década de los años veinte, el cual originó un fuerte movimiento que por primera vez ofreció resultados que no fueron copias europeas, sino obras originales surgidas de las manifestaciones que se desarrollaban en este continente (Esqueda, 1986, p. 96), y que pueden enmarcarse tanto en el movimiento muralista, como en el *art deco*.

La influencia de las culturas precolombinas —como la maya, la azteca, la zapoteca, la olmeca y la tolteca, entre otras que se manifestaban en el mundo a principios del siglo—, se debió a su monumentalidad —redescubierta gracias a los nuevos vehículos automotores que permitieron el acceso a las ruinas—; y esta característica se convirtió en un recurso vigoroso del que se valió el proyecto nacionalista para el desarrollo de las nuevas construcciones en el país.

Para Esqueda, la arquitectura *art deco* surgió a partir de la revolución cultural y fue considerada como la más fea e intrascendente (Esqueda, 1986, p. 106). Sin embargo, el hecho de no haber profundizado en su estudio ha dado pie a una serie de confusiones. Justino Fernández e Israel Katzman lo consideraron como un estilo de “transición”. Katzman opina que “es el intermedio entre la arquitectura que retorna a lo colonial y al precolombino, hasta la adopción del funcionalismo y el racionalismo” (Esqueda, 1986, p. 109); a su vez, Jorge Alberto Manrique lo reconoce como “décadas inciertas”, hasta la arquitectura contemporánea (Esqueda, 1986, p. 109).

Aunque estos comentarios se basan en puntos de vista de la época, lo cierto es que el *art deco* ha demostrado ser una manifestación pujante y vigorosa. El Distrito Federal es todavía una de las pocas ciudades que ofrecen ejem-

plos de arquitectura de este estilo y, además, cabe señalar que fue un ejemplo para el desarrollo del *art deco* en el resto del país.

Las características del *art deco* en la construcción nacional, tomaban en cuenta las puertas, ventanas, respiraderos, zócalos, relieves, herrerías, vitrales, lámparas, pisos y molduras.

La tipografía también era un detalle importante en los edificios: los números y los letreros con el nombre del edificio fueron cuidadosamente diseñados dentro de la geometría general del estilo, de gran tamaño y atrevido grosor. La firma de los constructores, que siguen igualmente una tipografía cuidadosa, aparece por lo general sobre azulejos en un lugar discreto pero visible (Anda, 1990, p. 117).

Las corrientes funcionalistas que se desarrollaban paralelamente al *art deco*, y cuyo espíritu se vinculaba con los ideales socialistas de la negación estética en las construcciones en pro de la edificación económica y durable, llevaron a la desaparición del *art deco* en México, aunque en la construcción de casas particulares se siguió conservando durante algún tiempo.

Muchos fueron los arquitectos que desarrollaron su construcciones en el estilo *art deco* y muchos fueron los ejemplos que nacieron bajo este estilo en esta ciudad; es por eso que la mención de productores y sus obras, por ser muy amplia, rebasaría las pretensiones y objetivos de este trabajo, y es por eso también que no se abordará.

LA TIPOGRAFÍA EN EDIFICIOS EN LA ZONA CENTRO ALAMEDA

Aún no se ha encontrado el origen del uso de la tipografía para denominar edificios (aunque este dato resulte irrelevante para este trabajo). Sin embargo, se puede des-

tacar que al inicio de los años veinte el diseño tipográfico alcanzó gran proyección (INBA, 1997, p. 9).

Aunque hay ejemplos de letreros en la fachadas de construcciones neocoloniales, como es el caso del edificio *Gaona* de Bucareli, o de estilos con más influencia clásica europea, como el edificio de *El Palacio de Hierro* o el *Excelsior*, la modalidad de nombrar al edificio y cuidar el diseño tipográfico a partir de una coherencia formal entre todas las partes de la construcción, correspondió al *art deco*, estilo que desarrolló un gran número de fuentes tipográficas extraordinarias, algunas de ellas todavía en uso.

