

UNIVERSITAT DE BARCELONA
FACULTAD DE GEOGRAFIA E HISTORIA
DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE

TRABAJO FINAL DE MASTER (TFM)
ESTUDIOS AVANZADOS EN HISTORIA DEL ARTE
**FOTÓGRAFAS EN LATINOAMERICA,
UNA HISTORIA COMPLEMENTARIA 1840 - 1980**

Autor: José Antonio Aristizábal

Tutora: Cristina Rodríguez Samaniego

Curso académico: 2013-2014

Índice

1) Primera parte: Principios de la investigación.

A. Prólogo	4
B. Introducción	6
C. Objeto de estudio	9
D. Hipótesis y objetivos	13
E. Metodología	14
F. Estado de la cuestión	18

2) Segunda parte: La mujer antes y durante la llegada de la fotografía a Latinoamérica.

- 2.1. La indígena, transculturación y heterogenia	26
- 2.2. La mujer en su trayecto desde España	28
- 2.3. Llegada de la fotografía a Latinoamérica (1840-1900)	32
2.3.1. Fotógrafos viajeros	39
2.3.2. La mujer recibe la fotografía en su casa.....	41
2.3.3. Consideraciones de los primeros años	43

3) Tercera parte: Representación.

- 3.1. Consideraciones acerca de la representación	45
- 3.2. Características del retrato decimonónico	46
- 3.3. Convenciones del retrato en el siglo XIX	48
- 3.4. Algunos de los principales estudios fotográficos	49
- 3.5. La carta de visita	51
- 3.6. La lente femenina en el retrato	53
- 3.7. Natalia Baquedano, entre representación e imagen	57

4) Cuarta parte: La fotografía como documento.

- 4.1.Relación imagen-texto	63
- 4.2.La imagen apoyando el texto	70
4.2.1. Harriet Chalmers Adams 1875 / 1937	70
4.2.2. Alice Dixon 1851 / 1910	72
4.2.3. Gertrude Duby 1901 / 1993	75
- 4.3.Mujeres en la revolución mexicana	78
4.3.1. Sara Castrejón 1888 / 1962	81
4.3.2. Esther Eva Strauss 1888 / y Clara Goodman	83
- 4.4.Consideraciones la fotografía como documento visual	84

5) Quinta parte: Imagen.

- 5.1.Consideraciones acerca de la imagen	89
5.1.1. Tina Modotti 1896 / 1942	90
5.1.2. Grete Stern 1904 / 1999	95

6) Sexta Parte: Visualidad.

- 6.1.Consideraciones acerca de la visualidad	102
6.1.1. Lola Álvarez Bravo 1903 / 1993	103
6.1.2. María Eugenia Haya 1944 / 1991	109
6.1.3. Ruth Lechuga 1939 / 2004	112

7)

- Conclusiones	118
----------------------	-----

8)

- Bibliografía	122
----------------------	-----

Primera parte: Principios de la investigación

A. Prólogo:

Este trabajo comenzó con la inquietud básica de querer descubrir la fotografía latinoamericana. En mi condición de artista plástico, que desarrolla su trabajo a partir de fotografías, y siendo latinoamericano, me preguntaba: ¿de qué manera la historia de un continente se ha mostrado a través de la imagen fotográfica?, o ¿de qué manera dicha imagen apoya la construcción de una cultura? Eso es, y ha sido, pensar los procesos culturales de Latinoamérica.

En una primera instancia, realicé un estudio para la Dra. Mireia Freixa, sobre la historiografía de la fotografía latinoamericana. En vista del abundante material encontrado, lo cual me sorprendió, quise proponer un trabajo que me permitiera ahondar más profundamente en el tema.

¿Existía una fotografía latinoamericana, más allá del hecho de que fueran tomadas en Latinoamérica?, ¿teníamos nosotros, los latinoamericanos en nuestro mestizaje, inclinaciones hacia cierto tipo de imágenes? Estas inquietudes me abocaron a un descubrimiento de las condiciones sociales, culturales y políticas de nuestro continente, terreno demasiado amplio que debía acotar si quería conocer aunque fuera un poco de nuestra historia. En determinado momento, empecé a encontrar imágenes que me hacían reflexionar, por ejemplo; una fotografía de Lola Álvarez Bravo (1903/1993), dónde aparece su marido de espaldas con un pesado equipo de fotografía retratando una familia, en el campo. Es como si Lola se interesase por el fotógrafo y no por lo fotografiado, despertaba un afecto, desde una mirada noble y pasiva, que me inquietó. Así mismo, las de Tina Modotti (1896/1942), al desbordar la imagen más allá de los límites representacionales, pero utilizando motivos indígenas, o mujeres con sus jarrones de agua en la cabeza. Así mismo, las fotografías de Ruth Lechuga, al retratar todo un imaginario, hecho realidad en las festividades de los pueblos de México. Así como la sensualidad que evocaban las fotografías de Sandra Eleta, en sus *campesinas* de Panamá. Me sorprendí al ver que eran en su mayoría fotografías.

Cuando había viajado por México, me impactaron las indígenas, lucían unos trajes que parecían de La Colonia, pero estaban desechos, que combinaban con sus *chales* de donde asomaba la cabeza de un niño. Siempre pensé, que esa imagen era la misma, de las mujeres curanderas que contaban en los cuentos, que a veces van por los mercados con sus yerbas, como salidas del tiempo. Mi sorpresa, fue encontrarlas en las fotografías de Mariana Yampolsky, desde esta misma altura en las que se percibían, y ya no, desde los harapos en los que parecían esconderse, como si penetrara en los arquetipos de los mitos indígenas y las trajera de vuelta, sentadas en la plaza de Mazahua.

Quise encontrar más de los trabajos de estas fotógrafas y de otras, pero en los compendios de fotografía latinoamericana, me encontré con que, poco o casi nada, había sobre ellas. Mi suerte estaba echada, quería conocerlas, ver sus fotos, saber sus historias. Poco a poco di con bastante material, el trabajo de estas fotógrafas es cada vez más investigado, no iba yo a proponer algo que no se estuviera trabajado, aun así, el campo de estudio se veía amplio e interesante y se prestaba para mucho. Podía cerrar mi segundo interés preguntándome por esos procesos culturales latinoamericanos, pero desde la mujer, sin duda inmersa en ellos, y podía brindarme la opción de conocer su historia, y tal vez preguntarme ¿eran estas imágenes que me agradaban tanto producto de sus condiciones? No estaba ante un trabajo de un fotógrafo en concreto, ni de un estilo, ni de una época, sino, ante un panorama que me permitía, lo que desde un comienzo me ha interesado. Asomarme y asombrarme ante la cultura de la cual soy parte, desde un punto particular; la mirada femenina, su desarrollo y su aporte en la fotografía latinoamericana.

B. Introducción:

Este trabajo se presenta como un informe clásico de investigación, que busca traer a la luz el papel de las mujeres en la construcción de la fotografía latinoamericana. Al referirme a estas mujeres, me refiero no solo a las que han nacido allí, sino, a las que de una forma u otra han contribuido con su trabajo a que la fotografía tuviera su desarrollo.

La fotografía en Latinoamérica se dio en contextos sociales y políticos muy complejos, debida su situación histórica. A mediados del siglo XIX, momento en el que llega la fotografía al continente, se estaban hasta ahora conformando las nacientes naciones latinoamericanas. El mestizaje, debido a la presencia de españoles, ingleses, portugueses, indígenas y esclavos traídos de África, fue la esencia fundacional de las naciones. Producto de una hibridez, Latinoamérica se presenta como una mezcla de formas de hacer, creer y pensar que ha desembocado en procesos socioculturales donde se combinan sus componentes, realizando cada vez más, ya no sus diferencias, sino su capacidad de hibridación. Dentro de este proceso de fusiones surgió una herramienta, que propiciaba una reflexión sobre la identidad. La imagen como posibilidad de mirarse, ahonda en estas características culturales, desde el reconocimiento, constatación de lo existente, y desde una posibilidad de comunicación. Por estos motivos la aparición de la fotografía en América latina, permite estudiarse de manera muy distinta que en Europa.

A este hecho se suma la aparición de la mujer en la escena de lo social. Si tenemos en cuenta que en 1871 estaba vedado en Argentina que las mujeres pudieran adquirir o vender bienes, así como ejercer una profesión sin la autorización de su marido, o que en Colombia, las mujeres ejercieran su derecho al voto a partir de 1953, sin ser exclusivo de Latinoamérica -solo hasta 1954 las Naciones Unidas, declaraba en la convención sobre los derechos políticos de las mujeres, explicitando el derecho al voto y su acceso a cargos públicos-. Podemos concluir que la aparición de la mujer en la escena social, como ente activo, surge y se desarrolla en un tiempo acorde con la conformación de las naciones y la aparición de la fotografía.

Desde esta perspectiva, la fotografía le permitió a la mujer que se vinculara a un proceso histórico, dándole un espacio desde donde podía desenvolverse con total naturalidad. Le permitió de alguna manera que se realizara y se comprometiera con una nueva realidad. Esta relación se vuelve recíproca, en la medida en que los trabajos que desarrollaron las mujeres, ayudantes, aprendices, instalando improvisados laboratorios, trabajando como decoradoras, maquilladoras, dando confianza al público femenino que viniera a retratarse, entre otras cosas; Revertió, dando pie a las fotógrafas viajeras, o retratistas, las que se percataron de fotografiar la maternidad o de fotografiar las condiciones de sus colegas. Sin duda, la sensibilidad femenina es un aporte en la fotografía. Que ha atravesado los cánones de la imagen, y desde su situación social, se ha llenado de argumentos para fotografiar y fotografiarse a sí misma.

Estas consideraciones no son algo nuevo. Son las reflexiones que cada vez hacen más plausible la relación entre la fotografía y la mujer bajo unas condiciones y un tiempo específico.

Lo que nos hemos propuesto aportar es por un lado: hacer una mirada en conjunto de distintos países latinoamericanos, y por otro, usar un método que ubique sus trabajos desde conceptos como representación, fotografía documental, imagen y visualidad, intentando salir de los cánones preestablecidos de pioneras, modernidad, humanismo y vanguardias.

Es pertinente aclarar que este trabajo no va a tratar una situación de género, como tampoco, de la relación entre la producción latinoamericana y la europea. De la misma manera el lector no va a encontrar aquí imágenes que no hayan sido ya encontradas. Esta investigación no se basa en un trabajo de campo, lo que hemos intentado, es descubrir las fotógrafas y sus trabajos, en el panorama de la historia latinoamericana, y proponer una lectura bajo los conceptos propuestos.

En este sentido la mirada que se propone no es exhaustiva, ni temporal ni geográficamente, lo que hemos perseguido es explorar aquello que particulariza las distintas etapas del papel ejercido por las mujeres. Lo que ayudó a consolidar un desarrollo de la fotografía, tanto en la producción de imagen, como en la difusión de esta. Es decir nos hemos basado en lo particular para trazar una historia más general y amplia

En sus distintos capítulos, el trabajo parte de la mujer antes y durante la aparición de la fotografía tanto en Brasil, como en Cuba y México, continuando con el desarrollo del retrato y las mujeres que participaron de manera directa o indirecta, abriendo establecimientos comerciales u ofreciendo sus casas para que se instalasen los primeros estudios fotográficos. A partir de aquí el trabajo propone cuatro miradas, *La representación*, donde se aborda el retrato, la tarjeta de visita y las fotógrafas que participaron e incluso aquellas que experimentaron con distintos tipos de impresión y soportes. El capítulo *La fotografía como documento*, se muestra el trabajo de fotógrafas que se valieron de la imagen para comunicar un mensaje. Desde analizar la relación imagen-texto y su desarrollo histórico en Latinoamérica. Posteriormente el capítulo de *Imagen*, se refiere a resaltar unas formas que adoptaron cierto tipo de fotografías y que se proponían a nivel compositivo romper los esquemas tradicionales de representación, desde problemáticas locales, en consonancia con el desarrollo del arte y la fotografía en Europa y Estados Unidos. Por último, el capítulo de *Visualidad* se centra en descubrir las características de una fotografía que resalta un dialogo de significados visuales presentes en la realidad latinoamericana de mediados del siglo XX.

C. Objeto de estudio:

El recorrido que se propone este trabajo, es a través de la participación de las mujeres en la construcción de la fotografía en Latinoamérica. Para ello hemos tenido que tocar distintos aspectos sociales y culturales, que han propiciado un cierto entorno a las mujeres, y que a su vez, han dado características propias a dichas mujeres.

Cada capítulo corresponde con una etapa en el recorrido cronológico de la fotografía hecha por mujeres en Latinoamérica, y se desarrollan en función de una mirada subjetiva que se ha querido explorar.

Una primera etapa es el estudio de la mujer en los años precedentes a la aparición de la fotografía y el espacio que ocupó. En este aspecto, aparece la mujer indígena y la mujer española. La mujer indígena se vio diseminada con la llegada de los españoles, ocupando distintos trabajos y oficios. Para cuando aparecía la fotografía, muchas mujeres indígenas, por su situación, quedaron en el lugar de la fotografiada, es evidente, que para ese tiempo la clasificación, en clases sociales, las había ubicado en un lugar inferior, sin embargo, son las mujeres las que crean lazos de sangre y de afecto al tener hijos mestizos. Son difíciles de ubicar en tanto que, en algunos casos, pueden ser empleadas domésticas, lo que les generaba cierta estabilidad o bien verse como esclavas. En casos como en los Tehuelches al sur de la Patagonia, son ellas las primeras en aprender la lengua castellana¹. Con el paso del tiempo, la mujer indígena va a ir adquiriendo un poder al preservar sus tradiciones. De esta manera se vuelve referente para muchos lugares. Los hombres se fusionaron paulatinamente, pero las mujeres, en muchos casos van a mantener sus formas de vestir y de peinarse. También, la mayoría de las indígenas mantienen los tejidos, lo que les permitió conservar un saber, en distintos momentos y con distintos intereses.

¹ SOSA, Norma. *Mujeres indígenas de la Pampa y la Patagonia*. Buenos Aires Argentina: Emecé Editores, 2001. p. 7.

Además de la indígena está la mujer que venía de España, sin duda por donde se perfilaría la llegada de la cámara fotográfica al continente, y la que propiciaría la divulgación de ésta. Para su estudio, ha sido pertinente centrarnos en la correspondencia que mantuvieron con sus familiares entre un lado y otro del Atlántico, y que constan en los expedientes del archivo general de las indias². Esto nos permite encontrar a las mujeres en sus viajes de venida al continente y en su estadía en éste. El remitirnos a estos espacios que ocupaban las mujeres, nos permite entender así los cambios que ellas vivieron, configurándose un mapa donde surgen mujeres de élite, esclavas y mestizas.

En la segunda etapa, hemos querido centrarnos en el estudio fotográfico, lugar que las mujeres propiciaron al alquilar sus casas para que éstos funcionaran, y lugares también, donde se permitieron trabajar y aprender las técnicas fotográficas. Las circunstancias sociales de las mujeres hacia mediados del siglo XIX eran muy restringidas, sobre todo, en sus relaciones laborales. No se les permitía trabajar sin autorización de sus maridos, ni tener negocios propios. Desde esta perspectiva, los estudios fotográficos instalados en sus casas les permitieron a ellas incursionar en un mundo laboral y aportar a la sociedad, donde fueron gratamente valoradas. Encontrar pues estos casos, e integrarlos a la construcción de la historia de la fotografía en Latinoamérica es enriquecer la mirada de la historia de la fotografía en general.

En sus casas se construían verdaderos cuartos de laboratorio e incluso verdaderos escenarios, donde la gente iba a hacerse retratar. Es éste uno de los lugares donde se iniciaron las primeras fotografías. Bajo el principio de representación surge en América latina un esquema que asumía los cánones europeos tanto en el retrato como en los paisajes.

Pero no fue solo este hecho el que propiciaría las primeras fotografías, hubo también un fenómeno importante, el de las mujeres viajeras o exploradoras que

² *Historia de las mujeres en América latina*. Compilación y edición: GARCÍA, Juan Andreo, BEATRIZ GUARDIA, Sara. Murcia: Departamento de historia moderna, contemporánea y de América: Comunidad Autónoma de la región de Murcia, 2002.

llegaron al continente, especialmente a lugares como Perú y México, principales asentamientos arqueológicos, y de interés para las viajeras. Dichas mujeres en algunos casos también arqueólogas o esposas de arqueólogos, que viajaron con ellos o solas, apoyarían la construcción de la fotografía latinoamericana, y la imagen que de Latinoamérica se haría el mundo, e incluso, a partir de esta figura, aparecerían mujeres reporteras que tendrían la osada tarea de vincular imágenes a sus historias de viajes, dando importancia a la imagen como documento visual. La fotografía aquí toma un nuevo giro, el entorno se empezó a volver contexto, dando sentido a la existencia de los sujetos, en algunos casos las situaciones sociales o políticas llevaba a las fotógrafas a ese entorno, donde cada vez las condiciones de producción, de significado y de circulación de la misma imagen cobran nuevos sentidos para la fotografía.

