



LA REPRESENTACIÓN DE LA EXPERIENCIA FEMENINA EN TINA MODOTTI Y LOLA ÁLVAREZ BRAVO*

* Quiero agradecer a las alumnas Ivonne Muñoz Espinoza y Lizeth Villarreal Hinojos, de la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, quienes a través del Programa Verano de la Investigación Científica de la Academia Mexicana de Ciencias (AMC) me asistieron en la preparación de la investigación del presente trabajo.

DINA COMISARENCO MIRKIN

Resumen

En el texto se analiza la obra de Tina Modotti y Dolores Álvarez Bravo desde una perspectiva de género, destacando el repertorio iconográfico compartido por ambas artistas: la representación de las mujeres indígenas, la maternidad, la infancia, el retrato y las alegorías de la condición social de las mujeres. A través de un estudio comparativo y de la consideración del contexto histórico en el que ambas artistas desarrollaron sus vidas y sus obras, se concluye que en sus imágenes destacaron algunos de los aspectos más gratificantes del ser mujer y cuestionaron otros, en relación con los perniciosos estereotipos culturales impuestos al género femenino.

Palabras claves: Tina Modotti, Lola Álvarez Bravo, perspectiva de género, iconografía, experiencia femenina.



Abstract

This text analyzes the work of Tina Modotti and Lola Álvarez Bravo from a gender perspective, emphasizing their shared iconographic repertoire: the representation of indigenous women, motherhood, childhood, portraiture, and allegories of the social status of women. Through a comparative study focusing on the historical contexts in which both artists developed their lives and careers, it concludes that in their images they expressed some of the more gratifying experiences of being a woman, while at the same time questioning others about the negative cultural stereotypes imposed upon the female gender.

Key words: Tina Modotti, Lola Álvarez Bravo, gender perspective, iconography, feminine experience.

INTRODUCCIÓN

Señalaba Olivier Debroyse que

Las primeras obras de Lola Álvarez Bravo se confunden con las de su esposo Manuel, de la misma manera que las primeras fotografías de Tina Modotti, en ocasiones, pueden ser confundidas con las de Weston.



En ambos casos la pareja utilizaba la misma cámara, el mismo laboratorio, y hasta cierto punto resulta muy difícil saber quién tomó la imagen o quién la imprimió.¹

¹ Olivier Debroise. *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 322.

Dichas semejanzas iniciales entre ambos dúos sentimentales y profesionales pueden explicarse por lo menos en parte, por

² La expresión fue acuñada por la misma Lola para referirse con ironía a la forma escondida en que se inició en la fotografía junto a su marido Manuel. Véase *Lola Álvarez Bravo: recuento fotográfico*. México, Penélope, 1982, p. 149.

lo que Lola refirió alguna vez como “una especie de contagio”,² el fenómeno más o menos consciente, a través del cual ella logró iniciarse en la

práctica de la fotografía. Efectivamente en México, durante las primeras décadas del siglo xx, la formación artística académica no era una opción para las mujeres, y el así llamado “contagio” de la pasión y el aprendizaje del dominio técnico, fruto de la cercanía con un artista varón (padre o pareja), era el único camino viable para formarse en las distintas expresiones artísticas, incluida la fotografía.

¿Cómo es que a pesar de las semejanzas iniciales las obras de ambas mujeres lograron evolucionar e independizarse de los estilos y mensajes expresivos características de sus parejas y maestros? ¿Por qué las fotografías de Tina y las de Lola, a pesar del tiempo transcurrido, siguen siendo las protagonistas de exposiciones y de estudios académicos monográficos alrededor del mundo? ¿Comparten ambas artistas mujeres ciertas características comunes que las distinguen de los otros



artistas de su tiempo? Éstas son tan sólo algunas de las muchas interrogantes que surgen en torno a las extraordinarias expresiones artísticas de Tina y Lola.

Susan Sontag, en su clásica obra *Sobre la fotografía*, señalaba que

Quando deciden la apariencia de una imagen, cuando prefieren una exposición a otra, los fotógrafos siempre imponen pautas a sus modelos [pues] aunque en un sentido la cámara en efecto captura la realidad, y no sólo la interpreta, las fotografías son una interpretación del mundo tanto como las pinturas y los dibujos.³

³ Susan Sontag, *Sobre la fotografía*. Madrid, Alfaguara, 2006, p. 20.

En este texto me propongo reflexionar sobre las “pautas” que las dos fotógrafas, Tina y Lola, impusieron a sus “modelos” para capturar la realidad, interpretándola. La hipótesis principal del trabajo consiste en considerar que, a pesar de sus muchas diferencias, las fotografías de Tina y las de Lola manifiestan los síntomas de otra “especie de contagio”, más profundo y significativo que el primero, consistente en su ineludible condición femenina que les ofreció, incluso sin proponérselo de forma consciente, algunas de las pautas para interpretar sus respectivos mundos.



DOS VIDAS

Tina Modotti (1896-1942) (fig.1), bautizada como Assunta Adelaide Luigia Modotti, vivió su infancia en el seno de una familia obrera en su país natal, Italia, y en



Fig. 1

la vecina Austria. La pobreza no le permitió llegar muy lejos en su carrera escolar, pues —afirman la mayoría de sus biógrafos— desde muy pequeña se vio obligada a trabajar. Durante su adolescencia, en 1913, se trasladó a California, Estados Unidos, adonde previamente había emigrado su padre, de ideas socialistas, en busca, como muchos proletarios de aquel entonces, de mejores condiciones de vida para su familia. Tina comenzó a trabajar ahí como obrera textil

y modista. Poco tiempo después, paralelamente a sus actividades laborales de sustento, empezó a incursionar en el teatro y en el cine: llegó a protagonizar algunas películas mudas que en su época gozaron de cierta popularidad. A los 21 años de edad se casó con el poeta y pintor canadiense Roubaix de l'Abrie Richey (1890-1922), más conocido por su apodo de "Robo", junto con quien formó parte de un estimulante círculo social de intelectuales y artistas de vanguardia asentados en California. Poco tiempo después, en 1922, "Robo" murió en México, adonde se había trasladado poco tiempo



antes y Tina viajó por primera vez a este país para ocuparse de sus funerales y asistir a una muestra de trabajos de su esposo y de algunos de sus colegas californianos, donde entró en contacto con algunos de los artistas mexicanos más sobresalientes de aquel entonces.

Un año más tarde, en agosto de 1923, Tina decidió instalarse en México junto con su nuevo compañero, Edward Weston (1886-1958), un fotógrafo estadounidense que en ese entonces gozaba ya de prestigio, principalmente en la región de California. Por él Tina iniciaría su particular “especie de contagio” de la estética y de la pasión por el arte de la fotografía en el México posrevolucionario y en pleno auge del extraordinario renacimiento artístico mexicano. Alternando su papel como modelo y como asistente de Weston, Tina comenzó a experimentar con las dimensiones artísticas de la fotografía.⁴ Fue así como Tina, instalándose cada vez más del lado del obturador de la cámara y tras el regreso de su mentor a los Estados Unidos, en 1926, heredó su estudio y comenzó a ganarse la vida como fotógrafa profesional.⁵ Al igual que la mayor parte de los fotógrafos de aquel entonces, Tina trabajó principalmente haciendo retratos y, también, debido a sus intereses artísticos y políticos, foto-

⁴ Su rol inicial como modelo empañó siempre su reconocimiento como fotógrafa profesional. Así, por ejemplo, narra Cacucci que Tina se enfureció al ver el anuncio de una exposición suya con Weston que fue anunciada como “El emperador de la fotografía y la bellísima Tina Modotti, una combinación irresistible.” Véase Pino Cacucci. *Los fuegos, las sombras, el silencio*. México, Joaquín Mortiz, 1993, p. 56.