Dice de Anda:

Otro de los objetos de uso práctico y decorativo por el cual el estilo Déco (sic) encontró una particular distinción dentro de la arquitectura mexicana del periodo de los veinte y treinta, fue la presencia de letreros exteriores con los cuales se daba a conocer el nombre y el número del edificio. Para ello se diseñó tanto el alfabeto como una serie numérica cuyas características residen en ser una síntesis amanerada de los trazos habituales de cada una de las letras y números; se crearon con ellos símbolos de gran vigor rectilíneo y cortes angulosos, en los cuales la presencia de la línea curva dilatada y amplia, confiere a la nueva colección un singular modelo de identidad estética estrechamente vinculada al carácter artístico de la edificación. Letras y números se manejaron como breves planos alejados por completo de cual-

quier intento volumétrico, y fabricados bien sea con materiales metálicos sobrepuestos en el cerramiento del acceso, o en algunos casos labrados en la piedra misma que actúa como recubrimiento en la fachada (Anda, 1990, p. 149).

Es evidente que la tipografía constituyó parte del desarrollo formal que tomaba en cuenta la arquitectura del periodo *art deco*; su sintaxis y configuración se definieron a partir de las características propias del estilo.

Hay que destacar que para Heller Steven, la tipografía moderna tuvo su origen en las fuentes que desarrolló Giambattista Bodoni en el siglo XVIII (Steven, 1993, p. 8). Este dato resulta interesante debido a que en algunas de las primeras edificaciones *art deco* de esta ciudad se utilizó la familia romana para los letreros exteriores, sobre todo las romanas modernas; una de ellas fue la fuente Bodoni.

En el *art deco*, dice Pérez Rojas, en general las fuentes tipográficas son simples y utilizan círculos, cuadrados, triángulos, líneas paralelas, líneas onduladas, espirales (Pérez Rojas, 1991a, p. 59). Algo similar dice de la tipografía *art deco* De Garay Arellano, al plantear que "los invariantes tipológicos que permiten identificar al *art deco* son en general formas geométricas simples: círculos, triángulos, cuadrados, líneas paralelas, líneas onduladas,

líneas en zigzag y espirales" (Garay, 1979, p. 59); y en cuanto al desarrollo tipográfico de la obra de Obregón Santacilia, agrega: "el diseño de las letras era a su vez un factor muy vigilado por el arquitecto, generalmente de diseño muy sencillo, geométrica de tamaño muy evidente y grosor exagerado" (Garay, 1979, p. 60). Este ejemplo sirve para mostrar el interés de los arquitectos en el diseño de los letreros para las fachadas de sus edificios.

En síntesis, la tipografía fue parte integrante de la construcción *art deco*, y se manifestó de tantas formas como variantes tuvo el estilo. Lo que identifica al diseño tipográfico es, sobre todo, su carácter geométrico bidimensional que buscaba la coherencia formal estilística con la construcción. Además, se pueden distinguir dos variantes: una masiva y otra lineal; ambas trataron de contribuir a la modernidad del país y encontrar la identidad nacional.

CARACTERÍSTICAS DE LAS FUENTES TIPOGRÁFICAS EN EDIFICIOS *ART DECO* DE LA ZONA ALAMEDA CENTRO

Para determinar las características de las fuentes tipográficas en la zona Alameda Centro, se realizó un inventario de los edificios que presentan las siguientes características:

1. Que el estilo de la construcción pueda relacionarse con el *art deco* en sus diferentes etapas.
2. Que el edificio tenga nombre.
3. Que la tipografía utilizada no sea de las familias romana, egipcia o gótica, con excepción de alguna construcción *art deco* relevante.

Las calles que conforman la zona seleccionada para esta parte del estudio son Aranda, Arcos de Belén, Artículo 123,

Avenida Juárez, Ayuntamiento, Balderas, Buen Tono, Callejón de Candelarita, Callejón de Dolores, Callejón del Sapo, Callejón Tarasquillo, Cerrada, Continuación de Vizcaínas, Delicias, Dolores, Eje Central, Ernesto Pugibet, García Lorca, Independencia, José Azueta, José María Marroquí, Luis Moya, López, Márquez Sterling, Pescaditos, Puente de Peredo, Revillagigedo, Santos Degollado y Victoria.