En una tercera etapa, surge una preocupación por la imagen, en cuanto posibilidad expresiva, un discurso propio de un cambio de la representación a la imagen, en consonancia con la fotografía y el arte europeo y norteamericano. Latinoamérica a principios del siglo XX fue un lugar donde emigraban personas de todo el mundo. Recibió a todos por igual, y propició un entorno para que se desarrollaran movimientos y tendencias, pero a partir de problemáticas locales. Las artistas que aquí se gestaron fueron pioneras de una manera muy distinta de usar y entender la fotografía, en donde ya no solo lo mirado sino como se lo miraba pasaba a primer plano. Estas fotógrafas se apropiarían de maneras de explorar el género fotográfico a partir de transmitir, bien fuera ideas o sensaciones. La fotografía se permite ir a la abstracción o registrar composiciones pre-elaboradas, desde el encuadre de Tina Modotti hasta el collage de Grete Stern, como los retratos de Annemarie Heinrich y de Sara Facio. Mujeres que desde una fuerte rebeldía vivían los tiempos que avecinaba la segunda guerra mundial, lo que las hacía viajar continuamente por distintos lugares del mundo, residiendo y desarrollando una propuesta artística particularmente desde países como Argentina y México.

Finalmente el campo de trabajo de las fotógrafas adquiere una mirada aguda y profunda, a partir de la segunda mitad del siglo XX en adelante. Se pretende hacer visible, bajo una semántica fotográfica, una experiencia que se aleja de la experimentación formal y física, y aborda un exaltamiento de los pueblos, pero desde un profundo conocimiento del sentido de lo que se fotografía. Esta etapa la hemos propuesto como “visualidad”, precisamente porque despierta un nivel de conciencia sobre el acto fotográfico, donde resurgen aspectos de fuerte sincretismo o de hibridación, pero bajo la mirada casi que actual de la cultura popular. Se plantea en Latinoamérica como un desarrollo propio de la civilización del continente. Mariana Yampolsky, en México, no fotografía para documentar, ni por curiosidad. Ella ve un mundo que se palpa, y que es resultado de una serie de consideraciones culturales heterogéneas que se han desarrollado en el interior de una civilización, donde las personas, pero también los objetos que antes fueron ajenos, ahora se defienden como propios.

Las fotógrafas incluidas en este apartado desplazan la atención de la distancia que existía entre el fotógrafo y el fotografiado, y se plantan como observadoras impávidas ante lo humano. Un buen ejemplo de todo ello es María Eugenia Haya en Cuba. Bajo esta mirada consciente muestra a Cuba, años después de la revolución, con los afiches americanos de las calles, las fiestas de noche, los altares, la televisión... todo un complejo sistema de significados visuales se integran en su fotografías, se vuelve evidente como la cultura todo lo integra a su paso, todo lo transforma y lo resignifica. Lo mismo sucede con las máscaras mexicanas y a los trajes usados rescatados, condensados, como algo parte de Latinoamérica en el lente de Ruth Lechuga. Lejos de parecer el pasado añorado, se muestran como seres fantástico cargados de poder, festividades ancestrales que parecen del futuro ¿Por qué?, ¿Qué ha cambiado? Ligeramente, la fotografía se ha alejado y ha empezado a permitir que los elementos dialoguen entre sí. Ya no hay un objeto que representar, ya no hay un mensaje que enviar, claramente hay que saber observar y resaltar elementos que significan dentro de una relación como un testigo respetuoso, pero críticamente contundente hacia lo que somos.

D. Hipótesis y objetivos

Mi hipótesis básica es que, en la medida en que se descubre la historia de las fotografías, se amplía la mirada de la historia de la fotografía latinoamericana.

Como segunda hipótesis, sostengo que la fotografía latinoamericana tiene características únicas basadas en la profunda hibridación del continente, y que se puede acceder a estas características, a partir de un tipo de lectura que se base en conceptos, más que en definiciones socio-históricas de etapas europeas, como modernidad, humanismo o vanguardias, sin pensar por ello, que no estamos ligados en la construcción de la fotografía.

Finalidades y objetivos del trabajo:

- 1- Proponer una lectura complementaria de la historia de la fotografía a partir de mirar la relación entre la mujer y la fotografía.
- 2- Proponer una relación entre los conceptos de representación, imagen y visualidad para la fotografía, en la lectura de las distintas etapas en que la mujer ha participado.

Objetivos secundarios:

- 1- Encontrar en la mujer que venía de España un punto importante para la propagación de la fotografía en Latinoamérica.
- 2- Demostrar que la fotografía, como oficio, fue de gran importancia, para que la mujer pudiera incursionar en un ámbito social, donde podría aportar y ser reconocida.
- 3- Explorar de qué manera la fotografía hace visible estos procesos de transculturación e hibridación

E. Metodología:

Este TFM tiene sus inicios en un trabajo historiográfico de la fotografía latinoamericana realizado durante el Máster. En el cual me proponía encontrar tipos de publicaciones existentes en relación a la fotografía latinoamericana, y ver, de qué manera podíamos clasificarla. El resultado fue proponer cuatro tipos de publicaciones: libros de fotografía de autor, es decir publicados por los mismos fotógrafos. Publicaciones acerca de un autor, una obra, o una temática en particular. Catálogos de exposiciones, y, finalmente, los grandes compilados de fotografía. Este trabajo previo es la base sobre la que se construyó el presente TFM, y a la vez, es el que planteó el interrogante respecto al trabajo de las fotógrafas, ya que era evidente su poca presencia en las publicaciones hasta ese momento revisadas.

De esta manera, pensé en proponer un trabajo que se enfocara en fotógrafas nacidas en Latinoamérica, o que hubieran desarrollado su trabajo allí. Propuse entonces, esta investigación a la Dra. Cristina Rodríguez Samaniego, quien muy amablemente acepto ser mi tutora en este TFM.

La primera premisa, era saber cuántas fotógrafas había, desde la aparición de la fotografía en Latinoamérica hasta 1960, para tener un margen de cincuenta años con respecto a hoy. En este punto realizamos un plano distribuido horizontalmente por países y verticalmente por años, que ha resultado de gran utilidad, dando 230 mujeres, que de una u otra manera habían tenido relación con la construcción de la fotografía. Fotógrafas como tal, con fotografías que pudiéramos mirar sumaban cuarenta y tres.

Los principales textos donde se encuentran son los libros de Billeter³, Niedermaier⁴ y Rodríguez⁵. La primera opción que nos propusimos a la hora de enfocar este trabajo estaba en proponer una mirada comparativa de distintos países, en la medida de cumplimentar el estudio ya existente. Sin embargo, consideramos más interesante efectuar una reflexión más profunda y transversal.

Es así como nos planteamos un recorrido en el tiempo, y en el espacio, que a su vez encontrara aspectos sociales que nos permitieran unir las mujeres que no necesariamente habían sido fotógrafas, pero que sí habían participado, de manera evidente, en la fotografía, eso es, plantearnos una historia complementaria; para lograr encontrar los factores que generan un entorno. Sin embargo nos surgió una situación problemática, ya que los aspectos sociales de Latinoamérica, son muy particulares y diferentes a los de Europa. Detectar los distintos elementos que participan en la construcción de ese tejido llamado Latinoamérica, es referirnos a procesos de transculturación. Este concepto es propuesto por Fernando Ortiz⁶ y nos permite acercarnos a la realidad latinoamericana como un proceso que emerge de una realidad compuesta. Ortiz lo define como un fenómeno nuevo, donde ninguna de las culturas en relación se sobrepone a la otra, sino que se fusionan, dando como resultado algo totalmente independiente que se manifiesta en una nueva realidad. Los estudios de transculturación precisamente abarcan los procesos ocurridos entre 1500 y 1700 que volverían a repetirse entre 1850 y 1950, periodo de aparición de la fotografía. Las mujeres indígenas que se ven desarraigadas de un entorno, encarando nuevos oficios, viven este proceso. Si seguimos a Ortiz, dice: “el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de

³ BILLETER, Erika. *Canto a la realidad, fotografía latinoamericana 1860-1993*. 3ª ed. España: Lunwerg, 2003. [1ª ed. 1993].

⁴ NIEDERMAIER, Alejandra. *La Mujer y la fotografía : una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*. Buenos Aires : Leviatán, 2008.

⁵ RODRÍGUEZ, José. Antonio. *Fotógrafas en México: 1872-1960*. México: Turner, 2012.

⁶ Genara Pulido se refiere a su trabajo en “aportaciones teóricas de los estudios culturales latinoamericanos”[en línea]Revista electrónica de Teoría de la literatura y literatura comparada[fecha de consulta 3 de agosto 2014] disponible en: <http://www.452f.com/index.php/es/genarapulido.html>

una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial desculturación, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse neoculturación”⁷.

Estas características las podemos encontrar en aspectos como los trajes o las distintas labores que las mujeres empezaron a desarrollar, que serían visibles a partir del retrato decimonónico. Sin embargo, la fotografía ocupó por igual sujetos dentro y fuera del estudio. También se nos planteaba la opción de trazar una mirada que siempre se ubicara desde la fotografía por más que quisiéramos hablar de los procesos sociales, así que a esta instancia la hemos abarcado desde la representación, esto nos permite reconocer un proceso de transculturación, desde lo fotografiado. La representación como característica de la fotografía, parte de un original, claramente es volver a presentar. Está en constante ligación con un modelo. En este caso podíamos enmarcar las fotografías del retrato decimonónico que tiene unas pautas claras concebidas fuera del entorno latinoamericano, pero también, la fotografía que se vincula con la idea que se tenía de América, “el noble salvaje”, y que partía de grabados y mapas, de antes que la fotografía aparecieran en Europa⁸, describiendo al nuevo continente. Una apropiación un tanto bucólica y romántica, de seguro dada por la interpretación de lo que europea quisiese que fuera una América idílica. En estos cánones se involucran también los estudios de las expediciones botánicas. Bajo estas ideas podíamos encontrar la participación de un conjunto de fotografías, de las que da cuenta el presente trabajo.

Ese tipo de representación se fue transformando por las relaciones mismas de la cámara fotográfica y de su apropiación por parte de fotografías que se vieron en un entorno distinto con herramientas e intenciones distintas.

⁷ ORTIZ, F. *contrapunteo Cubano del tabaco y el azúcar (advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*, La Habana Universidad Central de Las Villas, 1940. P 83. Tomado de aportaciones teóricas de los estudios culturales latinoamericanos [en línea]Revista electrónica de Teoría de la literatura y literatura comparada[fecha de consulta 3 de Agosto 2014] disponible en: <http://www.452f.com/index.php/es/genarapulido.html>

⁸ ALAIN, Parent. *Mémoire d'une Amérique*, La Rochelle, Musée du Nouveau Monde, 1980, 128 p.

La fotografía abrió sus posibilidades al ser fácilmente transportable, en este trabajo aparecen mujeres que utilizan la cámara fotográfica como herramienta de apoyo al documento, generando nuevas descripciones de los lugares y las gentes. En esta medida, la fotografía apoyando al texto o como documento visual, trasciende la autoreferencialidad para ser un eje de comunicación, lo que le da una intención patente en el material fotografiado. Las mujeres se apoyan en esta herramienta para exponer sus temas. Fotógrafas arqueólogas que contaban el lugar a través de la imagen, pero también aquellas que consignaron un momento histórico, como la revolución mexicana tras el lente de la fotógrafa Sara Castrejón, y así mismo, fotógrafas que denuncian y ponen en evidencia situaciones sociales, de las que se apropiaron y logran ser escuchadas.

En el campo de la imagen, una de las cuestiones era definir bajo qué elementos se entiende una imagen, ¿Qué tiene una imagen que no tenga una fotografía de documento? Y ¿cuál es el recorrido que hace que una imagen se desprenda de una representación? Lo vinculamos así a la relación que tendría el arte europeo desde la mirada latinoamericana, tratando problemáticas locales. Es una base para mirar cómo la fotografía se permitió otras formas. Las fuertes tendencias abstractas que vive Europa, así como movimientos como el Constructivismo, el Cubismo, desarrollarían esta idea. Se ve entre otros liderada esta aproximación por parte de mujeres que pudieron viajar y portar inquietudes artísticas de un continente a otro.

Con todo ello, lo que se pretende en este trabajo es abrir las miradas sobre lo que ha sucedido desde mediados del siglo XIX a mediados del siglo XX en la fotografía hecha por mujeres en Latinoamérica. Proponer puntos de lectura, y tal vez, generar más preguntas que respuestas. El panorama es amplio y concluir verdades, en última instancia, nos privaría de seguir buscando combinaciones posibles.

F. Estado de la cuestión:

La historia de la fotografía latinoamericana es tan reciente, que no se puede hablar que en un plano historiográfico no las hayan tenido en cuenta a las mujeres fotógrafas, sino, que sus mismos archivos fotográficos hasta ahora están saliendo a la luz. Es por esto, que al querer encontrar sus imágenes, nos vemos con la construcción de una historia complementaria.

El nivel de abundancia de los recursos historiográficos respecto a la fotografía latinoamericana es bastante amplio, ésta no ha estado ligada a su surgimiento, como si ha sucedido en Europa. Es decir, los documentos que evidenciaban una construcción de pensamiento sobre la fotografía no se escribieron en base a su invención, ni tampoco en base a los fotógrafos. Desde un comienzo todo en la fotografía vino de Europa, las cámaras, los químicos, e incluso los intereses a fotografiar. Los documentos que construyeran una reflexión sobre la fotografía no se surgieron de manera simultánea a su aparición. En esta medida, las reflexiones que se hicieron de la fotografía latinoamericana fueron de manera diferida.

Para encontrar sus inicios debemos remitirnos a la década de los setenta (1970). Unas de las precursoras fueron las fotógrafas: Alicia D' Amico (Argentina), Sara Facio (Argentina) y María Cristina Orive (Guatemala), quienes fundaron en 1973 la primera editorial fotográfica en Latinoamérica "La Azotea". Esta editorial publicó los primeros libros de los pioneros de la fotografía: Martín Chambí (Perú), Alejandro Witcomb (Argentina), así como de la fotógrafa Grete Stern (Argentina), entre muchos otros. La Editorial funciona hasta el día de hoy.

Sin embargo el punto que abriría una reflexión en conjunto fue el Coloquio de Fotografía Latinoamericana, realizado en México en 1978, donde participarían quince países. El coloquio se realizó bajo el auspicio del Concejo Mexicano de Fotografía, y fue, el punto de partida de posteriores estudios sobre fotografía latinoamericana. Los coloquios se siguieron celebrando, el segundo en 1981 en México, el tercero en la Habana en 1984 y el cuarto en Venezuela en 1993.

Las memorias del primer coloquio tuvieron sus frutos, y quedaron consignadas en la publicación: *Hecho en América Latina* (Concejo mexicano de fotografía, 1978). Tras culminar, se fundó el concejo Argentino de Fotografía en 1979. En este mismo año participan en Venecia las ya nombradas editoras de La Azotea en un seminario de fotografía Latinoamericana, y posteriormente, en el X Encuentro de la fotografía en Arles 1978 (Rencontre de la Photographie Arles).

La participación de fotógrafos latinoamericanos, especialmente de México, en las ferias internacionales no era nada nuevo, ya que desde 1889 cuando se conmemoraron los cien años de la revolución francesa en París, estuvieron presentes, sobre todo fotógrafos mexicanos como Jose María Velasco, Valletto hermanos y Manuel de Buen Abad, entre otros, principalmente, con vistas del ferrocarril y paisajes. Tuvieron que pasar casi cien años para que se pudiera hablar de una fotografía latinoamericana.

La siguiente aportación a esta historia la haría Boris Kossoy en 1977⁹. Kossoy publica su investigación, donde rescata los experimentos realizados en Brasil por Hércules Florence, precursor de la invención del proceso de “impresión con luz” al que el mismo Florence llamó “Fotografía”. Esta investigación se reeditará simultáneas veces. Posteriormente el mismo Kossoy continuaría con sus investigaciones *Orígenes e expansão do fotografia no Brasil século XIX*¹⁰ en 1980.

Erika Billeter, por su parte, daría un gran aporte con la exposición en 1981 en la Kunsthaus de Zurich, realizada entre el 20 de Agosto y el 15 de Noviembre de 1981, el catálogo Katalog zur Ausstellung “Fotografie Lateinamerika, 1860 bis heute” más tarde se convertiría en su libro *Historia de la Fotografía Latinoamericana Desde 1860 hasta nuestros días*¹¹. Esta investigación, Billeter

⁹ KOSSOY, Boris. *A descoberta isolada da fotografia no Brasil*. Brasil: Editor Edusp, 1977.

¹⁰ KOSSOY, Boris. *Orígenes e Expansão do Fotografia no Brasil Século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

¹¹ BILLETER, Erika. *Fotografía Latinoamericana desde 1860 hasta nuestros días*. Suiza: Museo de Arte Moderno de Zúrich, 1981.

la continuaría hasta terminar su libro *Canto a la Realidad, Fotografía Latinoamericana 1860-1993*¹², tal vez, uno de los compilados de fotografía latinoamericana más extensos y completos hasta hoy.

Antes de terminar el siglo XX, Jorge Gutiérrez publicaría el libro *Fotografía Latinoamericana la historia no contada*¹³, donde se muestran por primera vez en conjunto las fotografías del archivo de la Biblioteca Nacional de Venezuela, que cuenta con más de 8000 imágenes de las cuales se publicaron alrededor de 400, patrimonio documental propuesto por Venezuela e incluido en el Registro de la Memoria del Mundo de la UNESCO en 1997.