⁵ En el periódico *El Universal* del 18 de diciembre de 1926, en la sección en inglés, se publicó un anuncio según el cual “el señor Weston . . . deja su estudio a cargo de la señorita Tina Modotti, cuyo trabajo también ha recibido muchos comentarios favorables.” Cit. en Margaret Hooks. *Tina Modotti. Fotógrafa y revolucionaria*. Barcelona, Plaza y Janés, 1998, p. 90.



grafiando la obra de los grandes muralistas de la época, al mismo tiempo que realizaba distintos encargos para revistas culturales como *Forma*, *Creative Art* y *Mexican Folkways*, publicaciones políticas de izquierda, tanto mexicanas como internacionales, tales como la alemana *AIZ*, la estadounidense *The New Masses* y la soviética *Puti Mopra*, para el Partido Comunista Mexicano.

A pesar de las extraordinariamente bellas e icónicas fotos de Tina, su carrera como fotógrafa profesional fue corta, extendiéndose por un total de escasos siete años, aproximadamente lo que duró su residencia mexicana. Tras una primera etapa, que suele calificarse como "romántica", comprendida entre 1923 y 1926, en la que se aprecia la fuerte influencia esteticista de su maestro, tras la partida de Weston a Estados Unidos y la afiliación de Tina al Partido Comunista Mexicano, atravesó la etapa "política", comprendida entre 1927 y 1930. Exiliada de México en 1929, partió hacia Alemania y casi inmediatamente abandonó la actividad artística a favor de su militancia anti-fascista. Dicha actividad política la absorbió completamente hasta su muerte, ocurrida de forma repentina y temprana en 1942 en México, adonde había regresado poco tiempo antes de forma clandestina.

⁶ La fecha de nacimiento de Lola Álvarez Bravo ha sido tomada de acuerdo con las recientes investigaciones de Elizabeth Ferrer. Anteriormente se estipulaba que era un tanto posterior, en 1907. Véase su reciente publicación: Elizabeth Ferrer. *Lola Álvarez Bravo*. México, FCE, 2006.

Por otra parte, Lola Álvarez Bravo (1902-1993) (fig. 2),⁶ bautizada como Dolores Martínez de Anda, nació en Lagos de Moreno, Jalisco. Al igual que



Tina, aunque por motivos diferentes, Lola vivió una infancia difícil, pues en circunstancias poco claras, su madre abandonó la casa familiar cuando ella era muy pequeña. Junto con su padre y hermano, Lola se mudó a la ciudad de México, donde vivió muy cómodamente, hasta que, tras la prematura muerte de su padre, ocurrida durante su adolescencia temprana en 1916, debió mudarse una vez más, esta vez con la familia de un medio hermano que la ubicó en un internado. En ambos lugares Lola confiesa haber recibido muy poco afecto. En 1925 Lola se casó con Manuel Álvarez Bravo (1902-2002), un viejo amigo de la infancia que entonces trabajaba como contador y que, con el tiempo, habría de convertirse en uno de los fotógrafos artísticos más destacados y reconocidos del México moderno.

Cuando la joven pareja se instaló en Oaxaca y en especial a partir de 1927, año en que se mudaron a la ciudad de México para prepararse para el nacimiento de su primer y único hijo, Lola comenzó su "especie de contagio" por la pasión por la fotografía de su esposo. Manuel comenzaba entonces a realizar sus primeras experiencias artísticas, y Lola lo ayudaba con distintas tareas menores relacionadas con el oficio, tales como mezclar los químicos, revelar, copiar e imprimir. Se dice que por aquel entonces Lola debía luchar para poder



Fig. 2



usar la cámara para realizar sus propias fotografías, pero que frecuentemente lograba sugerir escenas y temas a Manuel.⁷ A pesar de la resistencia inicial, fue esta práctica informal la que la preparó para que, cuando en 1931 su marido cayó gravemente enfermo, Lola pudiera cumplir con los encargos pendientes y tiempo después lograra ganarse el sustento y expresarse como fotógrafa artística profesional.

Efectivamente, tras su separación de Manuel, ocurrida en 1934, Lola comenzó a desempeñar distintos trabajos, como maestra y archivera del gobierno y, más adelante, como retratista fotográfica, para mantenerse de forma independiente. A mediados de los años treinta, Lola comenzó a trabajar como fotógrafa profesional para la revista *El Maestro Rural*, publicada por la Secretaría de Educación Pública. Tiempo después, la fotógrafa empezó a recibir encargos importantes para distintas revistas ilustradas y, principalmente, para el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, organismo para el que documentó obras de arte, producciones de teatro, danza y eventos oficiales, además de organizar distintas muestras de arte durante casi toda su vida. Lola desarrolló así una larga carrera profesional, que abarcó alrededor de cincuenta años, en los que pudo combinar sus trabajos de encargo con las tomas más personales realizadas para su propio placer y expresión estética y social.



UNA CÁMARA

Las historias personales de Tina y de Lola se encuentran en febrero de 1930, cuando la italiana, poco tiempo después del intenso dolor y de la difamación,⁸ sufridos a raíz del asesinato de su pareja de entonces, el líder estudiantil cubano Julio Antonio Mella (1903-1929), fue raudamente expulsada del país por cuestiones políticas.⁹ Con muy pocos recursos económicos disponibles, Tina vendió su cámara Graflex a Lola, la esposa de su amigo Manuel.¹⁰ Al respecto, Raquel Tibol señala que dicha cámara

⁸ Me refiero a los consabidos interrogatorios y noticias amarillistas que en la época trataron de desviar la opinión pública del asesinato político hacia el pasional.

⁹ La acusación formal fue de complicidad en el intento de asesinato del entonces presidente del país, Pascual Ortiz Rubio.

¹⁰ Véase testimonio de Lola Álvarez Bravo publicado en *Recuento fotográfico*, *op. cit.*, p. 97. A Manuel, Tina le legó su cargo como fotógrafo de la revista *Mexican Folkways*, que le brindó un impulso profesional muy significativo.

Se convertiría pocos años después en eficaz instrumento para el trabajo callejero, cuando ya roto el matrimonio que había durado casi una década, Lola encontró en la fotografía el modo de sostenerse, tanto material como anímicamente.¹¹

¹¹ Raquel Tibol. *Ser y ver / Mujeres en las artes visuales*. México, Plaza y Janés, 2002, pp. 71-86.

Fue así como la cámara de Tina, incluso después de su partida, siguió documentando e interpretando a México, pero ahora a través de la mirada de Lola.

Refiriéndose a la dolorosa despedida de Tina, Lola recordaba que Manuel, ella y el pequeño hijo de ambos la habían acompañado a la estación de tren donde,



Tina, ya en la puerta del vagón, acarició la cabeza del niño diciéndole que estaba muy segura que al-

gún día lo volvería a ver en un México mejor y en mejores condiciones.¹²

¹² Véase testimonio de Lola Álvarez Bravo en *Recuento fotográfico, op. cit.*, p. 98.