El inventario arrojó los siguientes resultados:

Calle	Número	Edificio
Arcos de Belén	63	<i>Arcbel</i>
Artículo 123	25	<i>La Paz</i>
Artículo 123	37	<i>San Miguel</i>
Artículo 123	44	<i>Gastel</i>
Artículo 123	49	<i>Gober</i>
Artículo 123	53	<i>Cecil's</i>
Artículo 123	57	<i>Carranza</i>
Artículo 123	709 ³	<i>Conkal</i>
Artículo 123	97	<i>Normandie</i>
Ayuntamiento	18	<i>Porfirio Alcántara</i>
Ayuntamiento	54	<i>XEQ</i>
Ayuntamiento	92	<i>Bengala</i>
Ayuntamiento	93	<i>Toledo</i>
Balderas	32	<i>Beaumont</i>
Dolores	10	<i>Santander</i>
Dolores	12	<i>Independencia</i>
Dolores	13	<i>Dolores</i>
Eje Central	37	<i>Centro Eléctrico</i>
Eje Central	109	<i>Cine Teresa</i>
Ernesto Pugibet	43	<i>Moya</i>

Calle	Número	Edificio
Independencia	72	<i>Continental</i>
Independencia	90	<i>Cine Teatro Metropolitán</i>
J. M. Marroquí	28	<i>Guanajuato</i>
Av. Juárez	4 y 14 ⁴	<i>La Nacional</i>
Av. Juárez	60	<i>(Juárez 60) s/nombre</i>
Av. Juárez	56	<i>Juárez</i>
López	1	<i>Monterrey</i>
López	15	<i>San Rafael</i>
López	28	<i>Rex</i>
López	34	<i>Viena</i>
López	43	<i>Dacal</i>
López	44	<i>Victoria</i>
López	137	<i>López</i>
Luis Moya	19	<i>Luis Moya</i>
Luis Moya	40	<i>Teatro Orfeón</i>
Pescaditos	15	<i>Carlos Pacheco</i>
Puente de Peredo	14	<i>Guimaran</i>
Revillagigedo	11	<i>Policía y Bomberos</i>
Revillagigedo	47	<i>Revillagigedo</i>
Revillagigedo	57	<i>Revillagigedo 57</i>
Victoria	33	<i>Victoria</i>
Victoria	59	<i>Teléfonos de México⁵</i>

³ Este número seguramente está mal colocado, ya que no es consecutivo, está entre la calle de López y el Eje Central.

⁴ Ambos números pertenecen a distintas entradas.

⁵ Con dos alfabetos, uno de ellos reciente.

Calle	Número	Edificio
Victoria	87	EAV
Victoria	710 ⁶	Fyl
Continuación de Vizcaínas	3	Cosmos

En total se encontraron 45 edificios con nombre.

Cabe aclarar que se hallaron algunos más, pero no fueron considerados porque perdieron sus letreros, como es el caso varios de la calle de López, en particular el del núm. 35; o porque están en ruinas, como el edificio *Bearn*, en la calle Santos Degollado; o debido a que la construcción original se alteró totalmente, como el edificio *América* de la calle Independencia, que ahora es estacionamiento público.

ANÁLISIS DE RESULTADOS DE LA MUESTRA

Del estudio realizado se puede destacar lo siguiente:

1. Es muy difícil detectar cuántas modificaciones han sufrido las fachadas de algunos edificios, ya que varios de ellos presentan adaptaciones modernas; pero los interiores siguen casi sin alteración. Por ello se incluyeron algunos edificios que parecen relativamente modernos, aunque siguen

presentando mínimos rasgos *art deco*. Otros definitivamente fueron descartados por no pertenecer a este estilo.

2. Los edificios que no se consideraron dentro de los lineamientos del *art deco* (aun del más sobrio) son siete: *Arcbel*, *Carranza*, *San Miguel*, *Santander*, *Dolores*, *Independencia* y *EAV*.