Terminado el siglo XX ninguno de estos libros hacía referencia a las mujeres fotógrafas en Latinoamérica. Sin embargo, el libro *Jesús H Salgado indómito luchador*, que se refería a la revolución mexicana, escrito por Francisco Nájera, sobrino de la fotógrafa Sara Castrejón y que había incluido en el libro fotografías de su tía, nos mostraba un indicio de la producción de esta gran fotógrafa. También las publicaciones que retomaron la vida y obra de Tina Modotti, empezarían a emerger a partir de los años ochenta, de las que encontré más de una treintena, incluyendo catálogos de exposiciones. Modotti es muy seguramente la fotógrafa más publicada en Latinoamérica. Aunque no solamente fotógrafa, política. Su historiografía versa en inglés, castellano, italiano y francés. Tina la revolucionaria, Tina la esposa de Edward Weston, Tina y México, e incluso, una reciente publicación: *Julio Antonio Mella y Tina Modotti contra el fascismo*¹⁴, donde se desvela el interés de la Italia de Benito Mussolini por convertir a Cuba en el primer estado fascista de América latina, lo que llevaría al polémico asesinato de Mella y por el que Tina tuvo que salir de México. El libro se ha presentado con una exposición de sus fotografías en

¹² BILLETER, *Op. cit.*

¹³ GUTIERREZ, Jorge Luis. *El paisaje, la fascinación tecnológica y el sueño del progreso, Fotografía Latinoamericana del siglo XIX*. Catálogo de la exposición en el marco de las II jornadas fotográficas de Mérida. Caracas: Biblioteca Nacional 1993.

¹⁴ CUPULL, Adys. *Julio Antonio Mella y Tina Modotti contra el fascismo*. Ciudad de la Habana, Cuba : Casa Editora Abril, 2005.

más de 22 ciudades italianas, en Argentina y México. Esto nos muestra la singular vida de Tina Modotti, siempre en el ojo del huracán. Sus reflexiones sobre la fotografía la ubican en un punto culmen en la historia de la fotografía moderna. Serían sus mismos escritos sobre fotografía¹⁵, que aunque no son muchos, demuestran la lucidez crítica con que abordaba el tema, en una corta carrera de solo 7 años de fotógrafa, que le bastaría para proponer, a su manera, -en las circunstancias de México después de la revolución-, el giro que la fotografía moderna tomaría.

En *Por las inmediaciones de la mujer y el retrato fotográfico: Natalia Baquedano y lucero Gonzales*¹⁶, Eli Bartra reflexiona propiamente en la imagen, y no tanto en las biografías, aunque sin olvidarlas. Bartra encuentra características de una imagen femenina. Mantiene un tono feminista al recordar el hecho, de que no se haya realizado un análisis comparativo entre fotografías hechas por mujeres y las hechas por hombres. Para Bartra, existe efectivamente la fotografía femenina. En su trabajo reflexiona ampliamente sobre el retrato, diferenciando entre representar sujetos por lo que representan, donde no importa quiénes son, pueden hablarnos de un lugar determinado, de un momento determinado, en suma, importa más su contexto histórico, que los sujetos en concreto, lo cual para Bartra, no son retratos. El retrato lo concibe lejos de ser el lugar donde viven, el grupo étnico al que representan o su ocupación, debe atravesar el estereotipo para traernos a la persona, alguien vivo. En la representación de un individuo, la persona se para al frente de la cámara y el fotógrafo dispara, mientras que para hacer un retrato, la persona simplemente está ahí, sin posar para nadie, y es el fotógrafo, quien debe mostrar en una fotografía de lo que ella es, sin que ella lo demuestre. En una palabra, Lola Álvarez Bravo le daría la razón cuando decía, “yo simplemente espero que la persona se olvide de lo que es, en ese momento, surge lo que

¹⁵ Tina Modotti Publicaría en *Mexican Folksways*, Núm. 4, Octubre-diciembre de 1929. Tomado de RODRIGEZ, *Ibid.*, p. 183

¹⁶ BARTRA, *Eli*. “Por las inmediaciones de la mujer y el retrato fotográfico: Natalia Baquedano y lucero Gonzales”. En: *Política y cultura*, Núm. 6. México: Universidad autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, 1996. p. 85-109.

es”¹⁷. Bartra en 1996 rescata el trabajo pionero de Natalia Baquedano, yendo a las fuentes primarias, al tener acceso al archivo familiar, integrado por retratos principalmente de su familia, alrededor de doscientas o doscientas cincuenta fotografías. Las características que encuentra en los trabajos de Baquedano, se refieren a la predilección por retratar mujeres

La mirada de Bartra sobre Baquedano no deja de ser muy intimista, no habla de su estudio *Fotografía Nacional*, en la esquina de las calles del Cinco de Mayo y de la Alcaicería, en el centro de la Ciudad de México. Ni de su amplia clientela, a la que hace referencia Rodríguez en *Fotógrafas en México 1872-1960*¹⁸. Baquedano disfrutó de la grata reputación que despertó en la ciudad y que la llevó por mucho tiempo a ser considerada la primera fotógrafa de México.

Sin embargo, Bartra nos muestra la Baquedano de puertas para dentro. Y nos hace ver algo esencial en sus fotografías; el movimiento que éstas suscitan, casi, dejando suspendida la escena. Bartra estudia también el trabajo de Lucero Gonzales (México, 1947), fotógrafa que trabaja a finales del siglo XX. El paralelo entre Baquedano y Gonzales siempre en torno al retrato, nos deja ver las distancias, sobre todo en el tipo de mujer que han fotografiado. González trabaja con mujeres famosas del mundo de la cultura de México, Bartra resalta de esta actitud la cualidad feminista de Gonzales, el querer abrir un espacio en la memoria de las personalidades de su país y su cultura, dejándolas consignadas. Finalmente nos deja una apreciación: “la mujer fotografiando a mujeres, transmiten a menudo una atmósfera cómoda y cálida [...] se parece al ambiente que se crea cuando las mujeres se juntan a hablar lejos de la mirada y el oído masculino”¹⁹.

¹⁷ Entrevista con Lola Álvarez Bravo, [en línea] [consulta 3 Agosto 2014] Disponible en: <http://www.goear.com/listen/19faa90/entrevista-con-lola-alvarez-bravo-version-corta-olivier-debroise>

¹⁸ RODRIGUEZ, *Ibid.*

¹⁹ BARTRA, *Op. cit.*, p. 107.

Posteriormente, Erika Billeter dedicaría un apartado en su *Canto a la realidad*²⁰ a las “mujeres fotógrafas”. Para Billeter, durante el siglo XIX ninguna mujer aprendió el oficio de fotógrafa, no resalta el trabajo de las mujeres que abrieron las puertas de su casa para instalar estudios fotográficos como si lo hace Niedermaier. Ni tampoco el trabajo de Sara Castrejón. Para Billeter, las fotógrafas inician con Tina Modotti en 1923, fecha en la que llega a México. En la reseña que ocupa a Billeter sobre la obra de Tina, reflexiona en sus diferencias con Weston, su compañero en aquel momento. Dice Billeter, refiriéndose a Tina: “fotografió por primera vez la vida en la calle, en los pueblos, poniendo el acento en los auténticos problemas vitales de las personas. A Weston jamás se le hubiera ocurrido fotografiar una manifestación de trabajadores. Ella lo hizo”²¹. También se refiere a Lola Alvares Bravo y deja ver, lo que para ella, buscaba esta fotógrafa. Cuando habla de las fotos que tomó de Frida Kahlo, “llama la atención ese modo de percibir la atmósfera especialmente íntima que rodea la pintora, y su entorno, ese último compartido en parte por la fotógrafa”²². Se ocupa del mismo modo de Kati Horna, a quién resalta su obsesión por el objeto y la composición de quien dice a diferencia de Lola Álvarez Bravo “surgen más pretextos para la interpretación”, muy seguramente, no porque buscaban intereses distintos, sino por el método que usaban, ya que Kati Horna, ordena las figuras, mientras que Lola, se ordena con respecto a las figuras. Billeter, por último se refiere a los retratos de Annemarie Heinrich y Grete Stern y el retratismo en los años treinta en Buenos Aires, dónde toca la piedra angular de lo que Argentina propone para la fotografía en Latinoamérica, y de lo que seguramente no se hubiera conseguido sin la aportación de estas fotógrafas, aparte, claro está, de muchos otros como Witcomb o Panunzi. En *Canto a la realidad*, además de las ya nombradas fotógrafas, completan la aportación femenina los trabajos de Flor Garduño (México), Graciela Iturbide (México), Barbara Brändli (Venezuela) Cecilia Pizza (Perú). Anamaría McCarthy (Perú).

²⁰ BILLETER, *Op. cit.*

²¹ *Idem*, p. 41

²² *Ibidem*, p. 42

Posteriormente aparecería el libro de Elizabeth Ferrer, dedicado a la fotógrafa mexicana Lola Álvarez Bravo²³ (México, 1903/1993). Un libro biográfico, con un recorrido por las distintas etapas de su vida. Para el apartado del presente trabajo en el que hablo sobre Álvarez, me he basado en las entrevistas realizadas a la fotógrafa por Olivier Debroise, recogidas en la publicación de Ferrer.

Los libros más recientes que tratan directamente la obra de fotógrafas son, el de Niedermaier²⁴ que aunque se basa en fotógrafas argentinas, se ocupa también de muchas de América latina.

También la obra de José Antonio Rodríguez, *Fotógrafas en México 1872-1960*, enmarcada en fotógrafas que han nacido o trabajado en México entre estos años. El diccionario biográfico y los documentos que aporta Rodríguez son de gran valor, ya que además de ocuparse de vida y obra de las fotógrafas, se abre a una historia cultural de las imágenes. Textos críticos, entrevistas, reseñas y reportajes publicados en diarios y revistas contemporáneos a las fotógrafas.

Tanto Niedermaier como Rodríguez trabajan bajo los apartados de: pioneras, modernidad, humanistas, vanguardistas.

Las fotografías de Sara Castrejón se publicaron en *Sara Castrejón. Fotógrafa de la revolución*²⁵, con más de 150 imágenes de la primera mujer en fotografiar el movimiento armado en la revolución mexicana. Es tal vez este último el único libro que recupere la obra de una de las primeras fotógrafas, quien documentó desde 1908 su pueblo en Teloloapan, Guerrero, México.

²³ FERRER, Elizabeth. *Lola Álvarez Bravo*. México: Edición Aperture, 2005.

²⁴ NIEDERMAIER, *Op. cit.*

²⁵ VILLELA, Samuel, *Sara Castrejón Fotógrafa de la revolución*, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, México 2010, p. 152

Por último, Hernán Rodríguez Villegas se ocupa de Chile en el libro *Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*²⁶, donde no pasa por alto algunas mujeres relacionadas con la fotografía, como Luisa V. de Arenas quien se encargó de Fotografía Nacional tras la muerte de su esposo, También Clara Fileull que siendo pintora se valía de la fotografía para realizar sus cuadros, Ema margarita Cunich única hija del fotógrafo Miguel Guillermo Cunich y que continuó con el establecimiento tras su muerte, Matilde Valenzuela quien en 1900 adquirió el establecimiento del fotógrafo Thomas Barahona, así como muestra algunas imágenes de la fotógrafa Carolina B de Poirier.

²⁶ RODRÍGUEZ VILLEGAS, Hernán, *Historia de la fotografía en Chile. Registro de daguerrotipistas, fotógrafos, reporteros gráficos y camarógrafos*. Santiago de Chile: Boletín de la academia chilena de la historia, No.96 correspondiente a 1985, 1986

2) Segunda parte: La mujer antes y durante la llegada de la fotografía a Latinoamérica.

2.1. La indígena, transculturación y heterogeneidad

“El mundo andino más se parece a un tejido con diversos diseños, pero en el que el mismo diseño ocupa espacios repetidos, y en el que distintos diseños están contruidos con los mismos hilos y colores”²⁷.

Lo que sabemos hoy de la Latinoamérica precolombina, es que estaba conformada por muchos pueblos distintos en transformación. Pueblos grandes y pequeños, con lenguas distintas que a su vez habían vivido como dominados o dominadores. La cultura se mostraba entre fusiones, donde la lengua, los templos y rituales, se habían venido entrecruzando, manifestándose como el mundo indígena que encontraron los europeos.

Los colonizadores se encontraron con civilizaciones en efervescencia, donde desde su visión, no era fácil distinguir quién pertenecía a cuál cultura. Inclusive los mismos templos, poblados o palacios de un grupo étnico específico, podían pertenecer a culturas anteriores. Sin tener ellos mismos claro de dónde habían surgido lugares o monumentos en concreto, para muchos, estaban allí desde siempre.

Los tiempos precedentes a la aparición de la fotografía, la mujer al igual que el hombre, fue indígena, española, negra y mestiza. Según Albo, existía en los pueblos originarios una visión complementaria entre el hombre y la mujer, “Una división dual, ya sea entre – los de arriba – y –los de abajo- entre –los machos- y – las hembras- , o también entre –los de la derecha y – los de la banda izquierda muy antigua en Sudamérica”²⁸. La visión dual abarcaba la complementariedad de lo natural, así como la relación donde cada uno ocupa un lugar específico.

²⁷ ALBO, Javier. *Raíces de América, El mundo Aymara*. México: Alianza América/UNESCO, Alianza Editorial, 1988. Lima, Perú: Biblioteca Nacional del Perú, 1988. p.425

²⁸ *Ibid.*, p.64

Durante las primeras décadas de la invasión, en las relaciones de los hispanos con los indígenas, la mujer juega un papel fundamental. Fueron estas quienes “Tuvieron un contacto más directo, más estrecho con los conquistadores y se convirtieron en sus amantes, esposas, mancebas, prostitutas o sirvientas. Entre las mujeres andinas y los invasores se estableció desde muy temprana fecha una obligación de dependencia, ellas compartían la vida diaria e íntima de los hispanos, cohabitaron con ellos según sus diferentes condiciones. La escasez de mujeres españolas en los primeros tiempos hizo indispensable para los varones europeos la presencia de las mujeres andinas. De esas uniones furtivas o estables nacieron los primeros mestizos, abriendo paso a una transformación del mundo andino”²⁹

Sin embargo con llegada de los españoles, la mujer ocupó varios lugares y de esta manera un punto intermedio difícil ubicar. Perdió los referentes de su papel social y familiar, y se vio encarando oficios nuevos. Los nativos hombres tenían un destino más claro, al ser usados para trabajos de fuerza, las mujeres en cambio, se fragmentaron en una serie de circunstancias nuevas para ellas. Antes de la llegada de los españoles, los tejidos eran una parte importante de la economía, me refiero principalmente a Colombia, Ecuador y Perú, “las mujeres prehispánicas eran las encargadas de hilar las fibras de algodón y por lo general, eran los hombres quienes se dedicaban al tejido de mantas”³⁰. Este tipo de actividades tendrían cambios sustanciales, al empezar a trabajar de domésticas se veían encarando tareas como cocer y bordar.

Hasta 1813, el año en que se abolió la esclavitud en la Argentina, se podían ingresar cien esclavos por persona. Esto en el mandato de Pedro Mendoza. La esclavitud continuó de manera indirecta a lo largo de todo el siglo XIX, en la medida en que los esclavos siguieron ejerciendo sus labores domésticas, en gran parte porque no sabían hacer nada más, y algunos habían creado cierto vínculo con la familia, o tampoco tenían a dónde ir.

²⁹ *Ibid.*, p.24

³⁰ REY ALVAREZ, Juana María. *El traje y la otra historia de la mujer. Ensayos sobre sociedad y estado*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1987.

En este punto es importante hablar de una heterogeneidad, concepto que parte de las desigualdades, ya que en las divisiones sociales es claro que la mujer indígena se vio en un lugar de desigualdad. Si miramos a la mujer con la idea de heterogeneidad en vez de con el de hibridación, podemos entender que haya elementos que ella mantenga como resistencia. Se tiende a asociar la hibridación a una cierta combinación armoniosa. Dicha resistencia se manifestó en el hecho que conservara ornamentos y prendas, al igual que ciertas formas, como el andar descalza. Si ubicamos esta situación neutral, Ortiz nos dice “en Cuba, los negros tuvieron que abstenerse aceptando a la vez de grado y de fuerza, la posición distinta que el sojuzgamiento les señaló en la estratificación social que los explotaba. Pero el mestizo sufrió más, sufrió la presión centrifuga de dos mundos, del futuro que aún no lo aceptaba y el pasado que ya no lo reconocía. Y el alma Mulata padeció la vida de lo inadaptado”³¹

2.2. La mujer en su trayecto desde España

Los españoles hombres, ampliando la visión que se tiene en su relación con las indígenas, sí tuvieron un dialogo continuo con sus familiares, a quienes escribían constantemente y una aspiración a que éstos vinieran.

Desde esta perspectiva, en los siglos XVI y XVII sus mujeres se mostraban reticentes a viajar a este lado del mundo, donde no solo el viaje era penoso, sino también los inciertos parajes que les esperaban.

La Corona propiciaba que las mujeres de los conquistadores viajaran al nuevo mundo, o que una vez éstos allí, pidieran por ellas, lo que sucedió con frecuencia. Dentro de las 650 cartas que se encuentran en los expedientes de solicitud de licencia del Archivo general de Indias, a las que se refieren en el libro *Historia de las mujeres en América latina*³², se habla en gran medida del

³¹ ORTIZ, F. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar (advertencia de sus contrastes agrarios, económicos, históricos y sociales, su etnografía y su transculturación)*, La Habana: Universidad Central de las Villas, 1940. p. 231

³² *Historia de las mujeres en América latina*. Compilación y edición: GARCÍA, Juan Andreo, BEATRIZ GUARDIA, Sara. Murcia: Departamento de historia moderna, contemporánea y de América: Comunidad Autónoma de la región de Murcia, 2002.