Agregaba también que ella nunca podría olvidar aquella escena

cargada de un profundo sentido simbólico y emotivo para todos los presentes.¹³

¹³ El énfasis en esta historia tenía un valor especial para Lola, pues la versión narrada por Manuel señalaba en cambio que él había sido el único acompañante de Tina. Señala Raquel Tibol en relación con este conmovedor episodio que "con sencillez, sin rencor, al dar testimonio Lola defendió lo vivido por ella, no aceptó ser expropiada de sus propias vivencias, pero tampoco asumió un papel protagónico, sólo evocó el instante extrapersonal y profundamente alegórico del niño, en quien un ser desventurado deposita afectuosamente sus tristes esperanzas. Similar delicadeza impregna lo mejor de la obra y las acciones de Lola Álvarez Bravo". Tibol, *op. cit.*, pp. 71-86.

La muchas veces dramática realidad del México posrevolucionario, y la representación tanto realista como alegórica de la infancia como símbolo de la injusticia y de la imperiosa

necesidad de colaborar con la creación de un futuro mejor, estuvieron presentes en los trabajos artístico de Tina y de Lola. Compartiendo ambas la misma cámara por un tiempo y la fascinación por la fotografía, el amor por México y la esperanza de un futuro mejor siempre, Tina y Lola, con una gran vocación, sensibilidad social y determinación, llegaron a desarrollar dos posturas artísticas propias, originales y trascendentes.

DOS ESTÉTICAS

La pasión de Tina por México seguramente inició a partir de la imagen del país transmitida por su esposo "Robo" en algunas de sus cartas mexicanas a sus amigos



y colegas del círculo artístico californiano. En ellas, entusiasmado comentaba entre otras cosas que

en la figura solitaria envuelta en un sarape, recostada en el crepúsculo en la puerta de una pulquería, o en una hija azteca de color bronce que amamanta a su hijo en una iglesia, hay más poesía de la que se podría encontrar en Los Ángeles en los próximos diez años.¹⁴

¹⁴ Fragmento de carta escrita por "Robo" a Weston reproducida en Christiane Barckhausen-Canale. *Verdad y leyenda de Tina Modotti*. México, Diana, 1992, p. 79.

El inspirador paraíso mexicano descrito por "Robo" reaparecería en muchas de las bellas fotos de Tina de forma casi literal, como si a través del poder mágico de la imagen hubiera logrado conferirle vida a las bellas palabras del poeta enamorado de México y muerto de forma prematura.

Tal y como señala la destacada escritora Elena Poniatowska, autora de una preciosa novela sobre la vida de Tina, la pasión y la nostalgia con la que la fotógrafa se enamoró de México se relaciona también con el reencuentro con la pobreza de su infancia y con los ideales socialistas de su padre, que ella volvió a experimentar en este país, donde tras los diez largos años durante los cuales se había prolongado la Revolución Mexicana, comenzaban a sentirse por fin fuertes hálitos de esperanza.¹⁵ Hilando ambas ideas, señala la famosa escritora que

¹⁵ Elena Poniatowska. "Cien años de Tina Modotti". *La Jomada*, México, agosto de 1996.



Tenía razón *Robo* [pues] había belleza en los cambios impredecibles de la naturaleza, en los proyectos del secretario de Educación José Vasconcelos, en las misiones culturales, en el movimiento estridentista de Maples Arce, Liza Arzubide, Arqueles Vela y otros, en el Café de Nadie, en la emoción producida por la Escuela de Arte al Aire Libre de Ramos Martínez, en la que todo era gratuito: clases, comida, lienzos, colores, musas; la única condición, querer aprender. Al conocer al país, Tina descubría en ella zonas desconocidas. Le pasaba lo que a México. Regiones inexploradas de sí misma amanecían todos los días ante sus ojos.¹⁶

¹⁶ *Idem.*

La visión utópica y el fervor de los grandes muralistas, a quienes Tina fotografió mientras creaban sus obras, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, con su compromiso social y estético y su concepción y práctica del nuevo artista revolucionario, empararon la mirada de Tina, quien como ellos, y quizá todavía más, a causa de su propia extracción social humilde, quería creer en la construcción de un mundo justo y digno para todos.

El testimonio más elocuente de la postura estética de Tina lo redactó ella misma para el folleto que acompañó a su exposición individual mexicana en 1929. Entre otros conceptos importantes expresaba ahí que



La fotografía es el medio satisfactorio para registrar la vida objetiva en todas sus formas de apariencia; de allí su valor documental, y si a esto se añade sensibilidad y conocimiento de la cosa, y sobre todo una clara orientación respecto a su posición dentro del desarrollo histórico, el resultado es, como creo yo, digno de ocupar un lugar dentro de la producción social a la que todos debemos contribuir.¹⁷

¹⁷ La cita fue tomada de Tina Modotti, "Sobre la fotografía", *Mexican Folkways*, vol. 5, 4, octubre-diciembre, 1929, p. 196, donde Tina volvió a publicar dicho folleto, eliminando la cita de León Trotsky incluida en el texto original.

Los tristes acontecimientos que poco tiempo después pusieron fin a la residencia mexicana de Tina, cuando sintiendo "no tener ya más fuerzas para la ternura",¹⁸ precipitaron también el abandono de su corta y brillante carrera artística, que mientras duró, animada por sus fervorosos ideales sociales, la había ubicado como una de las fotografías revolucionarias más sobresalientes del renacimiento mexicano de los años veinte.

¹⁸ Tina Modotti, frase incluida en carta personal a Baltazar Dromundo, reproducida en Barckhausen-Canale, *op. cit.*, p. 178.

La visión humanista de Lola también estuvo regida por el ímpetu extraordinario del renacimiento artístico mexicano, muchos de cuyos protagonistas como Rivera, Siqueiros, Tamayo, Villaurrutia, Lazo, Novo, Mérida, Castellanos e Izquierdo fueron sus amigos entrañables a lo largo de toda su vida. Su intención artística principal era la de capturar la vida cotidiana de la gente, particularmente la de la clase más hu-



milde y marginada, pues como ella misma afirmaba, su compromiso era

Guardar y conservar la belleza de la raza y hacer que ante su indigencia, su abandono, su muerte paulatina y terrible sientan vergüenza los causantes de todas sus miserias. Creo que estoy obligada a exponer

¹⁹ Cristina Pacheco. "Lola Álvarez Bravo: el tercer ojo", en *La luz de México: entrevistas con pintores y fotógrafos*. México, FCE, 1995, p. 61.

una realidad de la que todos somos culpables.¹⁹

A diferencia de la perspectiva muchas veces utópica de Tina, la mirada de Lola estuvo teñida más frecuentemente por un matiz sombrío y desconsolado.

²⁰ *Idem.* Lola buscaba capturar "la esencia de los seres y de las cosas, su espíritu, su realidad", pues afirmaba que "el interés, la experiencia propia, el compromiso ético y estético forman el tercer ojo del fotógrafo."²⁰ A pesar de no compartir una agenda ideológica tan conscientemente politizada como la de Tina, Lola siempre buscó ir más allá de la apariencia, para profundizar en las raíces de las problemáticas planteadas, incursionando así como Tina, aunque desde una perspectiva diferente, en el terreno de la ética.