3. Se eliminaron seis edificios a pesar de que su estilo es *art deco*, pues la familia utilizada en sus letreros es romana: *La Nacional*, *Bengala*, *Gober*, *Cecil's*, *Continental* y *Bearn*.

4. Algunos edificios se descartaron porque lo que se pensó que era el nombre, en realidad era la dirección expuesta en alguna parte de la fachada: *Juárez 56 y 60*, el edificio *López 137* y *Revillagigedo 57*.

5. Se descartó el *Cine Teatro Metropolitano* debido a que su tipografía, denominada *Brodway* o *Art Deco*, todavía existe en los catálogos actuales, porque su selección responde a la remodelación que se le hizo recientemente y porque se perdió la tipografía original utilizada.

6. Caso similar es el del cine *Orfeón*, hoy *Teatro Orfeón*; en cuya remodelación se perdió la fuente tipográfica original; la actual es un *revival* del *art deco*, por eso fue descartado.

7. También el cine *Teresa* se eliminó porque presentó dos fuentes tipográficas diferentes, una en la fachada y otra en el anuncio, y no se sabe cuál es la original.

8. No se consideró el edificio de *Policía y Bomberos* porque no tenía nombre; sólo hay letreros de los servicios para la entrada de los transportes.

⁶ Antes número 11.

Después de esta segunda depuración quedaron 25 edificios, con sus respectivos nombres y fuentes tipográficas:

Calie	Edificios
Artículo 123	<i>La Paz, Gastelu, Conkal y Normandie</i>
Ayuntamiento	<i>Porfirio Alcántara, XEQ y Toledo</i>
Balderas	<i>Beaumont</i>
Eje Central	<i>Centro Eléctrico</i>
Ernesto Pugibet	<i>Moya</i>
José María Marroquí	<i>Guanajuato</i>
López	<i>Monterrey, San Rafael, Rex, Viena, Dacal y Victoria</i>
Luis Moya	<i>Luis Moya</i>
Pescaditos	<i>Carlos Pacheco</i>
Puente de Peredo	<i>Guimaran</i>
Revillagigedo	<i>Revillagigedo</i>
Victoria	<i>Victoria 33, Teléfonos de México (seleccionando el alfabeto de la herrería) y el edificio FYL</i>
Continuación de Vizcaínas	<i>Cosmos</i>

De estos 25 edificios, se encontró que dos de ellos se denominaron con el nombre del arquitecto: *Porfirio Alcántara* y la zona habitacional *Carlos Pacheco*.

Sin embargo, esto no impidió que ambos fueran analizados, ya que cumplen con las características establecidas para su estudio.

ANÁLISIS DE FUENTES TIPOGRÁFICAS

El tipo de análisis realizado a las fuentes tipográficas seleccionadas contempló los siguientes aspectos:

1. El peso de la tipografía (la calidad del trazo de la letra que no afecta la altura, pudiendo ser delgadas, finas, blancas, claras o *light*; regulares, medianas, medias, *medium*, normales o redondas; gruesas, negras o *bold*).
2. El tipo de envoltorio de la "X" utilizada (amplitud de la estructura de la letra que no afecta la altura, se reconoce la extendidad, ancha o expandida; la normal o redonda; la condensada, chupada o expandida).
3. Las características de unidad, determinando si son cualitativamente (peso, envoltorio) congruentes todas las letras utilizadas en los nombres o si hay variantes que morfológicamente acentúan alguna de ellas.
4. Determinar en conjunto si se pueden distinguir las tipografías por la economía o profusión de elementos utilizados en cada letra y en el nombre del edificio.
5. Describir si se pueden catalogar cualitativamente como planos o como líneas, las letras de los nombres de los edificios, analizando cada fuente tipo-

gráfica; y si son originales los alfabetos o, por el contrario, si se parecen entre ellos.

6. Relacionar las características cualitativas de la tipografía con las características arquitectónicas de los edificios, concluyendo si hay congruencia entre la sobriedad o la ornamentación del alfabeto utilizado en el inmueble.