“llamado” que algún familiar ya instalado en el nuevo mundo hace. “Noventa y ocho de estas cartas están destinadas a mujeres que en su mayoría son esposas de los remitentes, aunque también, hay algunas destinadas a las madres, hermanas y sobrinas. Diecisiete de las 257 [escritas entre 1540 y 1616] fueron escritas por mujeres”³³. Todas enviadas desde la Nueva España.

Si contamos que esas 98 cartas se escribieron en 85 años, podemos decir poco más de una carta por año, lo cual no parece mucho, y nos puede hacer pensar que tal vez era un grupo reducido de enviatarios. Lo cierto es que puede ser un recurso válido para encontrar a la mujer que venía de Europa.

Para los conquistadores era sumamente importante contar con su presencia como compañía. Su soledad y la necesidad de reconstruir el hogar se hacía evidente. Ellos, trataban de persuadirlas haciéndoles ver los beneficios que les otorgaba ser española en el nuevo Reino de Granada. “porque en esta tierra es muy estimada una mujer de Castilla, siendo mujer de bien, como vos lo sois...”³⁴. Encontramos en estas cartas, una estrecha relación del individuo a expresar sus sentimientos por el medio escrito. También mirando la sociedad española del siglo XVII prevalecen las actitudes hacia el matrimonio con respecto al amor, y su opuesto, con respecto al dinero, o a la honra que su mujer pudiera otorgarle. Ambas caras se encuentran en las cartas.

El tema de la honra es un punto importante en cuanto a que la mujer es la encargada de conservarla, entendida ésta como buena reputación que tiene una persona que actúa conforme a las normas morales, especialmente en lo relativo a la conducta sexual. En otra de las cartas, un amado escribe a su amada en Castilla “el día de hoy no hay mayor riqueza en el mundo que la honra”³⁵, resaltando la importancia de ello. Lo singular de esta premisa, que se concebía en lo más profundo de la cultura religiosa y social española, era que la mujer era la encargada, la responsable, de guardarla. Muchos maridos incluso confiaban en sus esposas para mantener un cierto rango. “al viajar era

³³ *Ibid.*, p. 90

³⁴ *Ibid.*, p. 91

³⁵ *Ibid.*, p. 97

prioritario cuidar la honra de la mujer porque de ella dependía la honra de los hombres de la casa”³⁶.

En cualquiera de los casos lo que se ofrecía en la Nueva España era: “tienes casa y hacienda, que yo he comprado para ti, [...] en dónde hallarás negros y negras que te sirvan, [y] donde tendrás todo el descanso que quisieres...”³⁷

Serian así las mujeres a quienes en última instancia les concernía decidir si venían y a qué precio. También cabe recordar que el hombre se veía en la obligación de pagar cárcel o multa, según las disposiciones que la corona había estipulado, como castigo para aquellos que habían dejado a sus esposas, y no pedían por ellas. Eran todos, motivos que entretejían una correspondencia, que en el mejor de los casos, culminaba con la travesía de los parientes hacia tierras lejanas.

En el viaje, quienes mejor iban eran los religiosos, algunos dominicos, y las mujeres, que en el mejor de los casos con mayor capacidad económica se debía encerrar en su cámara, que “como gran mobiliario, podía llegar a tener unos tablonés que hicieran las veces de cama, las que menos tenían se habían de conformar con dormir bajo cubierta como negros y [andarse] sentados y echados por los suelos, pisados muchas veces”³⁸. El viaje duraba entre once y doce semanas, partía de Cádiz, Sevilla o Sanlúcar de Barrameda. Tras diez días de viaje llegaban a las Islas Canarias, donde estaban seis u ocho días para reabastecer alimentos y finalmente embarcarse a la nueva España. Dentro de lo que llevaban en su viaje, los mejores abastecidos, podían ser; pescado, carnes, ovejas, tocino, frutas, como naranjas, limones, conservas mermeladas, así como el vestido, era algo de suma importancia, abundante ropaje y lujoso. Se insiste, en que tanto la mujer, como los hijos, vayan “bien vestidos” estamos hablando en casos donde sus esposos eran comerciantes, que incluso enviaban dinero para que ellas compraran todo lo necesario. También ellos recomiendan que lleven utensilios como “azafrán, vino y aceite...

³⁶ *Ibid.*, p. 97

³⁷ *Ibid.*, p. 93

³⁸ *Ibid.*, p. 100

ellas por su parte se aperchaban con herramientas tijeras, espejo...”³⁹. Por último estas mujeres procuraban viajar o bien con otras mujeres o con sirvientes o esclavas “que le harán el trayecto menos miserable”. La flota llegaba finalmente a una isla del Caribe, podía ser Cuba, Santo Domingo, Jamaica o Guadalupe. Un primer encuentro con el calor del trópico, los mosquitos y los habitantes. Santo Domingo, por ejemplo, hacia 1600 era un pequeño poblado con menos de quinientos españoles y un número similar de indígenas.

El viaje continuaba para los que tenían como destino la ciudad de México, cruzando el golfo durante un mes, el calor se volvía infernal y se veían en la necesidad de tirarse al mar para soportarlo, claro está, estos alivios estaban vetados para las mujeres. Una vez en Villa Rica de la Veracruz las esperaban sus esposos, quienes las acompañaban a caballo para México. Aquellos lugares eran lugares de trabajo para comerciantes europeos que aprovechaban los viajes que de España salían en verano -en los meses de Mayo a Agosto-. Teniendo en cuenta que las flotas eran entre veinte y treinta navíos, encontraban en dichos puertos un lugar de intercambio importante

El tipo de viaje variaría con el tiempo, pero no mucho. A partir de 1870, así es como llegaron también muchas de las fotografías al continente. Viajes en los que generalmente contraían enfermedades, como la fiebre amarilla, muy común a la llegada al trópico.

³⁹ *Ibid.*, p.96

2.3. Llegada de la fotografía a Latinoamérica (1840-1900)

Si quisiéramos mirar dónde surge la fotografía, tal vez tuviéramos que ir atrás, al Renacimiento, en el uso de la cámara oscura, o incluso, si tuviéramos en cuenta las consideraciones de Hernán Rodríguez Villegas en el libro *Fotógrafos en Chile Durante el siglo XIX* deberíamos remitirnos al siglo IX, cuando “el árabe Alhazen se había referido en sus escritos a esta invención [la cámara oscura], cuyo conocimiento, al parecer, estaba suficientemente difundido entre los astrólogos y científicos del mundo antiguo. También se habría referido a ella el chino Mo Tzu, cinco siglos antes de nuestra era; lo mismo que el griego Aristóteles, el inglés Robert Bacon y el hebreo Levi Ben Gershon”⁴⁰. Podemos decir, que la preocupación del ser humano por (la percepción de) la realidad ha sido una constante en el tiempo y el espacio.

La aparición de la fotografía en Latinoamérica es múltiple. Se da desde diversos puntos, tanto por su llegada desde Europa con las ya conocidas investigaciones de Daguerre y Talbot, como por su aparición espontánea en Brasil. Cada una de estas maneras, nos configura un mapa de la gran actividad que se vivía en el continente en el siglo XIX. A continuación, exploraremos algunas de estas vías, con la intención de formular un panorama general a partir de experiencias concretas, otorgando una importancia mayor al caso brasileño.

La fotografía se dio en Brasil, casi de forma coetánea a su surgimiento en Europa. En el libro *Orígenes e expansão do fotografia no Brasil século XIX*⁴¹. Kossoy sostiene que apareció en el Nuevo Mundo en 1833, sin tener impactos de divulgación, con Hércules Florence. Su investigación nos muestra las múltiples formas en que aparecieron, en distintas partes del mundo, experimentos similares, con la misma inquietud, la impresión con luz.

⁴⁰ *Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX*. Texto: RODRÍGUEZ VILLEGAS Hernán. Chile: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico Chile, 2001. p. 11

⁴¹ KOSOY, Boris. *Orígenes e Expansão do Fotografia no Brasil Século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

El maestro Boris Kossoy, dedicado estudioso de la fotografía en Latinoamérica, hacia 1972 se interesaba particularmente por la historia de la fotografía y escribía un suplemento literario mensual para el periódico *O Estado de Sao Paulo*. Kossoy narra cómo el señor Arnaldo Machado Florence lo visitó, y le cuenta de la existencia de unos documentos de fotografía muy antiguos de un antepasado suyo. Kossoy, después de dar largas, decide verlos. Efectivamente eran unos manuscritos, todos escritos en francés. Decide mirarlos detalladamente, y poco a poco va encontrando más argumentos para continuar. Finalmente y tras más de cuatro años de investigación, Kossoy sostiene que un singular personaje llamado Hércules Florence, nacido en Niza el 29 de febrero de 1804 y fallecido en Campinas (Brasil) el 27 de marzo de 1879, había viajado por las islas del nuevo continente hacia 1823. Estuvo embarcado en navíos que giraban alrededor del mundo, como marinero. Se sabe que en 1825 se quedó en Brasil, y al poco tiempo se embarcó en la expedición del Barón de Langsdorff, quien entre 1825-1829 realizó un recorrido de 13000 kilómetros por el Mato Grosso. Florence es contratado como dibujante. Durante la expedición, enfermedades tropicales (como la malaria) invaden la tripulación, teniendo que detener la expedición. Según el mismo Kossoy; investigaciones posteriores tomarían esa expedición de Langsdorff como referente en cuanto al valioso material que había, mayor parte escritos y dibujos de flora y de fauna, elaborados por el mismo Florence. Culminando el viaje, Florence permanece en San Paulo, una población en aquel tiempo pequeña, alejada, casi que incomunicada. Radicado allí, intenta sobrevivir. Teniendo una familia numerosa, y preocupado por su situación para lograr mantenerlos, se interesa por elaborar inventos que le permitieran innovar y obtener beneficios. En aquel tiempo, no había en Sao Paulo ninguna oficina impresora. Florence, percatándose de esto, se orienta en desarrollar, en un inicio, un objeto similar a un mimeógrafo, intentando dar con algún método de impresión. Entra en contacto con el joven boticario (y futuro botánico de renombre) Joaquim Correa de Melo, quien le informó de las propiedades del nitrato de plata, una sustancia que se modifica a través de la acción de la luz, dando inicio a sus investigaciones en perfeccionar la poligrafía. En 1833, logró realizar el proceso de fijación de imágenes al que llamó “fotografía”, copias de

estas pruebas se las daría el señor Arnaldo Machado Florence a Kossoy. Estas copias contenían diseños y escritos sobre papel fotográfico, es decir papel tratado químicamente. Uno de los procedimientos que sostiene Kossoy, es el aplicar una goma arábica a un vidrio, luego dibujar o escribir sobre el vidrio, retirando con un plumigrafo la goma, y posteriormente exponerlo a la luz, colocando debajo un papel sensibilizado. La luz filtraba por estos grafismos y quedaban fijados en el papel. Esto nos ubica una vez más en que la idea de Florence estaba en encontrar un “reproductor de documentos”. Lo que atestiguaba estas copias entregadas a Kossoy, no era la captación de la realidad, ya que el mismo Kossoy asegura, y lo comprobamos en las palabras de Villegas al inicio de este apartado, de que la visualización de la realidad por medio de la cámara oscura como principio óptico, era un procedimiento que venía desde el renacimiento, o antes. La idea de la fotografía como tal, nace de querer juntar ese principio óptico con uno químico. Y el procedimiento químico tuvo que haber sido después del siglo XVIII cuando Johan Heinrich Schulze (1687-1744) hace los primeros descubrimientos sobre el nitrato de plata. El nitrato de plata era lo que permitía que se modificara la superficie expuesta a la luz. Sin embargo el inconveniente estaba en volver permanente eso que había sido afectado, es decir, desensibilizar la superficie. En palabras de Kossoy “lo más importante en la invención de la fotografía era un método de tornar “permanentes” las imágenes que fueron expuestas a la cámara oscura o que fueron copiadas por contacto con papel sensibilizado, porque la gran decepción de los precursores, era que la imagen expuesta a la claridad, en algunos segundos se oscurecía completamente, porque el papel continuaba sensible a la luz, el gran descubrimiento fue desensibilizar ese papel, volverlo permanente, y fue lo que Florence descubrió utilizando hidróxido de amonio”⁴² a ese proceso de volver permanente una imagen fue lo que llamó “fotografía”.

Tres años después en 1839 Florence anunciaba en el periódico local de Rio de Janeiro⁴³-en el mismo periódico en el que meses después se sabría de la visita del Abate Comte con el daguerrotipo a Suramérica-, que tenía conocimiento

⁴² Entrevista realizada a Kossoy por Daniel Casoy, [en línea] Sao paulo, 13 diciembre 2009 [consulta 10 mayo 2014] disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8A5a6dOsa74&list=UUWR67ShT4ZBsHzMgSDziIQA>

⁴³ KOSSOY, Boris, *Origenes e Expansão do fotografia no Brasil seculo XIX*. Brasil: Funarte, 1980. p. 15

del daguerrotipo inventado por Daguerre, cuyo principio lo llama "Photographie". A partir de ese momento no se sabe más de las investigaciones de Florence.

Seis años después de que Florence realizara sus experimentos, hacia octubre de 1839, el Abate Louis Compte estuvo en la isla española de Tenerife y se embarcó en el buque-escuela L'Orientale en su viaje hacia Latinoamérica, cuya finalidad era poner en conocimiento el Daguerrotipo, el invento francés⁴⁴. L'Orientale llega a Brasil por Recife, Pernambuco, Salvador y después Rio de Janeiro por Brasil, Uruguay y Chile. En la ruta hacia Chile el barco naufraga, por este motivo, la fotografía llegaría posteriormente a ciudades como Buenos Aires, por Montevideo.

Es justo en 1840 cuando Margarita Sánchez presencia las demostraciones del Daguerrotipo. Ella estuvo con el Abate Compte, y desde Montevideo escribiría a su hijo en Buenos Aires, relatando la visita del Abate "ayer hemos visto una maravillosa ejecución del daguerrotipo es una cosa admirable... que objeto de meditación Juan mío, que ignorantes somos los hombres y al mismo tiempo cuantos esfuerzos hacen algunos tan honrosos para la especie humana, estábamos encantados"⁴⁵. Justamente según Niedermaier, el 4 de Marzo de 1840 del Diario *El Correo* cita a Doña Josefa A. de Cavillon, quien cedió su casa para que el 26 de febrero del mismo mes, el Abate mostrara en el Río de la Plata, el daguerrotipo. De esta manera daría a conocer el daguerrotipo y al mismo tiempo, se instaura una constante por lo menos en la parte de Suramérica, el hecho de que las mujeres ofrecieran sus casas para que los fotógrafos viajeros instalasen allí sus estudios. El caso de Madame Levenue, en Rio de Janeiro hacia 1842, va un poco más allá, ya que de ella se conoce la promoción de su propio estudio en el *Journal de Comercio*, donde deja percibir la manera activa en la que estaba vinculada con el oficio. Informando a su clientela⁴⁶, Levenue trabajaba en conjunto con su esposo entre 1841-1844.

⁴⁴ TEIXIDOR, Carlos: *La fotografía en Canarias y Madeiras*. Madrid: C.Teixidor, 1998. p.11-15

⁴⁵ NIEDERMAIER, *Op. Cit.*, p.133

⁴⁶ *Ibid.*, p. 46

Brasil fue un lugar privilegiado en el intercambio comercial con la llegada de los navíos, de la misma manera como sucedió en las islas del Mar Caribe, Palo Brasil era entrada obligada de los barcos que posteriormente tomaban el Río La Plata para así llegar a Buenos Aires, Uruguay y Chile. En este intercambio, ciertas mujeres podían tener acceso de primera mano a lo que llegaba, en especial aquellas europeas o familiares.

Si miramos el caso de México, el Diario *El cosmopolita* daba la primera noticia del daguerrotipo con fecha del 29 de enero de 1840, en aquella imagen aparecía la fachada de la Catedral de la ciudad de México y el mercado El Parián, tomada por el grabador Jean Prelier. No hay datos de que las mujeres tuvieran esta misma actitud frente a los viajeros en México.

Lo mismo sucede en el caso de Bogotá, donde la aparición de la fotografía data de 1842, cuando se tomó una de las primeras imágenes que hay de Colombia “La calle del observatorio” tomada por Jean Baptiste Louis Gros. Igualmente importante es resaltar la manera activa en que el pintor Luis García Hevia realizaba Daguerrotipos entre Medellín, Bucaramanga y Bogotá, aunque no existan datos de mujeres en estas fechas en las ciudades colombianas. El mismo año, el italiano Máximo Danti instalaba su estudio en la ciudad de Lima en Perú. En Perú, vamos a encontrar mujeres fotógrafas hasta después de 1880.

Siguiendo hacia el Mar Caribe, Cuba fue el país de paso para el norteamericano Jorge Washington Halsey quien iba hacia España. Se conoce que Halsey “estuvo en la Habana procedente de Nueva Orleans y que en enero de 1841 instaló un gabinete de retratos daguerrianos en el número 26 de la calle obispo”⁴⁷. De La Habana marchó a Cádiz.

Precisamente en Cuba durante los años 50', se hallan dos casos de mujeres que tienen que ver con el oficio de la fotografía, el de Encarnación Iróstegui y Francisca Madero. Iróstegui por su parte se anunciaba así en el diario *La Marina* en 1853 “La última especialidad, la sorprendente, la que es enteramente nueva entre nosotros, es la siguiente: desde hoy el bello sexo

⁴⁷ GUTIERREZ, Jorge Luis. *Fotografía latinoamericana del siglo XIX, la historia no contada*. España: Universidad Internacional de Andalucía, 2004. p. 16

habanero podrá ir con toda confianza al referido laboratorio con la firme convicción de ver reproducida su imagen por la habilidad de una persona de su sexo que, consagrada por mucho tiempo, ha llegado a obtener tan buenos resultados como el mejor retratista. Esperamos que este anuncio sea suficiente publicidad para que las señoras no dejen de aprovechar esta feliz oportunidad que acaso sea por poco tiempo”⁴⁸.