A pesar de no tener "mayores pretensiones artísticas" ni políticas, Lola era consciente del papel documental extraordinario de sus obras a las que les reconocía, en sus propias palabras,



El sentido de ser una crónica de mi país, de mi tiempo, de mi gente, de cómo ha ido cambiando México, en mis fotos hay cosas de México que ya no se ven más ... Si tuve la suerte de encontrar y plasmar esas imágenes, pueden servir más adelante como un testimonio de cómo ha ido pasando y transformándose la vida; imágenes que me llegaron muy hondo, como electricidad, y me hicieron apretar la cámara.²¹

²¹ Testimonio de Lola Álvarez Bravo, en *Recuento fotográfico*, pp. 116-117.

Pese a las diferencias fundamentales existentes entre la postura militante e idealizante de muchas de las imágenes de Tina y las documentalistas y realistas de Lola, existe un hilo conductor entre ellas que pasa a través de la temática elegida y de la sensibilidad compartida por ambas en relación con su muy profunda identidad de género.

UNA ICONOGRAFÍA

Resulta interesante constatar que en su obra fotográfica, Tina y Lola compartieron algunos grupos temáticos, particularmente significativos cuando son analizados en relación con dicha avanzada perspectiva de género de sus dos autoras, derivada en parte de las muchas dificultades que debieron superar para desempeñarse como profesionales independientes.



El grupo principal compartido por ambas está formado por las fotografías dedicadas a la representación de la mujer indígena y campesina. Si bien esta preferencia temática puede inscribirse dentro de la tendencia general de la escuela mexicana de denuncia sobre la injusticia de la explotación de dichas clases, en la obra de las fotógrafas se enfatiza no sólo el aspecto crítico, sino también la representación íntima y emotiva de sus modelos, tanto de las anónimas como de las identificadas por su nombre individual o por su etnia.

Capítulo aparte merecen las representaciones de mujeres realizadas por ambas autoras en Tehuantepec, principalmente las de Tina, una vez más en marcado contraste con las correspondientes imágenes creadas por los artistas varones.

Un importante conjunto iconográfico compartido por Tina y Lola está formado por las imágenes de la maternidad, que en algunos casos intersecta con el grupo anterior y en otros constituye un género independiente. Una vez más las fotografías superan el estereotipo tradicional característico de los artistas varones, en este caso en relación con el paradigma de la madre mexicana, prolífica, doliente y sacrificada, utilizada muchas veces también como alegoría de la patria, para incursionar en cambio en dimensiones más subjetivas y complejas en relación con la experiencia femenina de la maternidad, incluyendo el embarazo, la lactancia y el cuidado temprano de los niños.

Un tercer motivo temático compartido por Tina y Lola fue el de la representación de la infancia, a través del cual logra-



ron crear algunas imágenes paradigmáticas que ponen de manifiesto no sólo sus particulares posturas estéticas e ideológicas, sino también algunos momentos y sentimientos humanos más profundos y conmovedores.

Finalmente, otro conjunto iconográfico importante de los compartidos por ambas fotografías está constituido por las obras de Tina y Lola que retratan a mujeres de distintos estratos sociales, pero muy particularmente a las distintas artistas e intelectuales de sus épocas respectivas, grupo que como conjunto constituye un documento extraordinario y original que pone de manifiesto la efervescencia creativa propia de muchas destacadas mujeres que con mayor o menor dificultad, éxito y fama lograron desarrollar sus carreras profesionales en México durante el siglo xx. Por otra parte, intersectando algunas veces con este grupo, Lola desarrolló una serie de retratos de mujeres desnudas que constituye un originalísimo aporte al género.

Así mismo, es importante destacar que Lola, quien como se ha mencionado desarrolló una carrera profesional considerablemente más larga que la de Tina, creó también otras imágenes con temáticas propias y singulares, como ciertas escenas costumbristas que pueden interpretarse como alegorías de la condición femenina en el contexto de la sociedad patriarcal mexicana, que resultan susceptibles de un análisis de género extraordinariamente revelador.



LAS MUJERES INDÍGENAS

De acuerdo con la tendencia general de muchos de los artistas mexicanos de la época, Tina y Lola se interesaron en la representación de las clases sociales más humildes del país, principalmente de los indígenas y de los campesinos, creando algunas obras verdaderamente emblemáticas en su género. Por una parte, como la mayoría de los miembros del grupo, a través de sus obras las fotógrafas querían hacer visible la marginación insostenible de dichas clases sociales; y por la otra, su intención era la de resaltar la belleza y la dignidad que encontraban en sus modelos indígenas y campesinos, como símbolo apropiado para representar la quintaesencia de la identidad nacional. Sin embargo, dentro de estas tendencias generales, tanto Tina como Lola se destacaron de sus colegas artistas varones por concentrarse, muy particularmente, en la representación de las mujeres indígenas y por hacerlo no sólo desde el punto de vista de la representación impersonal y objetiva de su situación de marginación social y económica, sino también, y principalmente, a través de la indagación y de la representación de algunas de las consecuencias emocionales más profundas de dichas condiciones en las mujeres.

Muchas de sus escenas aparentemente costumbristas o etnográficas, de acuerdo con las tendencias de la fotografía tradicional fuertemente asentada en el país, se distinguen del resto por la intensa emotividad con que Tina y Lola interpre-



tan a sus figuras protagónicas. Ambas fotografías comparten la preferencia por la representación de las mujeres activas en sus distintos y duros trabajos, tanto rurales como ciudadanos, y lo hacen con tal vigor y sensibilidad que en muchas ocasiones logran transformar la más casual y cotidiana de las tareas de las mujeres, en iconos no sólo del sacrificio y del duro trabajo de las clases más marginadas del país, sino, y principalmente, de la imbatible fortaleza del género.

Las mujeres indígenas de Tina son tratadas en sus fotografías por medio de distintas perspectivas que abarcan un amplio espectro expresivo: desde el símbolo tangible de la pobreza y de la marginación más extrema, como en *Miseria* de 1928, pasando por retratos de mujeres concretas, como el de *Elisa arrodillada* de 1924-1926, hasta llegar a convertirlas en paradigmas arquetípicos de lo femenino como sinónimos del trabajo, la creación y el activismo político.

En *Mujer con olla* de 1926 (fig. 3), a través del recipiente de barro que la mujer carga con sus manos, Tina parece aludir al poder creador de la mujer, pues el contenedor curvo no sólo es un típico producto artesanal, fruto del trabajo manual, generalmente femenino, sino que actúa también como una metáfora del vientre materno y del poder procreador de la mujer. En *Manos de lavandera*, de alrededor de 1927



Fig. 3



Fig. 4

para representar el todo, en este caso las manos como símbolo de la mujer como tal, es una de las técnicas creativas

²² El recurso de la sinécdoque, también utilizado por Tina, parece haber surgido, por lo menos en algunos casos de selecciones tomadas de las fotografías originales, como si se tratara de acercamientos que van despojando la imagen de todo lo que no resulta necesario.

comúnmente utilizada por Tina a lo largo de su carrera, que volveremos a encontrar en otras imágenes correspondientes a otros géneros artísticos característicos de la autora.²²