El análisis arrojó los siguientes datos:

1. Se puede destacar que se utiliza más el peso regular (*medium*), en once ejemplos, y el delgado (*light*), con el mismo número de casos, que el grueso (*bold*), del cual se encontraron sólo tres casos.

2. Por su envolvente se reconoce la preferencia por las condensadas en trece ejemplos y las redondas en once casos. Es muy pobre el interés por las extendidas, de las que sólo hay una fuente tipográfica.

3. La unidad y la coherencia sobresalen en casi la mitad de los ejemplos, es decir, en trece de ellos; en los doce ejemplos restantes se dan marcados acentos en la morfología de alguna o algunas de sus letras, que rompen con la armonía; en algunos casos francamente se detectan graves problemas cualitativos de diseño (*Cosmos* y *Carlos Pacheco*).

4. Por otro lado, las letras que se destacan son: la "S" en cinco ejemplos (*Luis Moya*, *San Rafael*, *XEQ*, *Carlos Pacheco* y *Cosmos*); la "O" también en cinco ocasiones (*Monterrey*, *Porfirio Alcántara*, *Cosmos*, *Carlos Pacheco* y *Moya*); la "C" y la "E" en dos ejemplos cada una (la primera en *Porfirio Alcántara* y *Cosmos*, la segunda en *Cosmos* y *Gastelu*); la letra "B" (*Beaumont*); la letra "H" (*Carlos Pacheco*); la letra "R" (*Monterrey*) y la letra "Y" (*Moya*), cada una, en sólo un ejemplo (Fig. 1).

Fig. 1.



5. La economía impera en la mayoría de los ejemplos estudiados, sólo en tres fuentes tipográficas se puede reconocer cierta exageración de elementos que saturan y que se puede entender más como ornamentación (*Victoria*, *Rex* y *Teléfonos de México*) (Fig. 2).

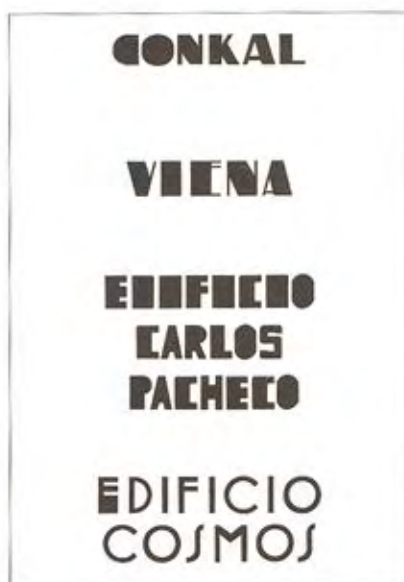
6. La dimensión general que se reconoce es la lineal. No se da este rasgo en tres ejemplos, en los que se destaca la dimensión del plano, aunque algunos fustes (todos los tra-

zos verticales o inclinados de las letras) siguen presentando características lineales (*Conkal, Viena y Carlos Pacheco*). Una excepción que combina de forma poco afortunada la línea y el plano es el edificio *Cosmos* (Fig. 3).

Fig. 2.



Fig. 3.



7. El grado de relación y coherencia entre las características estilísticas de los edificios y el diseño de su tipografía

se manifiesta en nueve ejemplos; cuatro de ellos construcciones más ornamentadas (*Victoria, Rex, Teléfonos de México y Viena*), y cinco edificaciones de estilo más sobrio (*Conkal, Carlos Pacheco, Dacal, Cosmos y Victoria 33*).

8. Se da cierta similitud entre las fuentes tipográficas analizadas, pero se destacan por sus propuestas diferentes nueve casos (*Centro Eléctrico, Victoria, Dacal, Rex, Conkal, Viena, Teléfonos de México, Cosmos y Carlos Pacheco*), aunque esto no significa que tengan unidad entre sus letras.

9. No se analizaron las variantes por eje (posición con relación a la horizontal), ya que todas son redondas. Ninguna presentó características de itálicas o contraitálicas.