Encarnación, había nacido en Bilbao, casada con Pedro Arias, pintor gallego, quien viajaba por el país vasco como daguerrotipista. Ellos comienzan a experimentar con el Calotipo. Se trasladan a Cuba a principios de 1851, instalándose “en la galería al daguerrotipo de Juan B. Fernández situada en O’Reilly nº 60 entre Bernaza y Villegas, la cual había sido inaugurada cuatro años antes.[...] Encarnación, además de saber distribuir la iluminación favorablemente, tenía la habilidad de colocar el rostro y las manos de las damas de una manera atractiva, arreglar los pliegues de los vestidos, desempeños que, en aquellos tiempos, no realizaba el hombre porque podía ruborizar u ofender al cliente”⁴⁹ Es este un caso importante, ya que se reconoce el hecho de que intervengan las mujeres en el oficio de una manera activa.

El diario *La Marina* en el que Encarnación promocionaba su estudio fotográfico, existió paralelamente en España y Cuba bajo el mismo nombre⁵⁰, y aparecían apartados destinados, tanto de la Habana hacia España, como de Madrid hacia Cuba, inclusive después de la guerra que había enfrentado a Cuba y España desde 1895 y que duró 3 años sin tener resultados independentistas. Cuba terminaría entrando a ser parte de Estados Unidos, siendo tal vez uno de los últimos países latinoamericanos en lograr su independencia en 1899. La república se consolidaría 1902 pero hasta 1909 terminaría el gobierno de

⁴⁸ *Diario de la Marina*, [en línea] del 4 de febrero de 1853, en su página 4[consulta 10 mayo 2014] disponible a: <http://www.cubaperiodistas.cu/fotorreportaje/78.html>)

⁴⁹ Oller, Jorge, *Cuba periodistas* [en línea] Jueves, 12 de Julio 2012 [consulta 8 Junio 2014] Disponible en: <http://www.cubaperiodistas.cu/fotorreportaje/78.html>)

⁵⁰ Navarro Balbo, Emilcy. *Más allá del fin del imperio: Cuba y España en el Diario de la Marina, 1901-1903*, [en línea] universidad de Sevilla, Temas Americanistas Número 22, 2009, p. 19-37 [consulta 13 de Mayo 2014] disponible en: <http://institucional.us.es/tamericanistas/uploads/revista/22/IMILCY%20BALBOA.pdf>

intervención norteamericano no sin antes, en 1903, firmar el arrendamiento de la base de Guantánamo, aún hoy, en posesión de Estados Unidos. La tardía independencia de Cuba puede ser una de las causas por las que después de los casos de Encarnación y Francisca, casi no se vuelvan a ver fotografías. En el censo de 1890, es decir, casi cuarenta años después, aparecen siete mujeres en toda Cuba⁵¹. En contraste, en el caso de Argentina, el censo de 1914, mostraba 53 mujeres ligadas a la profesión de las cuales 20 eran argentinas⁵².

Sin embargo, la mujer cubana se fue ubicando en este tiempo un espacio social. Independientemente de que tuviera que ver con fotografía, la mujer iba encontrando espacios de participación, aunque les pagaran menos que a los hombres. “Durante el transcurso de la guerra [lucha independentista de 10 de octubre de 1868] numerosos tabaqueros habían emigrado y laboraban en las fábricas de Cayo Hueso y Tampa. Para sustituir esa mano de obra faltante, Julián Álvarez, propietario de la acreditada fábrica de tabacos Henry Clay, decidió abrir las puertas de sus talleres a las mujeres y les dio trabajo en el despalillo y torcido de las hojas de tabaco, labor que hasta ese momento sólo realizaban los hombres. Poco tiempo después, al introducir máquinas para modernizar su instalación, contrató también a mujeres para colocar las tiras de papel que bobinaban los cigarrillos. Fueron las primeras cubanas que trabajaron como obreras en las fábricas y aunque les pagaban menos que a los hombres, demostraron que su trabajo era tan bueno como el del más calificado de los tabaqueros. Así, con su labor y seriedad, superando numerosos obstáculos, fueron imponiéndose al prejuicio machista de la mujer en la casa y el hombre al trabajo”⁵³.

Siguiendo con Chile, encontramos tempranamente los casos de Doña María Gallo y de Doña Carmen Lavandero⁵⁴ en los años 1846 y 1855 respectivamente, van a ser los dos primeros casos en que se tiene referencia.

⁵¹ NIEDERMAIER, *Op. cit.*, p. 50

⁵² *Ibid.*, p. 70

⁵³ OLLER, *Op. cit.*

⁵⁴ NIEDERMAIER, *Op. cit.*, p. 27

En los años siguientes se estrecharía una relación de laboriosidad entre la mujer y la fotografía y lo demuestra la cita que incluye Niedermaier en su estudio al referirse al diario de la Sra Awina Phillipp, esta vez en la Argentina, quien tenía en su librería en Rosario hacía 1860 a “un fotógrafo alemán llamado Rabe, venido hace poco de su país que buscaba alojamiento, le dimos una pequeña habitación y la comida a cambio de enseñarme el arte de la fotografía”⁵⁵. Termina diciendo que ellas vendían las fotos que éste realizaba de Rosario (Argentina). Es clara la proximidad que esto representa. Se trazaría así un camino inicial en el que la mujer se relacionaba con la fotografía, ofreciéndole ésta una opción para vincularse en la esfera social.

Hemos visto hasta ahora mujeres que han participado tanto abriendo las puertas de sus casas, para que viajeros instalaran sus estudios, o bien para que daguerrotipistas instalaran allí su negocio; o bien que se involucraban en la venta de las fotografías; e, incluso, que llevaban las riendas de su negocio en las principales ciudades de Latinoamérica. Uno de los motivos por los que tal vez en México no se tengan registros de estas prácticas y que en la parte sur de continente sí, es debido al parecer por la afluencia del turismo que recibía Brasil⁵⁶. Los fotógrafos viajeros habían encontrado un mercado en el Nuevo Mundo.

2.3.1. Fotógrafos viajeros

El hecho de que estos fotógrafos viajeros existieran deja ver la innovación técnica del daguerrotipo, que partir de 1851 -en Europa-, hacia posible el negativo sobre papel y cristal, lo cual sería una clave para que el mercado se abriera y se pudieran distribuir las fotografías. El continente, sus nuevos paisajes y personas, especialmente indígenas y negros, así como ciudades, se mostraban por medio de las fotografías. Algunos fotógrafos, como el caso de Charles Deforest, trabajaban entre Argentina, Uruguay, Brasil, Venezuela y

⁵⁵ *Ibid.*, 26 p.

⁵⁶ BILLETER, *Op. cit.*, p.15

Cuba⁵⁷. No se les podía nombrar fotógrafos de un lugar, ya que en sus archivos se encuentran países de todo el continente. Particularmente Deforest había viajado al Nuevo Mundo con el propósito, no solo de tomar fotografías, sino también, de enseñar la técnica fotográfica. Veremos más adelante, el caso de mujeres aprendices, que se sumaría a la labor de ayudantes, lo que perfilaría a las mujeres fotógrafas.

Dentro de estos fotógrafos figura también Victor Frond⁵⁸ quien desarrollaría su actividad entre 1857 y 1862. La obra que se conoce de Frond, son los parajes en torno a Rio de Janeiro, muestran una calidad casi traslúcida, debido tal vez a los largos tiempos de exposición, son paisajes específicos, tomados desde un punto de vista muy exacto, lo que hace pensar que habían sido elegidos con precisión. De Frond se conocen también fotografías (a partir de litografías, forma en la que se conservó su trabajo) de la población negra. Es sabido que estos intereses visuales llenan los primeros años de la fotografía que se producía en el continente, destinadas a mostrar lo exótico del lugar.

Las mismas características van a tener las fotografías tomadas por A. Frisch, quien se adentró en el Amazonas de Brasil. Las fotografías son impecables desde el punto de vista técnico, del equilibrio entre luz y sombra, que tomaba como motivo los indígenas y las malocas, además de los paisajes, y evocan un cierto aire bucólico. “en América esta fascinación por el paisaje y los territorios por descubrir fotográficamente expresan un sentimiento muy particular, casi místico sobre la existencia de una naturaleza bondadosa en paisajes y recursos, así como la necesidad de realizar un inventario del territorio, sus riquezas y sus características con el creciente interés de la expansión económica de las nuevas naciones, interés también de inversionistas extranjeros y locales”⁵⁹. Vemos pues, dos características del desarrollo de la fotografía de los fotógrafos viajeros, el ofrecerlas a quienes querían llevar un recuerdo del Nuevo Mundo, y la posibilidad de obtener un inventario del

⁵⁷ GUTIERREZ, *Op. cit.*, p. 31

⁵⁸ BILLETER, *Op. cit.*, p. 15

⁵⁹ GUTIERREZ, *Op. cit.*, p. 45

territorio. Brasil por ejemplo contó con el apoyo de su gobernante, el emperador Don Pedro II, quien fue un verdadero mecenas. En Centroamérica, Eadweard Muybridge documenta la región; en Argentina la mirada se centra en los indígenas del sur de la Patagonia, en la pampa realizados por Panunzi y Samuel Boote; en Chile el fotógrafo Obder Heffer; en Venezuela Pal Rosti; así como en México Désiré Charnay, quien dejó constancia de los centros arqueológicos de Chichen Itzá, Uxmal y Palenque. A esto se sumaba también el interés por fotografiar las ciudades como escenario. Es de esta manera como se construía una cadena, en la que los fotógrafos necesitaban de algún lugar donde instalarse, lugar que les ofrecían las mujeres.

2.3.2. La mujer recibe la fotografía en su casa

Chile:

Se despliega así en Suramérica, principalmente en Argentina y Chile, un conjunto de mujeres que tienen que ver con el oficio. En 1863, la que es considerada la primera mujer fotógrafa que tiene Chile es Dolores García, según un estudio de Eugenio Pereira Salas, historiador de la cultura chilena⁶⁰. No se sabe más de dicha fotógrafa ni tampoco se ha identificado su obra.

Así como también en Valparaíso aparece el establecimiento de Isabel Lagremoire, esposa de Ernersto Charton, artista francés que había estudiado en la Academia de Bellas artes de París. Isabel vino con su esposo en 1855 a Chile y se instalaron en Valparaíso. Posteriormente en 1883 y tras separarse de su marido, Isabel instaló su almacén vendiendo artículos de dibujo y fotografía⁶¹.

Hacia 1907 vemos el caso de la chilena Matilda Valenzuela quien vivía en Iquique ciudad al norte de Chile y dirigió su propio estudio por más de veinte años, era fotógrafa profesional.

⁶⁰ *Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX. Op. cit.*, p. 103

⁶¹ *Ibid.*, p. 29

Argentina:

En Argentina aparecen en distintas partes. En Chivilcoy, por ejemplo, Isolina Bigiogero⁶², una fotógrafa que hacía parte del amplio grupo de fotógrafos que vivían en la ciudad, entre los que figuraban: el español M. Melgarejo, los hermanos Casiano y Fidel Floran, cuyo negocio se llamaba *Floran hermanos Chivilcoy*; y Cándido López, Juan Soulá, Aquilino Fernández, Fermín Elizalde, D. Plot y Alfonso Coviello, quien anunciaba su publicidad de la siguiente manera: “fotografías al óleo, pastel, lápiz, miniatura y acuarela, aunque también realiza frescos y esculturas de estatuas en su establecimiento ubicado frente al almacén de Torroba, sobre la “calle 48 n° 59 al lado de la mueblería de Ormachea, es decir a escasos metros de la plaza principal”⁶³. Entre ellos, la fotógrafa Bigiogero también se anunciaba “Al público. Ponemos en conocimiento del público en general y de nuestra numerosa clientela en particular que desde la fecha los precios que se cobrarán en nuestra casa por cada docena de retratos.[...] Por retratos al óleo en gran tamaño, grupos en fotografía, reproducción, etc. Precios convencionales”⁶⁴.

En Argentina los casos de mujeres que alquilaban cuartos en sus casas para que se instalasen estudios fotográficos, Niedermaier⁶⁵ nos da a conocer los siguientes nombres: en 1865 Ángel Paganelli en la provincia de Tucumán alquila un espacio a la señora Jesús Pérez⁶⁶. En esa misma provincia, durante los meses de febrero y marzo de 1869, el fotógrafo Ramón Navarro anuncia su estudio en la casa de la señora Delfina A. de Moyano⁶⁷. En Salta, en similares circunstancias hacia 1879 en casa de las señoras Ormaecheas⁶⁸, y en Buenos

⁶² *Reconstruyendo la vida social del pasado. Orígenes de la fotografía en Chivilcoy, Argentina*. [en línea] Dra. María Amanda Caggiano, CONICET, UNLP – IMIACH, II Congreso Latinoamericano de Historia de la Fotografía. Universidad Nacional de Chile. Santiago de Chile[consulta 2 Marzo 2014] disponible a: http://www.chivilcoy.gob.ar/files/contenidos/1389615021_1329076885_fotografiaenchivilcoy.pdf

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ NIEDERMAIER, *Op. cit.*

⁶⁶ *Ibid.*, p. 27

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ *Ibid.*

Aires la esposa de Francisco Monzón⁶⁹, de quien nos dice el nombre trabajaba con su esposo en el establecimiento que tenían juntos.

Dentro de las ayudantes del fotógrafo Antonio Aldanondo de origen Vasco radicado en Buenos Aires y que ofrecía sus servicios como daguerrotipista desde 1849, figura Antonia Tijera quien trabajaba en su estudio. "Estudio fotográfico bajo la dirección de Aldanondo. En este establecimiento se sacan retratos todos los días, aunque llueva como si fueran tomados en días de sol, [...]Tarjetas comunes o abrigadas, victoria, álbum, imperiales, grupos de familias, cuadros al óleo, engrandecimientos para fotógrafos, copias de tarjetas en fotografía o al óleo, fotografía sobre lienzo al óleo para los pintores"⁷⁰ muy seguramente Antonia Tijera participaba en dichos trabajos.

Brasil:

En Brasil, Leocadia Amoretti⁷¹ continúa con el negocio de su marido después de fallecer hacia 1887 trabajaban de Río de Janeiro, Herminia de Carvalho⁷² trabaja en Recife hacia 1883 y Leonor Hees trabaja en el laboratorio de su marido en Rio de Janeiro⁷³.

Colombia:

La investigadora Marina González⁷⁴ se refiere a los aportes femeninos de Amalia Ramírez de Ordóñez y María Chambón en Santander, sin dar más datos.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 36

⁷⁰ *Familia Aldanondo*[on line] aviso publicado en almanaque sudamericano [consulta 11 Abril 2014] disponible a: <http://aldanondo.tripod.com/curiosidades.html>

⁷¹ NIEDERMAIER, *Op. cit.*, p.67

⁷² *Ibid.*, p. 46

⁷³ *Ibid.*, p. 62

⁷⁴ Gonzales de Cala, Marina, *Los precursores de la fotografía en Santander*, [en línea], publicado en la Revista Lámpara No. 104, 1987, tomado de www.colarte.com [consulta 10 junio 2014] disponible a: <http://www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=1018>

Perú:

La señora Clotilde de Heldt, era modista, trabaja en el estudio de su marido en la ciudad de Lima, se encargaba del vestuario que se encontraba a disposición de los clientes.

2.3.3. Consideraciones de los primeros años

A medida que va pasando el tiempo, vemos que las mujeres se adentraban más en la profesión, y debemos considerar que los factores del retrato concebido hasta ahora denotaban un factor de escenificación. Es decir, encontramos una participación de la mujer en trabajos escenográficos. La mujer ha pasado de brindar un espacio para que los fotógrafos pudieran instalar sus estudios, a poco a poco aprender el oficio y verse encarando trabajos nuevos. Se produce una evolución desde aquellas, que estando con sus esposos se veían en la labor de empresarias, hasta las que montaban la escenografía. Me parece pertinente entonces aclarar dos puntos: el primero, consiste en describir cuáles eran las características de estos retratos en cuanto a escenografías, a escenario; y el segundo, en ubicar esta participación que se hace a partir de un fenómeno representativo.

La mayoría de los datos aportados parten de Niedermaier, obtenidos de los censos provinciales donde figuraban las profesiones, apareciendo profesionales, en trabajo con sus respectivos esposos, o como ayudantes. También Niedermaier se ha basado en publicaciones de revistas y periódicos dónde se anunciaban sus negocios. Es clara la inclinación comercial que esto representaba, y las posibilidades de que la pareja pudiera trabajar en casa, sin pagar un alquiler y teniendo un negocio mutuo. También este grado de parentesco aparece a nivel familiar, padre e hija o padre e hijo. Un buen ejemplo es el caso de la familia Chambi en Perú, donde se involucró toda la familia, incluyendo sus dos hijas, o el del archivo Casasola en México, donde sucedió exactamente lo mismo. También se veía el caso de mujeres que enviudaban, mantenían el negocio solas y después las sucedían sus hijos.

3) Tercera parte: Representación.