Fig. 5

Finalmente, la mujer indígena aparece en la obra de Tina como paradigma del activismo político por excelencia. En este sentido, *Mujer con bandera* de 1928 (fig. 5) es una de las imágenes más emblemáticas e inolvidables de todas las producidas por Tina. La crítica ha destacado su tono propagandístico innegable, dado el consabido compromiso político de la misma Tina, como así también su éxi-



to rotundo, pues tal y como señalaba Mariana Figarella, “al publicarse en numerosas revistas, cumplió su cometido, se erigió como un emblema del optimismo y la fe en el proceso revolucionario”,²³ al mismo nivel que la también famosísima y bellísima imagen *Campesinos leyendo El Machete*, también de 1928. Con respecto a la identidad de la modelo de la imagen, se han barajado dos teorías principales: según el testimonio de la líder revolucionaria Benita Galena (1907-1995), la imagen es su retrato, probablemente tomado por Tina “cuando íbamos protestando por el asesinato de Julio Antonio Mella”. Para algunos especialistas, como la misma Figarella, esta teoría resulta poco viable dado el estado de *shock* por el que entonces atravesaba Tina, por lo que sugieren en cambio a Luz Jiménez (1897-1965),²⁴ quien, como veremos más adelante, ya había sido retratada en varias ocasiones por la fotógrafa, principalmente en su rol como madre.²⁵ Más allá de la identidad concreta de la modelo, la imagen, con sus extraordinarios contrastes de luz y sombra y con sus rotundas líneas diagonales que confieren la sensación de avance, resulta el símbolo por excelencia de la decisión y de la lucha revolucionaria encarnada en una mujer.

²³ Mariana Figarella. *Edward Weston y Tina Modotti en México: su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, p. 184.

²⁴ Luz Jiménez era una mujer indígena, originaria de Milpa Alta, que ocupó un importante lugar en los círculos artísticos e intelectuales de la época, como modelo (para Fernando Leal, Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Jean Charlot, José Clemente Orozco, David Alfaró Siqueiros, Carlos Bracho, Luis Ortiz Monasterio, Rómulo Rojo, Oliverio Martínez, Edward Weston y Tina Modotti) y como asistente de historiadores y etnolingüistas (Anita Brenner, Fernando Horcaditas, Miguel León Portilla, Robert Barlow y Lee Whorf). Para más detalles sobre su obra, véase *Luz Jiménez, símbolo de un pueblo milenario 1897-1965*. México, CNCA, INBA, Museo Casa Estudio Diego Rivera y Frida Kahlo, Mexic-Arte Museum, 2000.

²⁵ *Ibid.*, p. 184.



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

Las representaciones de mujeres indígenas de Lola suelen ser más individualizadas pero también, al mismo tiempo, más pesimistas, pues por su selección temática particular enfatizan la explotación y la indolencia frente a la insostenible iniquidad e injusticia a la que las mujeres indígenas seguían sometidas en pleno siglo xx y su consiguiente dolor y sufrimiento, que tristemente parece prolongarse en los albores del xxi. *Un descanso, llanto e indiferencia* (fig. 6), de alrededor de 1940, y *Por culpas ajenas* de cerca de 1945 (fig. 7), son algunas de las fotografías de Lola que con elocuencia denuncian el dolor y la soledad del género frente a su ignominiosa situación social. Por otra parte, el cuerpo de la mujer mexicana, cubierto por su característico rebozo, le sirve a Lola en ocasiones para simbolizar el sufrimiento y el dolor psíquico extremo frente a la situación límite de la muerte. Tal es el caso de su *Entierro en Yalalag* de alrededor de 1946 (fig. 8) y de *Duelo* de



1950, que la crítica ha caracterizado como versiones modernas del doloroso tema cristiano de la Piedad. *La manda* (fig. 9) alude a la fe y a la religiosidad profunda en la que la gente del pueblo, y muy particularmente las mujeres, suele encontrar refugio espiritual frente al insoportable sufrimiento característico de la vida cotidiana.



Fig. 9

LAS MUJERES DE TEHUANTEPEC

En la temática general de la mujer indígena, Tina y Lola compartieron también la fascinación por la representación de las mujeres de Tehuantepec. Si bien el interés estético y simbólico de las bellas mujeres del Istmo, con sus vistosos trajes y sus formas de vida más independientes y libres, ya estaba bien establecido en la imaginería de algunos de los más destacados artistas del renacimiento mexicano,²⁶ Tina y Lola, con su característica perspectiva de género, aportaron al tema una visión diferente. En lugar de exaltar la exuberancia tropical de la zona y la sensualidad de las mujeres, como habían hecho la mayor parte de sus colegas artistas varones, imágenes que en el imaginario colectivo convirtieron a Tehuantepec en un territorio de ensoñación, Tina y Lola lograron reintegrar a sus mujeres

²⁶ Esta imagen paradisíaca de Tehuantepec fue creada principalmente, en una primera etapa, por Diego Rivera, Roberto Montenegro, Ángel Zárraga y Fermín Revueltas, y corroborada, tiempo después, por Miguel Covarrubias.



una intensa cuota de realidad, concentrándose más bien en la

²⁷ Posteriormente la también destacada fotógrafa mexicana Graciela Iturbide realizó una fascinante serie titulada *Juchitán de las mujeres*, publicada en 1989.

documentación directa de sus notables actividades comerciales y artesanales y en su dura vida cotidiana.²⁷

Tina había viajado al Istmo muy poco tiempo después del asesinato de "Mella", se dice que para vivir su duelo y con la esperanza de que al estar por un tiempo inmersa en la sociedad utópica del México puro representado por los artistas plásticos en sus obras, la fotógrafa lograría reconciliarse con el país y con la vida misma. Sin embargo, tal y como señalaba Debroise,

profundamente dolida, Modotti vio, como los anteriores fotógrafos, a las mujeres bañándose en el río, lavando su ropa, amamantando a sus hijos sonriendo.

²⁸ Debroise, *op. cit.*, p. 219.

Destaca el autor que "no obstante, hay algo patético en estas pocas fotografías..."²⁸ Sin embargo, para Christiane Barckhausen-Canale constituyen "algunas de sus fotografías más logradas de mujeres y niños mexicanos",²⁹ tal vez justamente por la expresión lograda de su histórico dolor.

²⁹ Barckhausen-Canale, *op. cit.*, p. 164.

Señalaba Figarella al respecto que muchas de las fotos de Tina en Tehuantepec están movidas, difusas y menos compuestas desde el punto de vista plástico, aspectos que muy probablemente contribuyen también, aunque sea de forma in-



consciente, a expresar la triste realidad que representan. Ejemplifica la especialista que en *Mujeres de Tehuantepec* (fig. 10), Tina sorprende a dos tehuanas que se dirigen quizá al mercado, portando ambas sus productos en una jícara que llevan con soltura sobre su cabeza, en un ambiente pobre, ventoso y polvoriento que desmiente la exuberancia y la languidez de la vida en el trópico representada por Rivera y otros artistas.³⁰



Fig. 10

Otras imágenes de la serie, tales como *Mujer cargando un niño* (fig. 11), *Escena de mercado* y la famosa obra titulada *Mujer de Tehuantepec cargando una jícara* (fig. 12), con la ambientación de las columnas clásicas en las dos primeras y con el hermoso tazón artesanal en la tercera, aluden a las imágenes arquetípicas de la mujer indígena fuerte, capaz de sostener y aguantarlo todo, pero dejan entrever también, a través de sus poses un tanto desviadas de la vertical perfecta, o de sus miradas profundas y preocupadas a pesar de la sonrisa,



Fig. 11



Fig. 12

³¹ *Ibid.*, p. 220. quizás una de las más hermosas de la fotógrafa,³¹ pues en efecto, como resulta evidente al observarla, el marcado contraste de luces y sombras, de formas humanas y arquitectónicas, del adentro y del afuera, resulta extraordinariamente evocador.