10. Entre todas las fuentes tipográficas analizadas, sólo un alfabeto ubica los "brazos", "espinas" y "barras de cruce" que requiere cada letra a la mitad de los "fustes",⁷ el resto de fuentes estudiadas ubican estos elementos hacia arriba de los "fustes" o hacia abajo, pero nunca a la mitad.

⁷ Fuste: elemento vertical o inclinado (también llamado este último espina) de una letra; brazo: elemento horizontal que se une en uno de sus extremos al fuste; barra de cruce: elemento vertical que se une en sus dos extremos a fustes. Hay varias denominaciones para las partes de la letra (anatomía), entre las revisadas se encuentran la de Juan Manuel Prado, Martín Solomon, Luis Carlos Herrera, entre otras, pero se escogió la denominación antes presentada atendiendo a la "ley de la parsimonia" (mayor diferencia utilizando los menos rubros, buscando no aumentar la complejidad).

11. Es evidente el trabajo formal muy cuidado de diseño en cinco fuentes tipográficas (*Centro Eléctrico, Victoria, Rex, Conkal y Viena*) (Fig. 4), y en tres ejemplos hay graves problemas de unidad y coherencia formal (*Cosmos, Teléfonos de México y Carlos Pacheco*) (Fig.5).

Fig. 4.



Fig. 5.



CONCLUSIONES

Este trabajo arroja las siguientes conclusiones:

1. Las calles con mayor número de ejemplos de edificios *art deco* con uso de fuentes tipográficas *ad hoc* son: López, con seis magníficos edificios; le sigue Artículo 123, con cuatro ejemplos; y después Ayuntamiento y Victoria, con tres edificios cada una; lo cual determina que ésta es la mejor área con ejemplos de construcciones *art deco* de la zona Centro Alameda.

Es muy probable que no quede más que el recuerdo de lo que fueron los edificios construidos bajo este estilo en esta parte de la ciudad. Otros ejemplos de construcciones *art deco* esparcidos por otras calles y que aún están en pie, se ubican en el Eje Central y en las calles Revillagigedo, Pescaditos y Luis Moya. Algunas construcciones han sido reformadas y modernizadas, lo cual les ha quitado todo rasgo *art deco*, aunque éste todavía se llega a reconocer en su tipografía, como en el caso del edificio *Moya* de la calle de Pugibet.

2. La particularidad del estilo *art deco* entre la década de los veinte, más ornamentado y con énfasis en el zigzag, puede ejemplificarse con los edificios *Rex, Victoria* y en el de *Teléfonos de México*, aunque la tipografía de este último sea más sobria.

En la década de los treinta se tuvo mayor interés en las líneas rectas y verticales, y el estilo fue mucho más lineal ascendente y frío; atendiendo a estas características puede destacarse el énfasis en la línea recta detectado en la mayoría de las construcciones seleccionadas, así como su coherencia morfológica con las características de la tipografía utilizada; aunque en los edificios *Viena* y *Conkal* la tipografía es pesada, con características de planos y contrasta con el estilo de las fachadas en las que se ubica.

Por lo tanto, no se puede concluir que todas las construcciones *art deco* de la zona de estudio se apeguen totalmente a la clasificación del *art deco* presentada por décadas. Si bien es cierto que hay manifestaciones en ambos sentidos y que algunos ejemplos respetan lo expuesto en esa clasificación, otros, aunque son los menos, no pueden apearse a esta taxonomía.

Por otro lado, en algunos ejemplos no se reconoce la relación estilística entre el diseño tipográfico y las líneas formales de la construcción. Esto puede deberse a modificaciones sufridas a través de los años en las fachadas elegidas; y por eso su aparente falta de relación (determinar la razón rebasa los alcances de este trabajo y se recomendaría un estudio en este sentido).

3. El movimiento y la aceleración fueron conceptos que inspiraron al *art deco*, pero el diseño tipográfico no usó las itálicas como representación de este concepto, variante de eje que está ausente de las fuentes de estudio, lo que permite establecer en un primer momento que no se usó la tipografía itálica en el estilo *art deco* (para corroborar esta hipótesis, se requiere ampliar la zona de estudio y el número de ejemplos para un análisis).