3.1. Consideraciones acerca de la representación

Cuando escuché por primera vez la palabra “el peso de la representación”, me pareció la palabra justa para entender la diferencia entre representación e imagen, sin embargo, cuando quise indagar de dónde venía esta frase, la encontré como título al libro de John Tagg⁷⁵, donde se refiere al texto de manera totalmente distinta. Para él, el “peso” se ubica dentro de la característica evidencial de la fotografía y la manera como ésta ha dado sentido a los seres en cuanto individuos que se desenvuelven en una sociedad. La utilización de esta herramienta en los estrados de veracidad y evidencia, su implicación en los organismos judiciales y de lo que éstos conciben como verdadero, es todo un sistema complejo al que Tagg había llegado, y el cual había sido objetivo de su investigación. Sin embargo para mí, la frase “el peso de la representación” se enmarcaba en otro aspecto, hacía referencia a aquello que tiene la imagen, que la representación no.

¿Cómo podemos definir la representación?

Se entiende por representación según la RAE⁷⁶: “figura, imagen o idea que sustituye a la realidad”. Es decir otra realidad. En el diccionario Santillana⁷⁷ se refiere como: “ir en representación de algo o alguien, o ser una cosa, imagen o símbolo de otra”. En ambas se ve esta característica de estar en lugar de ese “original”, casi a modo de espejo, es decir que ha partido de algo existente, y partiendo de ser reflejo de ese original, se ha distanciado, pudiendo ser referencia de este del cual a partido. Podemos decir que es algo contenido en sí mismo, una clara alusión es la tarjeta de visita de Disdéri.

En esta medida, una representación entabla una distancia no solo de su original, sino del observador, es decir, se instala como una entidad propia, pero no autónoma.

⁷⁵ TAGG, John, *El peso de la representación*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2005

⁷⁶ *Diccionario de la lengua española*, España: Espasa libros, 2001.

⁷⁷ *Diccionario Santillana del español*, España: Suma de letras, 2000.

La anterior reflexión la hago para entender las características del retrato dentro del concepto de representación y poder entender así un periodo de la fotografía latinoamericana en el que participaron las mujeres tanto fotógrafas como fotografiadas.

3.2. Características del retrato decimonónico

El retrato decimonónico, se puede mirar desde varios puntos de vista, pero sin duda, confluyen las miradas en unas formas de representación europeas que se desplegaron por todo el hemisferio. La fotografía de retrato de finales del siglo XIX y principios del XX ha sido considerada como un esquema visual arquetípico, estereotipado y repetitivo⁷⁸.

Los estudios fotográficos se apegaron a este esquema europeo de representación. Circunstancia, que según Claudia Negrete, hace parte de un proceso de “occidentalización”, una manera como se atravesó estética y visualmente la cultura, como parte de la expansión colonizadora. Este epicentro cultural europeo se dio, remitiéndonos a Freund, con la intención de dar legitimidad visual al ascenso de la burguesía al poder económico⁷⁹. Esta característica la asumieron las élites autóctonas, que vieron en Europa al epicentro cultural que debían seguir e imitar. Eran estas directrices culturales las que seguían los medios urbanos y por ende las sociedades en general.

Siguiendo en la misma línea, Andrea Cuarterolo⁸⁰ también apunta “En este periodo ya no sería tan decisivo el uso de las armas, como el afianzamiento de las ideas de la ilustración y los valores de la civilización y progreso sostenidos por los nuevo detentadores del poder: los burgueses”⁸¹ y continúa “esto

⁷⁸ NEGRETE ÁLVAREZ, Claudia, “Fotografía y teatro una aproximación al retrato fotográfico del siglo XIX”, [en línea] *Revista de la Universidad de México*, febrero de 2003, [consulta 10 junio 2014] ISSN en trámite con núm. de folio 493, Disponible en: www.revistadelauniversidad.unam.mx/vcompleta.php?publicacion=764

⁷⁹ FREUND, Gisèle, *La Fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili SA, 1983.

⁸⁰ CUARTEROLO, Andrea, “Fotografía y teratología en América Latina Una aproximación a la imagen del monstruo en la retratística de estudio del siglo XIX”, [en línea] Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (UBA)/CONICET, Vol. 7, No. 1, 2009, p 119-145, [consulta 10 Junio 2014], Disponible en: http://www.ncsu.edu/acontracorriente/fall_09/articles/Cuarterolo.pdf

⁸¹ *Ibid.*, p.1

significó entre otras cosas construir el cuerpo de la nación vinculado a los diferentes grupos sociales y étnicos en un proyecto de construcción de la identidad...”⁸²

Para Cuarterolo esta iniciativa no es casual, se enmarca dentro de lo que Michel Foucault denomina, el paso entre los siglos XVIII y XIX, donde se dio lugar a la sociedad *disciplinaria*, la manera de reaccionar hacia lo diferente que venía de ser tratado desde la exclusión y el castigo, pasó a ser tratado desde el control y la vigilancia. Cuarterolo señala en este hecho la aparición de ciencias como la criminología o la psiquiatría⁸³ y valga decir, que es el momento en el cual disciplinas como la sociología, la antropología y la arqueología también están en su etapa inicial.

Es decir la construcción de una imagen se involucraba en lo que socialmente se constituía como, marcar lo diferente. Al imponer una determinada imagen de sí misma, la burguesía, colocaba unos límites que se insertaban dentro de “lo normal”. De esta manera “lo anormal” quedaba en una relación de poderes⁸⁴.

Hay quienes, entre ellos Keith Mc Kelroy⁸⁵ han denominado a esta circunstancia como “neocolonial”, visto como una forma de colonialismo no impuesto por la fuerza física, sino “como un estado de conciencia y hábito que exhiben muchos de los patrones que resultan de la dependencia política en una relación colonial”

Sin embargo el modelo de representación, tomaría sus matices inevitables, dependiendo de los ámbitos sociales en los que se desarrollara. Clases bajas o clases media-altas. De esta manera se concibe el retrato decimonónico como una extensión del colonialismo, que se produce como una herramienta de poder, dentro de un “sistema”. Esto nos ocultaba una realidad cultural latinoamericana, pero al mismo tiempo considero que no debe ser subvalorado,

⁸² *Ibid.*, p.1

⁸³ *Ibid.*, p. 3

⁸⁴ *Ibid.*, p.2

⁸⁵ Keith McElroy. *Early Peruvian photography: a critical case study*. Ann Arbor, Mich. : UMI Research Press, 1985

ya que tiene características representacionales que hacen parte de un contexto histórico.

3.3. Convenciones del retrato en el siglo XIX:

A continuación enuncio de manera breve las distintas características que se han tenido en cuenta para la realización de los retratos en el interior de los estudios.

Los fondos:

Los telones representaban los espacios bien fueran interiores de casas de campo o mansiones, así como parques, bosques. Impecablemente colgados hacían un todo en la escena con los tapetes, que en algunos casos eran pieles de animales.

El atrezzo:

Es la manera como se denomina al conjunto de elementos que utilizan los personajes para interactuar en una representación. Muebles, cojines, relojes, leños, rocas, cuerdas, pasto, plantas, etc.

Debían guardar proporción con el fondo para que existiera cierta verosimilitud y no aparecieran errores de perspectiva o de volúmenes. También podía suceder que la persona llevara sus accesorios propios o elementos de trabajo como el caso del retrato del panadero⁸⁶.

El vestuario:

Si bien algunos estudios tenían vestuario, era en la mayoría de casos propiedad del retratado la ropa y accesorios que llevaba.

La pose:

La pose no era nada fácil ya que estaba en estrecha relación con el ángulo que escogiera el fotógrafo, la perspectiva que usara, aun para esconder los “defectos físicos”. Aunque algunas poses son tomadas de los códigos de la

⁸⁶ GUTIERREZ, Jorge Luis. *Fotografía latinoamericana del siglo XIX, la historia no contada*. España: Universidad Internacional de Andalucía, 2004. p. 127

clásica representación pictórica, eran los cánones de proporción renacentista los que definían la forma en que era captado el cuerpo humano queriendo llegar a una proporción.

También determinaba la pose los valores culturales del retratado, como por ejemplo, una mujer debía conservar poses de “decoro y pudor” así como los hombres denotaban virilidad. Ciertos gestos ocupan una actitud corporal simbólica.

3.4. Algunos de los principales estudios fotográficos 1890-1900

Todos y cada uno de los elementos, incluyendo la iluminación y el retoque configuraban así el retrato final.

El retrato también sucede en el exterior como una aproximación a la vida natural y urbana de los países. De esta manera múltiples formas de representación suceden dentro y fuera del estudio, abarcando de esta manera una cadena de connotaciones sociales de lo que es la identidad, pero también a una constante creativa, donde, ya no solo los burgueses sino los mestizos, la gente del pueblo, el panadero, el mendigo y todos tienen un espacio en las amplias y a la vez limitadas formas de retratarse.

Dentro de la amplia gama de usos y de formas, es fundamental resaltar aquí el espacio que la mujer encuentra y esta mutua correspondencia. La fotógrafa, siendo en momentos, ama de casa, ayudante o decoradora, le permitía encontrar un lugar desde donde aportar, ser reconocida. A su vez los fotógrafos, el público y la fotografía misma reciben su aporte, como una mano nueva, que seguía unas formas de representación y en ocasiones, con visión de negocio. En muchos casos la mujer se mantuvo al frente, para con ello mantener sus familias.

Las mujeres aparte de confeccionar, realizan tareas de iluminación y laboratorio, entre otras. También eran ellas quienes en ocasiones podían maquillar a las damas que se retrataban ya que no era bien visto que lo hiciera un hombre, y por último podían encargarse del retoque, para que los rostros

aparecieran cuidadosamente alisados, borrando arrugas e imperfecciones. “El coloreado era otra práctica muy corriente. En los retratos de las señoras y de las niñas, las mejillas se pintaban con rojo carmesí suave y las joyas se cubrían con aceite dorado”⁸⁷. La mujer entraba con propiedad en las demandas que los talleres necesitaban.

Sin embargo también encontramos la mujer fotografiada, que desde las mismas convenciones de representación, resaltaría el mestizaje latinoamericano. (Fig.1)

Las mujeres fotografiadas pasarían por los principales estudios fotográficos, tanto en México como en Argentina. En torno a 1900.

En México encontramos estudios como el de Los Hermanos Valletto, y el de Romualdo García en Guanajuato, el cual es un reflejo exacto en época de Porfirio Díaz en vísperas del estallido de la revolución. También el Estudio Jiménez, propiedad de Constantino Jiménez en el estado de Oaxaca, donde las mujeres se hicieron retratar con sus vestidos de Tehuantepec (ver imagen). Estos estudios registraban de la misma manera un trabajador de una hacienda que el propietario de la misma, bien dice Billeter “un dandi y un zapatista podrían haberse encontrado en el estudio junto a la soldadera”⁸⁸. Pobres y ricos posaban, muy seguramente, los ricos se retrataban mas veces, así como muchos de los retratos de los indígenas y eran para ser vendidos como Tarjeta de visita. Los propietarios de los estudios, como en el caso de Jiménez, así como el de Martín Chambí en Perú, eran indígenas, y puntualmente en el caso de Chambí, hablaba la lengua indígena, lo que los acercaba aún más con la población. En Perú también estaba el estudio de Eugenio Courret, quien en Lima retrató a las *Limeñas Tapadas*, y el estudio de Los Hermanos Vargas. En Argentina estaba el estudio Witcomb, que nos permite ver principalmente el factor de la inmigración en Argentina, allí posan las mujeres de la casa, junto a los niños sobre pieles de osos y de leones. La clientela del estudio de Alejandro S. Witcomb era principalmente burgueses.

⁸⁷ NIEDERMAIER, Alejandra. *La Mujer y la fotografía : una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*. Buenos Aires : Leviatán, 2008. p. 59

⁸⁸ BILLETER, Erika, *Canto a la realidad fotografía latinoamericana 1860-1993*. 3ª ed. España: Lunwerg, 2003. p. 26

Lo que permitió esta creciente demanda de retratos, fue la aparición de las Cartas de Vista.

3.5. La carta de visita

En Europa, al narrar la vida del célebre fotógrafo Nadar, Freund dice “la primera clientela del retratista fotógrafo se recluta en la burguesía y sobre todo entre los artistas e intelectuales”⁸⁹.

Hacia 1850 la fotografía en Francia era conocida en un círculo más bien cerrado de intelectuales, sabios, científicos y gente de la burguesía. Los miembros de la élite intelectual eran quienes tenían a la mano el aparato de reproducción. Era un momento en que la política económica repercutía a favor de la pequeña burguesía, el hecho de que existiera un apogeo industrial generaba nuevas empresas, empleados, y un nuevo orden moderno que creaba funcionarios, que a su vez se permitían ahora, una escalada hacía la burguesía. Básicamente, Disdéri entra en un contexto propicio para que su idea se desarrolle, el momento justo en que la gente puede interesarle y puede empezar a pagar por un retrato. En los primeros tiempos del imperio de Napoleón Bonaparte, la clase media pudo participar de un modelo comercial y hacer cierta fortuna, y Disdéri pudo contar con estos nuevos burgueses como clientela. Disdéri cambiará el soporte de placa, por el negativo de vidrio y también el formato, al pasar a usar uno de 6x9, para entregar por la quinta parte del valor una docena de fotografías; la meta estaba en que cualquier persona con un mínimo de capacidad económica, pudiera hacerse un retrato, una “Carta de visita”.

Este hecho y en efecto el haberlo logrado, significó para la fotografía y para la sociedad un cambio de paradigma. Ya no solo se registraban las personalidades, sino cualquiera que lo quisiera. Después de 1854 la idea de Disdéri siendo netamente económica, abrió todo un espectro social y cultural

⁸⁹ FREUND, Gisèle, *La Fotografía como documento social*, op.cit. P. 40

del retrato, de la fotografía y de lo que significa la imagen y el reconocimiento de la identidad para la gente misma.

En esa medida Europa y principalmente Francia, había asegurado un mercado en el mundo entero. Para algunos el retrato fue la entrada del capitalismo triunfante, ya que todo lo que se refería a fotografía venía de allá. La fotografía en este sentido no solo se introducía en el mercado con las imágenes que producía, sino que requería una gran cantidad de elementos que en su totalidad eran importados; químicos, lentes, cámaras, etc.

Hablando propiamente de la representación, Freund nos dice “si observamos las innumerables fotografías *fabricadas* por Disdéri en el transcurso de su actividad, lo que más nos impresiona de esas imágenes es la absoluta falta de expresión individual... Ante los ojos del espectador desfilan, en interminables hileras, los representantes de todos los niveles y de todas las profesiones de la burguesía y, detrás de esas estereotipadas imágenes, las personalidades han desaparecido casi por entero. El arquetipo de una capa social borra al ser individual”⁹⁰.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 61

3.6. La lente femenina en el retrato

Hay, en la historia de la fotografía latinoamericana, cuatro casos de mujeres que se sitúan entre 1870 y 1920, que trabajaron el retrato y de las cuales tengamos sus registros y a partir de las cuales podamos reflexionar en las características de representación.

En Chile Carolina B de Poirier “Debió iniciarse con anterioridad a 1871, ya que con esa fecha se encuentran retratos realizados por su establecimiento de calle San Juan de Dios n° 145, de Valparaíso”⁹¹. Los trabajos que se conocen son en formato tarjeta de visita. Hacia 1871 posteriormente se sabe de ella en la ciudad de San Felipe, principalmente por las investigaciones de Hernán Villegas⁹². Una de sus cartas de visita es *Niños* (Fig.2) es un retrato convencional, que se aproxima más a los realizados por Witcomb en Argentina. El otro retrato que se conoce, es el de Carmen Ampuero de Mujica (Fig.3) realizado también hacia 1872 en Valparaíso. La retratada aparece en el centro de la imagen, sin mayores implementos, un telón de fondo aparece muy al extremo de la foto. Hacia 1884 aparece su establecimiento en la guía comercial e industrial⁹³ de Santiago de Chile. Los retratos de Poirier, conservan las convenciones del retrato que exponíamos anteriormente.

Entre las fotógrafas mexicanas estaba Laurence Meinhardt es el claro ejemplo de la flexibilidad con que asumían la experimentación fotográfica las mujeres comenzando el siglo XX. Su trabajo oscilaba entre fotografía y litografía, así como afirmar “este taller es el mejor montado de la república, pues además de la fotografía, se hacen fotgrabados, cincografías, calotipia y fotolitografía”⁹⁴. Casada con el fotógrafo Agustín Figueroa, llega desde su Alemania natal a la capital de Yucatán en 1890. Se instala en el estudio de Pedro Guerra; *fotografía artística Pedro Guerra*. Pocos años después se separa de Pedro

⁹¹ RODRÍGUEZ VILLEGAS Hernán, *Op. cit.*, p. 146

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ RODRÍGUEZ, *Op. cit.*, p. 28

Guerra e instala su propio negocio. Meinhardt busca la manera de exhibir en distintos lugares públicos. Además, hacía gala de su nuevo surtido de muebles y preciosos fondos de salón. En un estudio posterior cuenta con un gran jardín para fotografiar escenas campestres, experimentando con impresiones al platino y los retratos esmaltados.

Algunos de sus trabajos son tarjetas de visita, realizados hacia 1890 (Fig.4), sus retratos tienen esta característica de ser casi fantasmagóricos, Meinhardt se acerca a dejar solo la figura, como si emergiera de la superficie. Es una característica de la época, en la medida en que se acercaban al pictorialismo. Meinhardt aborda el retrato de manera comercial, y al mismo tiempo, se permitía innovar, creaba y exponía. Propone un estilo particular en base a su experimentación técnica, pero mantiene las poses de los retratados.