Fig. 13

un cierto dejo de agobio, melancolía y desolación.

Pocos años más tarde, en 1934, también Lola, en compañía de su entonces marido Manuel y del famoso fotógrafo francés Henri Cartier Bresson (1908-2004), viajó al Istmo. Señalaba también Debroise que es ahí donde “Lola fotografía a dos mujeres abrazándose en un portal: la imagen se titula *La Visitación* (fig. 13) y es

quizás una de las más hermosas de la fotógrafa,³¹ pues en efecto, como resulta evidente al observarla, el marcado contraste de luces y sombras, de formas humanas y arquitectónicas, del adentro y del afuera, resulta extraordinariamente evocador. En esta imagen Lola capturó una de las claves del éxito y de la singular idiosincrasia de la sociedad istmeña que consiste, ciertamente, en la solidaridad establecida entre las mujeres. El título religioso otorgado a la imagen explicita la profunda emoción que debe haber embargado a Lola frente a sus modelos: dos mujeres indígenas de distintas edades que comparten un



cariñoso encuentro. Ambas artistas representaron así un mundo de mujeres, lleno de carencias y sacrificios, pero también amoroso y gratificante a través de la solidaridad del género femenino que atraviesa las distintas edades y etapas de la vida.

LA MATERNIDAD

El tropo de la maternidad, símbolo tradicional de la feminidad en la pintura moderna mexicana, es otro de los temas compartidos por Tina y Lola. Si bien en algunas de sus imágenes ambas fotógrafas representan a la maternidad en perfecta sintonía con las perspectivas características de la escuela mexicana, en otras expresan claramente su muy oportuna perspectiva de género, desafiando los estereotipos tradicionales creados alrededor del tema. Ejemplo de la primera de estas tendencias la constituyen obras como *Los contrastes del régimen* (1927) de Tina, paradigma por antonomasia de la indigencia extrema de la población indígena del país y de su contraste extremo con las clases privilegiadas representadas en la parte superior, y el retrato de *Alfa Henestrosa y su hija Cibeles* de Lola, en donde la maternidad aparece personificada en las modelos como paradigma de la bondad y belleza de la mujer mexicana y, al mismo tiempo, como alegoría de la identidad nacional.

A pesar de que Tina no tuvo hijos propios, en su obra manifestó una extraordinaria sensibilidad hacia la maternidad. Des-



viándose de las normas tradicionales para representar el tema, Tina logra expresar algunos de los aspectos más subjetivos de la vivencia de la maternidad, interpretándola tal vez desde el deseo más íntimo, comunicando su intuición más profunda sobre el gozo y la gratificación extraordinaria que dicha experiencia femenina puede producir en la mujer desde el embarazo, la lactancia y el cuidado cariñoso de los pequeños.



Fig. 14

Así, por ejemplo, señalaba Figarella que en *Mujer encinta con niño en brazos* (fig. 14), es asombrosa la “transcripción de cualidades táctiles como lo tierno, lo suave, lo blando”, condiciones que efectivamente caracterizan a la relación física inmediata que existe entre una madre y su criatura, que por lo general escapan a las representaciones del tema realizadas desde una perspectiva masculina. En la mayoría de sus obras que retratan a madres amamantando a sus bebés, tales como *Un bebé azteca*, *Madre indígena* (fig. 15), y *Luz y Conchita*, todas de 1926-1927,

Tina logra incluso trascender el terreno de lo sensorial para transmitir, a través del original encuadre de las figuras y del conmovedor ritmo establecido por la unidad de las formas y de los tamaños de los pechos nutricios descubiertos y de las



cabecitas de los bebés, la confianza y la sintonía absoluta que los unen y que van mucho más allá del acto físico concreto de la nutrición.

Una imagen extraordinaria de la serie de las maternidades de Lola es su retrato de la artista mexicana Julia López (fig. 16), en el que la representa embarazada, con su torso y abultado vientre descubiertos. El tema es extraordinariamente vanguardista, pues a pesar de la gran belleza del cuerpo femenino embarazado, su representación no resulta nada frecuente en la iconografía tradicional masculina de la maternidad.³²

La interpretación tradicional de la maternidad también es desafiada por Lola en su obra titulada *De generación en generación*, de alrededor de 1950 (fig. 17). A diferencia de la mayoría de las maternidades que representan madres absortas en el cuidado de sus infantes, en la foto de Lola se percibe el cariño de la madre que afectuosa y responsablemente sostiene a su pequeña niña, pero al mismo tiempo se sugiere, a través de las distintas direccio-



Fig. 15

³² Un caso excepcional es la representación de Lupe Marín, realizada por Diego Rivera como alegoría de la *Tierra fecunda*, en su bellísimo ciclo mural de Chapingo entre 1924 y 1927, en el que resulta oportuno señalar también aparece retratada la misma Tina simbolizando la *Tierra dormida, floración y germinación*.



Fig. 16



Fig. 17

nes de la madre y la niña, cierta distancia e independencia. El efecto de movimiento detenido resulta adecuado para comunicar la continuidad temporal que caracteriza al rol biológico e histórico de la mujer como madre, y el título y la imagen sugieren que en su momento le tocará ejercer también a la niña.

LA INFANCIA

Del mismo modo que en otros de los temas señalados, en la representación de los niños de Tina y Lola existen encadenamientos y quiebres interesantes. En el primer caso destacan el retrato de Tina *Sin título, niña con trenzas* de 1926-1929 y la imagen de Lola publicada en la portada de *El Maestro Rural* en junio de 1938, imágenes que comparten la misma simpatía hacia el esfuerzo extraordinario de los niños humildes, por dominar la importante tarea de escribir o leer, según el caso, condiciones necesarias según la perspectiva de las autoras para comenzar a labrarse un futuro mejor.

Una vez más, de acuerdo con la visión utópica de Tina y con su poder extraordinario para crear imágenes emblemáticas, el retrato *Un pequeño agrarista orgulloso, niño campesino mexicano*, de alrededor de 1927 (fig. 18) y la también famosísima y lograda imagen de Lola *El sueño de los pobres*



2, de 1949 (fig. 19), se inscriben en la tendencia de compromiso social propia de la escuela artística mexicana con resultado estéticos extraordinarios.

Por otra parte, las imágenes de Tina, como *Hija de un ferrocarrilero* de 1926 (fig. 20), *Niño frente a cactus* de alrededor de 1926-1928, y *Niña mexicana* de 1929, con la seria y sombría soledad de sus pequeños protagonistas, coincide con la dolorosa imagen del retrato titulado *Ciego* de Lola, con el que la fotógrafa buscaba, según expresó con sus propias palabras “inquietar sin choquear, desprezear buenas y malas conciencias”, trabajar el tema de la miseria, no para herir sino para “señalar un estado de cosas”.³³ También en el caso de Tina, y tal y como señala Barckhausen-Canale, [Tina] “creó, con sus fotografías de niños mexicanos, testimonios estremecedores de la pobreza y de la desesperación, no lo hizo como reportera distanciada, sino como persona que sufría con lo que veía y retrataba”.³⁴



Fig. 18



Fig. 19

³³ Testimonio de Lola Álvarez Bravo, *Recuento fotográfico*, p. 19.