4. La mayoría de las fuentes son lineales y, además, once de ellas son condensadas, lo que permite suponer cierta influencia del concepto de verticalidad y ubicar su estilo en el *Stream Line* del *art deco* norteamericano de los años treinta.

5. La causa de ejemplos tipográficos que combinan elementos de diferentes pesos (gruesos y delgados), podría ser el recuerdo o la influencia de las fuentes tipográficas de la familia de las romanas modernas (Bodonis), que fueron utilizadas en algunas de las primeras construcciones mexicanas *art deco*, como el caso del edificio *La Nacional*.

De este tipo de letras se dijo que inspiraron directamente a la tipografía moderna o de palo seco.

6. Si bien existen similitudes entre algunas de las fuentes tipográficas analizadas, seguramente cuando el diseñador intentó realizar alguna variante para distinguirla, destacó alguna o algunas letras como acentos. Se prefirió el contraste de la "O" redonda con letras condensadas y el de la "S", que se presenta como gancho o como listón ondeante; esta particularidad contribuyó a enfatizar el carácter ecléctico del estilo que manifiesta el *art deco*. En algunos ejemplos, estos acentos contribuyeron a alejar de toda unidad y coherencia el diseño tipográfico presentado.

7. Los "brazos", "espinas", las "barras de cruce" y en aquellas letras que tienen "panzas" (partes curvas en una letra; también llamadas arco cuando hay semejanza con este, como en el caso de la "C" o anillo, en el caso de una "O"), unidas a cualquiera de aquellos tres primeros elementos, se ubican hacia arriba o abajo del "fuste"; no se escoge el centro (salvo en la tipografía del edificio *Daca*); esto supone un interés por proponer variantes de originalidad, que por ajustarse a reglas de legibilidad. Así se consigue marcar diferencias entre las letras de un alfabeto y dar variedad.

8. El *art deco* ornamentado también se puede destacar en algunos ejemplos tipográficos (dentro de la muestra seleccionada representan los menos); se manifiesta por el desarrollo superfluo de líneas que envuelven a la letra "O", en la repetición o redundancia de "fustes", "brazos", "panzas" y "barras de cruce".

9. De las características expuestas para definir al *art deco*, se pueden detectar en las fuentes tipográficas analizadas las siguientes: uso de líneas rectas y círculos que evidencian su compromiso con la geometría pura, marcado interés por la verticalidad que redundaba en frialdad, discreción y sobriedad de la letra.

10. En cuanto a las etapas del *art deco*, se puede determinar que de la clasificación de Xavier Esqueda, las fuentes analizadas corresponden a la segunda etapa con características puristas; de la clasificación de Javier Pérez, corresponden también las tipografías a la segunda etapa, que él reconoce como de mayor rigidez; en la clasificación de Mendenhall, los alfabetos estudiados se ubicarían en la etapa que reconoce como geométrica y rectilínea.

11. De las características de la tipografía *art deco* expuestas, se puede determinar que, coincidiendo con De

Anda, las letras son mayormente lineales y las menos utilizan los planos, no evidencian volumen —se destaca su gran vigor rectilíneo y sus cortes angulosos.

De acuerdo con Pérez Rojas se coincide en los calificativos de simplicidad y utilización de círculos, cuadrados y triángulos, así como en el uso de líneas paralelas (que se dan en el menor número de ejemplos), pero no se concuerda en el uso de líneas onduladas y espirales, ya que ninguno de los ejemplos estudiados presentan estas características.

Algo similar sucede con lo expuesto por De Garay, se coincide en definir a la tipografía como simple y con marcado estilo geométrico, así como en el uso de líneas paralelas, pero no se coincide con que se usaron líneas onduladas, zigzag o espirales, por lo menos no en los casos estudiados.