En aquel tiempo, dentro de la controversia que había suscitado la fotografía sobre su uso artístico, surge una idea estilística, que bien podía acercarse a una idea nostálgica. Meinhardt conforma una amplia clientela en Yucatán, llegando a ser una de las más importantes fotógrafas junto con Pedro Guerra y Francisco Gómez Rul. Siendo extranjera, se abrió camino por sus propios medios, al separarse del estudio del fotógrafo Pedro Guerra, abrió su propio taller.

Otra de sus fotografías que se conserva es *Alameda de Santa Ana* (Fig.5), fotografía de campo, lo que deja ver su afecto hacia los parajes. La fotografía es realizada en el estado de Campeche, vecino al de Yucatán, donde siempre tuvo su estudio (en Mérida, la capital). Su hijo, Otto Figueroa también se interesaría por el oficio de la fotografía, instalando su propio estudio, también en Mérida, a partir de 1915.

Fotógrafas como Meinhardt, se aproximan a la experimentación procurando sofisticados resultados que no lograban fotógrafos aficionados. De esta manera podían marcar sus diferencias y aumentar su demanda.

Siguiendo en la línea del pictorialismo, está la fotógrafa María Santibáñez en México. Santibáñez comenzó en el mundo de la fotografía a los doce años, como trabajadora y aprendiz “Gracias a las pesquisas de Rebeca Monroy ha quedado en claro que Santibáñez se formó armando retratos pictorialistas para el decano Martín Ortiz, [...] Monroy nunca nos dijo si Santibáñez trabajó en el cuarto oscuro, acomodando las luminarias en el foro fotográfico o retocando negativos”.⁹⁵

Los retratos de María Santibáñez se ubican hacia 1920, su estudio se encontraba en la ciudad de México, retrató sobre todo mujeres. Su trabajo involucra la construcción de escenas con la idea de resaltar una característica psicológica de la mujer. Se conservan muchos de sus retratos (Fig.6)y (Fig.7).

A Santibáñez siempre se la ha considerado y estudiado dentro de la fotografía pictorialista, podemos diferenciar el retrato pictorialista del decimonónico, en la medida en que este último, partía de homogenizar al personaje, mientras que el primero, bajo el cual se puede apreciar el trabajo de Santibáñez trataba de encontrar y mostrar la características individuales del retratado, y acercarse al lenguaje plástico pictórico.

En palabras de Córdova podemos contextualizar las características del retrato pictorialista, “*Ese repraesentatum*, aquellas fotografías eran capaces de expresar sentimientos, afectos y las cualidades de la persona. En el arte de jugar con sombras, el retratista del pictorialismo está intrigado por el ensueño y el reflejo. El creyó en la capacidad para acceder a la intimidad de lo retratado, y en la carga emocional que se traslada al retrato”⁹⁶. María Santibáñez pudo retratar a la sociedad posrevolucionaria de México y una nueva aristocracia.

En palabras de la propia autora: “Yo he concentrado mis esfuerzos, como dije antes, tanto como es posible, en producir en mi trabajo, y lo digo sin vana modestia, fotografías que sean más que reproducciones de cuadros; quiero acercarme lo más que pueda al pintor. Éste es mi problema interno, ésta es mi

⁹⁵ CÓRDOVA, Carlos A. *Triptico de Sombras*, Mexico: Centro de la imagen, premio nacional de ensayo sobre fotografía, 2010. P. 72

⁹⁶ *Op.cit.*, p. 62

constante agitación. Mi trabajo, lejos de ser perniciosos, me ha hecho hacer las paces con la vida”⁹⁷.

Su profesión también se inserta dentro de una relación personal con el sentirse mujer, y el cómo desde esta situación podía aportar a una sociedad, que según sus declaraciones a la *Revista mujer* eran de difícil acceso para las mujeres: ““Ansiosa de libertad me lancé a luchar. Durante un año estuve de Herodes a Pilatos, con el espíritu abatido. Gasté mis últimos ahorros, sentía desfallecer, pero mi dignidad, el qué diría la gente, el deseo de que supieran que también las mujeres somos capaces de grandes empresas, me alentó y pedí dinero por mi mobiliario. Conseguí un préstamo con un rédito muy elevado. Mis muebles eran humildes. Me instalé en la casa número 22 de la calle de Bolívar. Allí continuaron mis amarguras por falta de recursos. A medida que el tiempo pasaba, tenía menos esperanza de vencer aquellas dificultades”⁹⁸

⁹⁷ *Ibid.*, p. 73

⁹⁸ *Ibid.*

3.7. Natalia Baquedano: Entre representación e imagen

En 1900 había en México 30 fotografías, 4 de las cuales estaban en ciudad de México⁹⁹

Natalia Baquedano Hurtado nació en la Ciudad de Querétaro en 1872 y murió en la Ciudad de México en 1936. Estudió Artes Plásticas en la Academia de Bellas Artes de San Carlos.

Hacia 1898, Baquedano junto con su socia, A. Rico, abren un estudio denominado Fotografía Nacional, en el centro de la ciudad de México. En su trabajo a nivel comercial, logra innovar al producir positivas sobre flores. Si bien es sabido que en la Academia de Artes y Oficios, de Puebla, ya se estudiaba como producir positivas sobre distintos soportes, como lienzo, maderas, marfil cristal, porcelana¹⁰⁰, la producción sobre flores era una novedad. Según Rodríguez, y basándose en el periódico *La sombra de Arteaga*, en la ciudad de Querétaro, su estudio promocionaba “fotografía sobre papel platino, albumina, seda, porcelana, metal y a todo lo que se pueda aplicar fotografías. Iluminaciones sobre espejos al óleo y acuarela. Retratos, vistas y grupos fuera del taller: precios convencionales. Amplificaciones de todos los tamaños, directas o tomadas de cualquier retrato por pequeño que sea, garantizado al parecido. ¡Novedad! fotografía sobre flores naturales”¹⁰¹.

Los retratos de Baquedano se producen en un elegante gabinete, donde toma fotos de grupo (Fig.8). En esta imagen particularmente se resalta la puesta en escena ficticia, ¿acaso podemos pensar en un Trompe l'œil? Como lo dijimos anteriormente, Baquedano estudió artes plásticas, al dedicarse a la fotografía, en vez de a la pintura, tal vez quisiera incorporar cierto juego visual en sus fotografías. Lo que se demuestra también en el hecho de que “En ciertas fotografías incorporó elementos de otra naturaleza y las convirtió en collages. Les pegó pequeñas flores y listones o les pintó adornos”¹⁰².

⁹⁹ DE LA LUZ PARCERO, María. *Condiciones de la mujer en el México del siglo XIX*, México: INAH, 1992. p. 79

¹⁰⁰ RODRÍGUEZ, *Op. cit.*, p. 30

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 29

¹⁰² *Ibid.*, p.96

Si nos detenemos por un momento en los retratos que hizo de su hermana (Fig.9) podemos verlos lejos de los retratos de gabinete. Ya nos hablan de otro tipo de representación, ¿acaso un retrato que va más allá de unas formas preestablecidas?, a lo que Negrete se refería como un esquema repetitivo y estereotipado.

Baquedano permite que aparezca cierta dinámica en su hermana, como si estuviera moviéndose ante la cámara, ligeramente hacia adelante. Esto la deja ver de una manera juguetona, como si ya no estuviera posando. También el hecho de que con una mano se recoja el vestido y con otra se recoja el cabello deja ver la forma espontánea en que muestra su vestido, un vestido además que parece andaluz, se hace evidente que se lo ha puesto para ser retratada, como si se hubiera disfrazado. Es una característica de alguna manera, convencionalmente femenina, el jugar con prendas. Pero al mismo tiempo coloca en juego eso que en el retrato decimonónico se quería ocultar, el hecho que los vestidos fueran prestados.

Baquedano va a continuar con esta manera espontánea de fotografiar, inclusive en el estudio. Si miramos la imagen *Sus padres tomando cerveza* (Fig.10) llama la atención que los registre, con los vasos en el aire, como congelados en el movimiento. Su padre aparece además con la mano en el aire y fumando. Siendo evidentemente posada, es una fotografía absolutamente dinámica, denota que está sucediendo algo en ese instante, es decir, hay una intención. Si miramos los retratos de México de 1900, no es usual este tipo de fotografía, siendo contemporánea de Meinhardt, Baquedano explora otra forma de fotografiar. Desde mi punto de vista, Baquedano busca un suceso fotográfico, un momento vivo. Explora ir más allá de la representación.

Esto lo podemos mirar de dos formas: en una primera medida, busca activar la mirada que quien observa, haciendo que se involucre con la imagen, que construya un antes y un después de la fotografía. Esta dinámica de la mirada, también la propone con el espejo en el retrato de su hermana Clemencia (Fig. 11) es una manera de permitirle, a quien observa la fotografía, ver la espalda y el frente de su hermana al mismo tiempo.

En una segunda instancia, y siguiendo con el ir más allá de la representación, indaga en ello, cuando quiere profundizar en la psicología en un individuo retratado, un ser que siente, que es único, sin importar el oficio que represente o el papel que desempeñe en un ámbito social. Hablamos en este caso del individuo y de mostrarnos su estado de ánimo, en esa medida se entabla un diálogo entre el retratado y el que presencia la fotografía, un diálogo vivo. El espectador entra a conocer algo que está más allá de las formas. Es lo que resaltaba anteriormente en el retrato que Panunzi hace del indígena Tehuelche Casimiro y al que vuelvo a referirme (fig.12).

Este tipo de retrato de repente despierta algo en el que observa la imagen. Por querer ahondar en el retratado y por querer descubrirlo, se abre la oportunidad de poder “des-cubrir” algo, un ser que dice algo si se mira con más detenimiento. Este activar algo en quien observa la fotografía, es alejarnos de la representación y entrar en el terreno de la imagen, ¿por qué?, porque ese que observo me dice algo de mí mismo. La imagen va más allá de la representación en la medida en que nos dice algo de nosotros mismos. Deja de ser ese espejo que depende de nosotros y nos cuestiona.

Si miramos ahora el autorretrato de Baquedano (Fig.13) encaja exactamente en lo que estamos hablando. Fuera de la pose común, nos mira. Nos cuenta algo nuestro en ella, habla de algo íntimo que también tenemos nosotros. Este tipo de retratos nos permiten entrar en algo en común, en lo humano.

Fotografías tercera parte:

Fig. 1



Fotógrafo anónimo, Trinidad y Tobago, c.1900. Plata sobre gelatina.

Fig.2



C. de Poirier. *Niños*, Valparaíso c. 1871. Albumina, Carta de visita. MHN

Fig. 3



C. de Poirier. *Carmen Ampuero de Mujica*, Valparaíso, c.1872. Albumina.

Fig.4



Laurence Meinhardt, Retrato, *sin título*, 1890 Albumina

Fig.5



Laurence Meinhardt, *Alameda de Santa Ana* 1895, Albumina

Fig.6



María Santibañes, *Sin título*, 1925, Plata sobre gelatina

Fig7



María Santibañes, *Carmen*, 1920 Plata sobre gelatina

Fig.8



Natalia Baquedano, *Mesa directiva fundadora sociedad astronómica de México*, 1900 Colodión

Fig.9



Natalia Baquedano, *Su hermana Clemencia con traje de andaluza*, México, D.F. c. 1900, Archivo Shanti Lesur.

Fig.10



Natalia Baquedano, *Sus padres tomando cerveza*, México, D.F., c. 1900. Archivo Shanti Lesur

Fig.11



Natalia Baquedano. *Su hermana Clemencia frente al espejo*, México D.F., c. 1900, Archivo Hanti Lesur.

Fig.12



Benito Panunzi, *Retrato del Cacique Tehuelche Casimiro Bigue*. 1865

Fig.13



Natalia Baquedano. *Natalia Baquedano*,
México, D.F., c. 1900, Archivo Shanti Lesur.

4) Cuarta parte: La fotografía como documento.

4.1. Relación imagen-texto

¿Por qué es importante el texto? Porque abre un espacio de autoconocimiento, de comunicación y de memoria, al igual que de imagen.

No es nueva la relación que se ha entablado entre el texto y la imagen con la idea de acercarse al conocimiento y a la transmisión de éste. Se lo ha visto como sinónimo y complementario, se lo ha visto como predominante y a la vez se ha podido pensar en éste como forma de imagen, como texto visual.

Roland Barthes, en su ensayo “La muerte del autor” de 1968¹⁰³, examina la importancia de la lectura y la interpretación que ha residido en la creación del texto. Su reflexión nos propone ver el lenguaje, presente en el texto, como un punto intermedio propiciador de significados, entre el autor y el lector. “Barthes en este ensayo se aparta del texto encerrado en sí mismo, para centrar su importancia en las estructuras del texto, en los mitos en él analizados y los signos culturales que se descubren dentro del él, para abrir paso a las lecturas que hablan de la multiplicidad de significados y de los diversos tipos de recepción”¹⁰⁴. El texto, se propone así, como el punto por donde se filtran las ideas del autor, como múltiples hilos que lo atraviesan y se abren plenos de significados distintos en la interpretación. Se instala esta premisa como un principio de comunicabilidad. La multiplicidad de significados que produce un texto, propone diversas formas de recepción, nos permiten ver al autor como un personaje producido por la sociedad, y al texto en sí mismo, como un punto donde todo inicia, en vez de todo estar terminado. El texto se vuelve plural, lo cual nos ayuda a alejarnos de la figura de autoridad y de saberes centrales,

¹⁰³ BARTHES, Roland, « La mort de l' auteur » en: *Oeuvres complètes, tome II*, 1966-1973, París, Seuil, 1994. Edición en castellano: BARTHES, Roland “La Muerte del Autor” en: *El susurro del lenguaje. Más allá de palabra y la escritura*, Barcelona: Paidós, 1999

¹⁰⁴ HERNÁNDEZ MARÍN, Elizabeth, *Multiculturalismo y crítica poscolonial: la diáspora artística latinoamericana (1999-2000)*, tesis doctoral. directora: Anna María Guasch. Barcelona: Universidad de Barcelona. Departamento de Historia del arte 2005.

que se propone en la concepción de un autor, y sitúa al receptor como un ente activo.

Entrar por las puertas que nos abre Barthes, es permitirnos -refiriéndonos a la imagen- una reflexión hacia la mirada, como ente partícipe en la construcción de sentido.

Los estudios visuales, por su parte, nos ayudan a ver esta relación. El giro de lo textual a lo visual, nos permite reconocer una manera complementaria de acceder al conocimiento. Esta disciplina cuestiona la hegemonía que ha primado sobre el texto.

Tanto el texto como la imagen brindan posibilidades de convivencia, de dominación, de resistencia y por qué no, de expresión, basándose en formas interpretativas y de comunicación muy distintas. Si las miramos como herramientas socialmente constituidas, podemos preguntarnos, si ¿tal vez la imagen ofrezca posibilidades más intuitivas que el texto? Es decir, que no se necesite un conocimiento previo tan elaborado, como lo es el hecho de saber escribir y leer para comunicarse. El conocimiento previo puede generar exclusión, o participación. A lo que me refiero, es a la manera contundente como la escritura imparte una condición cultural ligada a un lenguaje, y como lo visual, no requiere de ello, en una dimensión básica de comunicabilidad.

Esta relación texto e imagen nos puede proveer mucho para reflexionar en la circunstancia histórica de América latina, antes de la aparición de la fotografía. La manera cómo se instauraron principios de comunicación, que no todos conocían, hablando del texto, y cómo a su vez, se dieron por entendidos principios visuales – refiriéndome al “Noble salvaje” o “anclado en la tradición”- dando por entendidos estereotipos naturalizadores del indígena. No deberíamos pensar que la multiplicidad de etnias, que tenían a su vez múltiples lenguas, trajo consigo la incomunicabilidad, pero sí que este hecho generó circunstancias desde dónde se resaltaron los aspectos visuales, que cada quien ostentaba a su manera, bien fuera impuesto o autoimpuesto. Es este un panorama que me permite pensar, en el cual la fotografía aparecería. Un lugar, dónde en apariencia, como lo vimos en el retrato, se resumían las identidades, pero en la realidad, posibilitaba la conjunción de todos los factores. Visualizar la

multiplicidad que se ha vivido en Latinoamérica, ha sido la tarea de la fotografía.

Si miramos el continente latinoamericano hacia el siglo XIX, podemos reflexionar en, si estos dos medios de comunicación y de conocimiento (texto e imagen) se proyectan de manera par o dispar, permitiendo la fusión de las culturas. Un ejemplo pueden ser los tejidos indígenas. Enriquecidos con toda una cosmovisión del mundo, los tejidos partían de unas formas de ser y pensar, una composición concreta, así como un dominio de los materiales procedentes del hábitat de cada comunidad, involucrando a su vez la actividad femenina. Fueron cancelados por parte España, con la idea de mantener sus industrias catalanas. “Durante el período colonial, la producción textil del Nuevo Reino de Granada se vio afectada por las políticas borbónicas. Cataluña había desarrollado una importante industria textil y exportaba sus manufacturas a las colonias. Los comerciantes catalanes, queriendo proteger su industria, solicitaron a la Corona expedir decretos para destruir las fábricas de tejido establecidas en las colonias. Se ordenó determinar el número de fábricas existentes y procurar su destrucción”¹⁰⁵. La participación en la producción de texto e imagen llegaba a caminos inconexos, y por ende, no permitían un reconocimiento de la diversidad, ni una integración.