³⁴ Barckhausen-Canale, *op. cit.*, p. 98.



Fig. 20

21), *Chiras y Espi3n* son algunas de las representaciones de Lola del mundo m3gico de los ni3os que con juegos tradicionales o improvisados escapan, aunque



Fig. 21

La empatía de ambas fotografías para con la infancia sufrida y doliente se relaciona, por lo menos en parte, con las difíciles vivencias personales de ambas mencionadas más arriba en el texto.

Otras imágenes de Lola, en cambio, contrastan fuertemente con esta tendencia, y se concentran más bien en la representación de la infancia, que a pesar de las duras condiciones de vida reposa o juega despreocupadamente. *Desalojados*, *Resbaladilla* (fig.

sea por un rato, de los avatares de las muchas veces triste y miserable vida cotidiana, a la que sin lugar a dudas no están ajenos.

En algunas imágenes como *El rapto*, Lola incursiona también en los misterios del paso de la infancia a la adolescencia con extraordinaria penetración y simpatía. Con respecto a esta obra, Lola señaló que



La fotografía no tiene de inmediato nada que ver con ese título. Pero el título tiene que ver conmigo, tiene que ver con la razón por la que hice la foto, con la sensación que me da, y eso es para mí lo importante. En primer lugar las identifico, y en segundo lugar me sirven como un complemento de mi sensación. A *El rapto* le puse así porque me dio la impresión de algo que se va, que da vueltas como el carrusel y la niña. Me dio también la idea de la transición que va a tener esa niña, su paso inevitable a la adolescencia. Entonces hay un rapto que la transforma, que la lleva a otro estado. El caballo es muy impetuoso, transmite una atracción, un vértigo que quizá hasta algo tiene de erotismo.³⁵

³⁵ Testimonio de Lola Álvarez Bravo, *Recuento fotográfico*, op. cit., p. 19.

RETRATOS DE MUJERES

El autorretrato, y también el retrato de otras mujeres, es uno de los géneros favoritos de muchas artistas mexicanas del siglo xx, no como alguna vez se ha señalado por ser un tipo propicio para la así llamada “sensibilidad femenina”, sino más bien por ofrecer un espacio inusual y muypreciado para revertir el modelo dominante del artista varón y su musa mujer, y explorar por fin su propia subjetividad como sujetos. En el caso de Tina y de Lola, figuras protagónicas de los círculos de vanguardia de sus respectivas épocas, la



galería de mujeres del pueblo y de intelectuales y artistas que retrataron durante sus carreras es un documento invaluable no sólo para conocer la fisonomía de dichas mujeres, sino también para explorar algunos otros aspectos significativos de la visión de las propias fotografías de su propia posición y auto-representación como mujeres y como artistas profesionales en derecho propio.

Durante su breve carrera Tina produjo una serie considerable de retratos que muchas veces intersectan con algunos de los géneros antes descritos, particularmente con la representación de las mujeres indígenas y con el tema de la maternidad. En relación con la representación de las mujeres indígenas, y en particular con la de su serie de mujeres de Tehuantepec, existen imágenes de tipos étnicos, tales como la antes aludi-



Fig. 22

da *Mujer de Tehuantepec cargando un yecapixtle*, *Tipo de Tehuantepec (cabeza de niña)* y *Tipo de Tehuantepec (mujer sonriente)*, todas ellas de 1929, que por su profunda penetración psicológica superan la mera intención documental para transformarse en verdaderos retratos psicológicos. Las imágenes de *Elisa arrodillada*, de 1924 (fig. 22), y el detalle de su rostro, de entre 1924-1926, representada siempre con su oscuro rebozo, su expresión



severa y dolida y sus dramáticas manos, revelan también la profunda empatía que Tina sentía hacia sus modelos populares, en este caso la mujer que la ayudó con los quehaceres domésticos durante varios años.

En distintas oportunidades Tina fotografió también a sus parientes, por supuesto, entre todos ellos, a muchas de las mujeres más cercanas de su familia. Destacan los retratos de sus hermanas, *Yolanda* y *Mercedes*, ambos de 1925, por la extraordinaria vitalidad con la que supo interpretar a sus modelos afectivamente tan cercanas. En el caso de la obra titulada *las Manos de Assunta Modotti*, de alrededor de 1926, una vez más es el recurso retórico favorito de Tina, la sinécdoque de las manos, el que le sirve para retratar a su propia madre de la manera más sugestiva y expresiva posible. Como signo distintivo de la especie humana, las manos, capaces de trabajar y de crear objetos expresan la idea de actividad y también la potencia que, una vez más, como en el caso de *las Manos de lavandera*, parecen trascender a los efectos perniciosos del paso del tiempo.

Del otro lado de la escala social, Tina representó también a varias mujeres de sociedad, generalmente para ganarse la vida, sin por eso descuidar la excelsa calidad artística y experimental de sus tomas, como en la original perspectiva de *Retrato de una mujer no identificada mirando hacia abajo*. Tina retrató también, esta vez por amistad, a muchas de las más destacadas artistas e intelectuales de la época que formaban



parte de su círculo social. Cuidando las posturas de sus destacadas modelos, los encuadres y los ambientes naturales que le permitían expresar sus verdaderas personalidades, más allá de las apariencias físicas, Tina creó una galería de retratos sobresalientes. Desde la imagen de la folclorista y activista anti-fascista *Concha Michel* de 1928 ejecutando su guitarra; pasando por la antropóloga, promotora cultural, fundadora y editora de la influyente revista cultural *Mexican Folkways*, *Frances Toor* en 1927, frente a su máquina de escribir; hasta la espon-



Fig. 23

tánea, alegre y fresca imagen de la joven artista estadounidense *Ione Robinson* (fig. 23), asistente de Diego Rivera en Palacio Nacional y futura fotógrafa de la guerra civil española; o la muy ascética y expresiva imagen de la bella *Nahui Olin*; los retratos de Tina se caracterizan por la extraordinaria naturalidad con la que fue capaz de capturar algunos de los aspectos más profundos del temperamento de sus modelos.

De acuerdo con la larga carrera profesional de Lola, y con las actividades culturales que documentó y promovió, su galería de retratos de intelectuales y artistas retratadas es todavía más amplia que la de Tina. Lola incluyó a escritoras como *Rosario Castellanos* y *Elena Poniatowska*, promotoras cultu-



rales como Guadalupe, “Pita” Amor, Anita Brenner (autora del famoso libro *Idols Behind Altars*, ilustrado con fotografías de Weston y Tina), y Judith Martínez Ortega, y numerosas artistas plásticas como Cordelia Urueta, Marion Greenwood, Olga Costa, Alice Rahon, Lilia Carrillo, así como sus muy famosas e interesantes series de sus amigas María Izquierdo (fig. 24) y Frida Kahlo.³⁶ Tal y como señala Salomon Greenberg, estos últimos “desarman por su simplicidad y franqueza”.³⁷

Refiriéndose al género, Lola afirmó una vez que “la fotografía lucha, tiene un reto; no de eternizar, sino de hacer sobrevivir más tiempo el acto, la persona o el acontecimiento”.³⁸ De acuerdo con este desafío fundamental, y tal como puede apreciarse en sus retratos de mujeres profesionales, Lola encuadró a sus personajes escribiendo, pintando o simplemente reflexionando, resaltando así su profesionalismo, vitalidad e inteligencia, que sin duda reflejaban tanto las cualidades de sus modelos como las propias.