12. Por lo tanto, las tipografías analizadas tienen un marcado carácter geométrico y todas son bidimensionales; algunas poseen rasgos ornamentales, pero abundan las sobrias; buscan la coherencia cualitativa y estilística con la construcción donde se ubican, aunque seguramente la falta de práctica tipográfica de los diseñadores o arquitectos impidió la unidad entre algunos de los ejemplos estudiados.

También se manifiestan variantes tanto lineales como planas, aunque hay mayor número de las primeras que de las segundas.

Aunque se evidencia por medio de la sintaxis y las características cualitativas de las fuentes tipográficas estudiadas, el interés por manifestar a través de estos elementos la modernidad que buscaba el país, no se puede decir lo mismo en cuanto al nacionalismo, pues no hay elementos que indiquen que este objetivo lo tuviera presente el diseñador tipográfico en las construcciones de la zona de estudio.

Las conclusiones presentadas son el resultado de una investigación comenzada hace dos años. A pesar de que todavía no concluye, ya ofrece resultados de interés y recomendaciones para continuar con otras investigaciones afines; y además, al mismo tiempo, permite formular algunas hipótesis dignas de ser corroboradas.

Algunos de los temas que pueden desprenderse de este trabajo son:

1. Análisis de otras tipografías *art deco* en otras áreas, para contrastar con los resultados aquí obtenidos.
2. De no ser así, ¿qué otras características se detectarían?
3. Distinguir entre las fuentes *art deco* aquellas que sean funcionalistas y determinar cuál origina o influye a cuál.
4. Revisión que determine si estas fuentes son originales o si parten de catálogos de la época.

Sería de gran valor abordar estas investigaciones como forma de rescate de la historia de la comunicación visual en México, área que hasta la fecha ha permanecido en el olvido. ☺

BIBLIOGRAFÍA

- Anda Alanís, E. X. de. (1990). *La arquitectura de la revolución mexicana*. México: UNAM.
- Atterbury, P. (1990). *Art Deco Patterns*. New York: Portland House.
- Bayer, P. (1988). *Art Deco Source Book*. New Jersey: Wellfleet.
- Camard, F. (1984). *Rhulmann, Master of Art Deco*. New York: Harry N. Abrams.
- Duncan, A. (1986a). *Art deco*. London: Thames and hudson.
- Duncan, A. (1986b). *American Art Deco*. New York: H. N. Abrams.
- Duncan, A. (1986c). *El mueble art deco*. Barcelona: Stylos.
- Enciclopedia Historia Universal del Arte* (vol. IX). (1992). Barcelona: Planeta.
- Esqueda, X. (1986). *El art deco, retrato de una época*. México: UNAM.
- Esqueda, X. y Galería Universitaria Aristos. (1980). *Una puerta al art deco*. México: UNAM.
- Garay Arellano, G. de. (1979). *La obra de Carlos Obregón Santacilia*. México: INBA.
- González, L. et al. (1987). *Historia ¿para qué?* México: Siglo XXI.
- Herrera G. de V. y Luis Carlos. (1991). Anatomía del tipo. *Cuadernos de la Hacienda*, 3, 42. México: Universidad de las Américas Puebla.
- INBA. (1997). *Art déco. Un país nacionalista, un México cosmopolita*. México: INBA.
- Maenz, P. (1974). *Art decó: 1920-1940*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Mendenhall, J. (1991). *French Trademarks: The Art Deco Era*. San Francisco: Chronicle.
- Pérez Rojas, J. (1990). *Art deco en España*. Madrid: Cátedra.
- Pérez Rojas, J. (1991a). *La ilustración gráfica a Valencia: del modernismo al art deco*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando/ Universitat Valencia.
- Pérez Rojas, J. (1991b). *Del modernismo al art decó. La ilustración gráfica en Valencia*. Valencia: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando/ Universitat de Valencia.
- Sánchez Mena, R. (1995) *El art deco en León Guanajuato*. México: INAH.
- Steven, H. (1993). *Italian Arte Deco: Graphic Design Between the Wars*. San Francisco: Steven Heller and Louise Fili.
- Weber, E. (1993). *Art deco*. Madrid: Libsa.