Fig. 24

³⁶ Con respecto a las artistas plásticas retratadas por Lola es interesante señalar también que algunas de ellas expusieron en la Galería de Arte Contemporáneo que la fotógrafa había fundado en octubre de 1951, y que a pesar de su poco éxito económico logró mantener con vida hasta fines de 1958. Entre los acontecimientos más memorables de dicha galería hay que recordar que en abril de 1953 Lola organizó la primera exposición individual de Frida en México, tan sólo un año antes de su muerte, cuando la salud de la pintora ya estaba muy deteriorada y, que en el caso de Isabel Villaseñor, el reconocimiento en la galería llegó más tarde, para conmemorar el primer aniversario de su muerte en marzo de 1954.

³⁷ Salomon Greenberg, *Lola Álvarez Bravo. The Frida Kahlo Photographs*. Dallas, Salomon Greenberg and the Society of Friends of the Mexican Culture, 1991, introducción, s/p.

³⁸ Testimonio de Lola Álvarez Bravo, en *Recuento fotográfico, op. cit.*, 1982.



Además de los retratos aquí tratados, Lola incursionó también en el género del desnudo femenino que una vez más, como

³⁹ Por otra parte, en 1950, cuando Lola participó como fotógrafa en el proyecto de ilustración del libro del escritor Francisco Tario, *Acapulco en el sueño*, la artista continuó elaborando el tema del desnudo, pero combinado esta vez con su preocupación constante por la explotación de la mujer, expresado a través de sus enérgicos comentarios visuales sobre la prostitución, práctica creciente en la cosmopolita ciudad turística. Para este trabajo Lola realizó el *Tríptico de los mártires*, constituido por imágenes de torsos desnudos de mujeres sin rostro, rodeadas de hojas o desdibujadas por las sombras de la vegetación exuberante propia del lugar, que adquiere así una connotación no paradisiaca, sino siniestra.

en otros casos, intersecta con otros géneros, en este caso con el del retrato. Éste es el caso de la muy vanguardista imagen de *Julia López (embarazada)*, arriba mencionada en relación con el tema de la maternidad, y de la poderosísima imagen de la bailarina y modelo *Maudelle Bass* (fig. 25), retratada por Lola con un realismo y

una fuerza expresiva extraordinarios.³⁹

ALEGORÍAS

Algunas de las imágenes de Lola de naturaleza aparentemente costumbrista parecen trascender su lectura

literal para comentar, de forma alegórica, la compleja condición de la mujer en el siglo xx. Así, por ejemplo, la fotografía titulada *Judas* de 1942, que representa a una mujer probablemente artesana, trasladando con sus manos a un Judas monumental de papel maché a través de una calle de la ciudad de México, mientras otros, preparados ya con sus cohetes, esperan



Fig. 25



su turno recostados contra la pared. La continuidad de la costumbre popular de la quema de Judas característica del viernes santo de la Semana Santa contrasta con los avisos comerciales de refrescos colgados en la pared, aludiendo así a la hibridación cultural característica de los tiempos modernos. La notable desproporción entre la figura femenina real y los gigantesco muñecos hombres parece aludir al peso descomunal que muchas veces cae sobre el género, que además de ocuparse de los niños, presentes también en la fotografía, deben ganarse el sustento trabajando, mientras sus parejas, representadas metafóricamente por las encarnaciones de los traidores Judas, no lo hacen.

Otra obra correspondiente a la serie costumbrista alegórica de Lola es la titulada *En su propia cárcel* de 1950 (fig. 26), en la que, como señala Ferrer, la fotógrafa



Fig. 26

muestra a una joven mirando hacia fuera de la ventana y en la que toda la composición está marcada por sombras entrecruzadas que actúan no sólo como metáfora del estar atrapado, sino que también evocan la arquitectura con la que Álvarez Bravo creció en la ciudad de México.⁴⁰

⁴⁰ Ferrer, *op. cit.*, p. 47.



Temáticamente la obra se relaciona con otra fotografía de Lola, *Ventana*, en la que un grupo de niños está literalmente encerrado por barrotes metálicos como en una cárcel. Como la misma Lola señaló en algunas entrevistas, las limitaciones sociales que inhiben el desarrollo profesional de la mujer son muchas. Reales o auto-impuestas, tras un largo proceso de socialización a través del cual incorporamos muchos de los prejuicios y normas consideradas propias del género, las mujeres estamos presas en nuestras propias cárceles, entendidas como el ámbito doméstico o como nuestras propias realidades y restricciones psíquicas.

Casi humana es otra de las imágenes alegóricas de Lola. Aunque de forma literal la foto representa a una formación pétreo con rasgos sorprendentemente humanos, el título parece aludir también a la lente denigradora con que tradicionalmente se nos ha juzgado a las mujeres al asociarnos de forma excluyente con el ámbito de la naturaleza y negarnos, consiguientemente, nuestro lugar en el mundo de la cultura.

CONCLUSIONES

A pesar de sus distintas personalidades, tiempos y estilos, que oscilan en mayores o menores proporciones entre el idealismo utópico y la crítica social de tono más pesimista, Tina y Lola comparten la expresión clara y definida de una avanzada y visionaria conciencia de su propia identidad de género. Rompiendo tradiciones iconográficas y



estereotipos de lo femenino, muy asentados en el imaginario colectivo, Tina y Lola se atrevieron a expresar una visión de la mujer excepcionalmente diferente y benéfica para romper con algunos de los prejuicios culturales que históricamente han opacado al género.

La ineludible posición social de Tina y de Lola como mujeres, viviendo, amando y ganándose la vida en un mundo y en épocas en las que a pesar de ciertos cambios y avances considerables gran parte de la sociedad seguía rigiéndose por los valores patriarcales más extremos, matizó siempre la selección y la apariencia de sus imágenes, haciéndolas iluminar en cada toma una cosmovisión teñida por su perspectiva de género particular. Ambas artistas, a través de sus fotografías, por un lado afirmaron algunas de las satisfacciones, gozos y fortalezas del ser mujer, y por el otro, realizaron un cuestionamiento crítico de ciertas normas sociales y de algunas de las expectativas con las que tradicionalmente se definen los roles asignados al género, mensajes significativos que merecen ser explicitados a través de su estudio profundo que explica en parte el por qué de su vigencia artística.

Las imágenes de Tina y Lola de mujeres indígenas, maternidades, niños, retratos y alegorías, tratados con una empatía y sensibilidad poco comunes, no sólo constituyen fotografías extraordinariamente bellas, sino también el inicio de una manera de hacer arte en la que lo subjetivo no se opone sino que complementa a lo social. Tiempo después, sin lugar a dudas



influidas por la pionera visión de Tina y Lola y por sus pautas de género para interpretar la realidad, habrían de surgir, también en México, otras mujeres fotógrafas muy destacadas, tales como Mariana Yampolsky (1925-2002), Graciela Iturbide (1942) y Flor Garduño (1957). Ellas continuaron construyendo el destacado árbol genealógico de las mujeres fotógrafas y de su particular forma de "contagio" de la expresión bella, firme y desafiante de la identidad y problemática singular del género femenino.