Continuando en esta línea, es importante resaltar que en Latinoamérica sí existía una tradición visual epistémica. Además de los tejidos, los códices mayas se puedan considerar los textos más antiguos de los que se tenga conocimiento en el continente. Documentos Náhuatl del centro de México, constituidos por dibujos bidimensionales; fondo y línea, que hacían una abstracción de lo tridimensional. Grafismos, rasgos que permiten traer el mundo al que pertenecían, es decir, que hablan de sí mismos, de su cultura. Documentos clasificados como: religiosos, cartográficos, de linaje y jurídicos, a manera de biombos o rollos, como soporte: piel de venado, o papel. Nos muestran un avanzado sistema de archivo y de transmisión del conocimiento. Los Mayas habían logrado una forma gráfica de perpetuar el saber.

¹⁰⁵ REY ALVAREZ, Juana María, “El traje y la otra historia de la mujer”, *Historia Crítica*, n°9, Enero-Junio 1994. [consulta 22de agosto de 2014]. Disponible en: < <http://historiacritica.uniandes.edu.co/view.php/157/view.php>>. A su vez, tomado de LYNCH, John. *Hispanoamérica 1750-1850. Ensayos sobre sociedad y estado*. Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1987, pág. 40

Este trabajo lo realizaban los escribas, a quienes llamaban Tlacuilos, palabra que proviene del verbo Náhuatl Tlacuiloa, que quiere decir: “escribir pintando”. Los códices estaban en manos de grandes señores y sacerdotes, guardados en recintos llamados Amoxcalli que significa “casa de los libros”.

Aún después de la conquista se continuaron haciendo, usando papel europeo, en una interesante adaptación a las circunstancias. Estos últimos códices coinciden en fechas con la llegada de la imprenta e incluso “el *Lienzo de Zacatepec I*, elaborado entre 1540 y 1560, en Santa María Zacatepec, con el fin de demarcar los límites del señorío de Zacatepec, en la mixteca de la costa, Oaxaca”¹⁰⁶.

Sin embargo, la coexistencia de textos no garantiza la relación de las culturas.

Los españoles llegaron con la imprenta a México en 1539. En la Nueva España era primordial que los monasterios tuvieran sus textos sagrados en los templos y que existieran obras de culto, para que el personal de la iglesia los tuviera a la mano, al realizar la catequesis. La imprenta era un instrumento eficaz en la difusión de las ideas religiosas.

Los autores de los libros que procedían de España eran religiosos, catedráticos o estudiantes de universidades Europeas. “Las principales materias tratadas [en los textos] eran filosofía, moral, dogmática, liturgia, medicina, música, instrucción militar, reglas de las órdenes religiosas.

Había otro aspecto que resalta la inconexión a la que me refiero, Las beatas. Hacia 1535 y 1543 existían los virreinos, establecidos, uno en ciudad de México (Nueva España) y otro en Lima Perú (Nueva Castilla). Posteriormente, en el siglo XVIII, existieron virreinos en Bogotá en 1739 y en Buenos Aires en 1776, con capital en La Plata. Durante los virreinos existieron instituciones donde se permitía desarrollar la vocación religiosa e intelectual, Los beaterios. Allí se creaba un submundo o una subcultura, donde el mundo femenino encontraba, entre la educación y el *modus vivendi* de la mujer española, condiciones para generar una producción literaria propia. El espacio que el

¹⁰⁶ “Nuevos estudios de los códices de México”, Instituto nacional de antropología de México [en línea], 29 de Febrero de 2012 [consulta 8 de Agosto 2014]. Disponible en: <<http://www.inah.gob.mx/boletin/1-acervo/5705-presentan-nuevos-estudios-de-los-codices-de-mexico>>

virreinato ofrecía a las mujeres se abría en la medida en que ésta entrara en el estado religioso.

Tal es el caso de Sor Juana Inés de la Cruz (1651-1695) religiosa jerónima criolla en México, así como Clarinda y Amarilis en Perú, Sor María Manuela de Santa Ana, Sor Paula de Jesús Nazareno (1687-1754), Josefa de Azaña y Llano (1696-1748). Por nombrar algunas. Su producción se encontraba cerca al género de la poesía.

Es particular el hecho de que se les incentivara llevar un diario o dejaran un testimonio, a las Beatas se les pedían que relataran sus experiencias místicas. Dejando así una producción, cuya finalidad no siempre estaba ligada con la publicación final de una obra, sino, en algunos casos como una manera de controlar sus privacidades en cuanto a herejías y engaños¹⁰⁷.

Los conventos fueron destinados para familias moderadamente afluentes donde “Se formaban en catecismo, lectura, escritura, aritmética, música y labores de mano [...] formaciones como cocinar, hilar, bordar, cocer”¹⁰⁸. Podemos decir que estos conventos, colegios y beaterios jugaban un papel fundamental en la configuración social y cultural de virreinato tanto en México como en Perú. Sin embargo se planteaban herméticos. “hacia 1700 la ciudad de Lima contaba con 3865 mujeres en conventos y 210 en Beaterios”¹⁰⁹. El espacio que el virreinato ofrecía a las mujeres se abría en la medida en que esta entrara en el estado religioso. Las religiosas, eran mayormente hijas de criollos, es importante decir que los indígenas ni hombres ni mujeres podían alcanzar rango conventuales. Sin embargo «los naturales» o la «la indiada» como los llama Javier Albo, y que “conformaban un mismo bloque social, económico, cultural y étnico, claramente diferenciado de los seres dominantes y subordinado a ellos”¹¹⁰. Poco o nada tenían que ver con la construcción textual.

¹⁰⁷ CANCLINI GARCÍA, Néstor. *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990. p.152.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p.142

¹⁰⁹ *Ibid.*, p.146

¹¹⁰ ALBO, *Op. cit.*, p. 26

En el área de Suramérica, dejando de un lado los Beaterios, pero continuando con la reflexión del texto, se comienza a escribir el Quechua y el Aymara con los sacerdotes que tenían a cargo la tarea de evangelización, aunque varias lenguas adquirieran categorías literarias y hayan sido sometidas a la escritura alfabética española, es decir al alfabeto latino, podemos decir que la posibilidad de tener un alfabeto único Quechua o Aymara, fue muy posterior a la idea de la alfabetización castellana, “fue hasta 1984 que salía un decreto que fijaba la ortografía para el quechua y para el Aymara”¹¹¹.

Con esto quiero resaltar algo básico, en el tiempo de aparición de la fotografía y los años posteriores, la situación latinoamericana respecto a la posibilidad de apropiarse culturalmente del texto como herramienta, tenía el más básico de los problemas: la analfabetización. “En Francia, el índice de alfabetización, que era de 30 por ciento en el antiguo régimen, sube al 90 por ciento en 1890. Los 500 periódicos publicados en París en 1860 se convierten en 2000 para el año 1890. Inglaterra, a principios del siglo XX, tenía 97 por ciento de alfabetizados; el *Daily Telegraph* duplicó sus ejemplares entre 1860 y 1890, llegando a 300.000 [...] es muy distinto el caso de Brasil [...] en 1890 había 84 por ciento de analfabetos, en 1920 un 75, y aun en 1940, 57 por ciento”¹¹².

Si la mayoría de la población en América latina no sabía leer ni escribir a principios del siglo XX, podemos pensar que había otros códigos de transmisión de conocimiento, de comunicación. Este fenómeno mantenía presentes de una manera u otra los aspectos visuales en la sociedad.

¿Será posible pensar que la imagen se pueda entender como ese resultado del querer simpatizar las diferentes culturas en Latinoamérica? La fotografía reivindicaría otra forma de acceder, la fotografía sería el medio que permitiría la descripción de las formas de vida. Y, por ende, entablar un puente de comunicación. La fotografía etnográfica podría brindarnos eso que el retrato nos ocultó, en alguna medida, reconocer al otro. Hay un ingrediente interesante en el mestizaje latinoamericano al que la fotografía accede. Condensar las

¹¹¹ ROSÍNG, Ina, *Introducción al mundo Callaway curación ritual para vencer penas y tristezas*, Cochabamba, la Paz: Editorial los amigos del libro Werner Guttentag, 1990, p. 28.

¹¹² CANCLINI GARCÍA, Nestor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo, concejo nacional para la cultura y las artes, 1990. Pp.81-82.

formas de vida y de los lugares ha sido comenzar un camino de autoreferencialidad.

Los primeros intentos que se hacen en Latinoamérica en ilustrar con fotografías los realiza Panunzi, en sus imágenes de La Pampa, mostrándonos los retratos en grupo, la concepción de una situación espontánea, lejos de una situación teatral, “el retrato del jefe araucano de la Patagonia (Fig.12). Panunzi no reproduce una imagen exótica para turistas. Interpreta el retrato. No solo muestra la cabeza del jefe, sino también la mano abierta que ha colocado delante del pecho. Esto nos distancia del personaje cuyos ojos están dirigidos a una lejanía imaginaria. Esta imagen posee la calidad de un retrato [...] la calidad humana”¹¹³.

Es esta la idea de querer intentar entender, y transmitir, una forma de vida extraña. No todas las fotografías de las que hablo a continuación correrían con la misma suerte de Panunzi, pero sí creo que intentan aproximarse a esta inquietud, a partir de esta herramienta.

Quien más claramente nos puede hablar de este hecho, es la fotografía de Hugo Brehme en su *México pintoresco*¹¹⁴ Brehme, quien viajó por todo México, supo realizar imágenes con sumo respeto por la forma de vivir mexicana. Los vendedores de pájaros, los artesanos, la puelchería. Imágenes que acompañó de un texto donde consignaba su visión: “la vida el hombre blanco parece una carrera continua tras de la fortuna. Sin perder un minuto, se lanza al trabajo y del trabajo a la corta diversión. Para el hombre de nuestra época, activo, impaciente por conquistar eso que él llama riqueza, faltan las horas y aun los minutos de abstracción individual. El indio, como ser nacido y criado en el seno de la naturaleza, piensa de manera distinta: no cuenta las horas, le sobra el tiempo. ¿A qué trabajar más, rendirse y fatigarse por un *mañana* problemático?”¹¹⁵. Esta sería la escuela que formaría posteriormente a su alumno Manuel Álvarez Bravo, y por intermedio de éste, a Lola Álvarez Bravo.

¹¹³ BILLETER Erika, *Fotografía Latinoamericana desde 1860 hasta nuestros días*. Zurich: Museo de Arte Moderno de Zurich, Suiza, 1981. 13 p.

¹¹⁴ BREHME, Hugo, *México pintoresco*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1990.

¹¹⁵ BILLETER, Erika. *Canto a la realidad fotografía latinoamericana 1860-1993*. España: Lunewerg, 2003, p. 30.

4.2. La imagen apoyando el texto

“El valor de las fotografías etnográficas no está en su calidad estética como obra de arte, sino en el conocimiento que el etnógrafo genera a partir del estudio, producción y análisis de estas fotografías en el conjunto de muchas otras, y en el contexto de su trabajo de campo y de su conocimiento de la sociedad que estudia”¹¹⁶.

En este apartado, profundizaremos en la labor ejercida por las fotógrafas viajeras, incidiendo en los trabajos de Harriet Chalmers Adams, Alice Dixon y Gertrude Duby.

4.2.1. Harriet Chalmers Adams (EEUU, 1875 - 1937)

Harriet Chalmers Adams nace en Stockton, California, en 1875. En 1904 zarpa con su esposo Franklyn de San Francisco a Latinoamérica, es muy posible que en este primer viaje haya estado en México entre 1904 y 1909. En 1909 se embarca a hacer un reportaje para la National Geographic que se titula: “The first transandine railroad from Buenos Aires to Valparaiso”

También visita Perú y Bolivia, como podemos ver en las imágenes a continuación (Fig.1), con las llamas en las calles de La Paz. Estos animales los va a fotografiar constantemente, mostrando el continuo uso que se les daba para la carga y para la lana. Así como las indígenas en los mercados, donde resaltan sus vestidos y sus labores (Fig.2). Es muy recurrente en las imágenes de Adams, quien demostró su afición por las personas, en un primer plano, delante de sus casas o en sus balsas. Para fotografiarlas, se coloca justamente en frente de ellas.

Tal vez una de las fotografías más impactantes de Adams, muestra un cementerio, un indígena en el centro de la composición, rodeado de esculturas al parecer en madera o piedra que se erigen a lo alto. Esta fotografía evoca un

¹¹⁶ ARDEVOL, Elisenda; MUNTAÑOLA, Nora (coords.), *Representación y cultura visual en la sociedad contemporánea*. Editorial UOC p. 22 [consulta 10 julio 2014]. Disponible en: <www.uoc.edu/dt/esp/ardevol1004.pdf>

momento muy íntimo y místico a la vez, la composición, la escena se encierra sobre sí misma y cobra un valor, una fuerza, un poder de ritual. Es una imagen poderosa. Resulta interesante ver cómo los mismos atavíos con los que viste esta persona, en el entorno de la ciudad, dan la sensación de dejadez y en este entorno, todo lo contrario, de respeto. Valga resaltar, que la fotografía del jefe araucano aparece como fotografía anónima en el libro *La historia no contada* de Jorge Gutiérrez, -uno de los compendios más extensos de fotografía latinoamericana-, pero en realidad es autoría de Adams, mostrando así la gran capacidad de introspección y compenetración con la escena (Fig.3).

Otra de las imágenes de Adams es la *Familia araucana* (Fig.4). La fotografía muestra todo un completo mundo cotidiano. Toda la familia participa de manera tranquila de la escena. Todos se percatan de que Adams toma la fotografía, pero ninguno abandona sus labores, ni su actitud. El no hacerlos parar de frente a su casa, como acostumbraban las fotografías que describen a los Araucanos, permite que por fin entendamos, que tal vez sus casas no tienen paredes, para poder sacar y entrar los enormes telares con los que trabajan. La casa desde este punto de vista, se ve inmensamente práctica. La escena la completan canastos, costales y sillas, todo muy a ras de suelo, denota también una sensación de que todo es móvil, como si nada tuviera un lugar y estuviera merodeando, ocupando el lugar en el que se necesitara.

No todas sus fotografías se publicaban, pero sí sus textos. Para *National Geographic*, en 1906 Adams había recogido unas 3000 imágenes. Con la misma inquietud visitó Cuba, Puerto Rico, Haití, Hong Kong, Shanghái. La fotografía de Adams aparece en algunos artículos de *National Geographic*, como "Picturesque Paramaribo", sobre la capital de Surinam, o "Rio Encerrado-Paraguay", donde fotografía las cataratas de Iguazú. Para este último artículo muestra a unas mujeres en la escuela, donde escribe abajo: "en contraste con la lengua de las masas, la lengua hablada por las jóvenes estudiantes españolas y jóvenes mujeres de las clases educadas, también aprenden

francés, sus lecciones no son solo literarias también incluyen algunas ciencias domésticas y actividades artísticas”¹¹⁷ (Fig.5).

Es interesante que se incline por mostrar a las mujeres en su escuela. La fotógrafa, ya en 1916, había escrito un artículo titulado “las mujeres de la otra América”¹¹⁸. Le inquietó el papel de la mujer partícipe de lo social de manera activa. En 1925, fundó junto con Marguerite Harrison, Blair Niles, Gertrude Shelby, y Gertrude Emerson Sen; la Sociedad de mujeres geógrafas, en Estados Unidos.

Particularmente, la figura de la exploradora aparece después 1870 con Alice Dixon.

4.2.2. Alice Dixon (1851- 1910)

Son muchas las mujeres que a partir de esa fecha viajan al continente, en un principio se ve la figura de la arqueóloga, o esposa de un arqueólogo con un interés particular de encontrar algo de los antiguos moradores de culturas precolombinas, posteriormente de las incansables viajeras y reporteras. Sus viajes los hallamos en lugares como Perú o México, países que poseen los principales asentamientos arqueológicos.

El caso de Alice Dixon y Augustus Le Plongeon, entre 1860 y 1890, es un caso muy particular, no solo por lo abundante de su trabajo, con el que llegaron a configurar un mapa arqueológico de la zona Maya, sino también por el hallazgo de piezas como Chacmool, (termino con el que se denominó a las figuras que ligeramente recostadas tienen el rostro 90 grados de frente).

Alice conoció por primera vez México cuando tenía 21 años, se inició en la fotografía por su padre Henry Dixon, también fotógrafo. Tenían en Londres un elegante estudio que se encontraba en el número 112 de la calle Albany¹¹⁹, negocio en el que estaba involucrada toda la familia. Su educación también

¹¹⁷ *National Geographic Magazine*, [en línea] Volume LXII, nº 4, April, 1933 [consulta: 8 Agosto 2014]. Disponible en : www.nationalgeographic.com

¹¹⁸ CHALMERS ADAMS, Harriet, “The Women of the Other America,” *The Ladies Home Journal*, Octubre de 1916.

¹¹⁹ RODRÍGUEZ, José Antonio. *Fotógrafas en México: 1872-1960*. México: Turner, 2012, p. 14.

estuvo ligada a la literatura, la historia y la música. En 1871 conoce a Augustus, quien era un veterano fotógrafo que durante 1862 tuvo un estudio fotográfico en Lima (Perú) -muy seguramente en una de las casas que alquilaban las señoras a los fotógrafos viajeros-. El trabajo de Augustus estaba centrado en las antiguas ruinas, pero no solo de Suramérica sino también de Egipto, poco después de dejar Perú a finales de los años sesenta se centra en el estudio de la cultura Maya. Alice y Augustus se conocen en Londres, cuando él regresaba para una corta estancia. El siguiente relato de su encuentro resalta la capacidad de Alice para fotografiar arquitectura, antes de conocerle, tal vez debido a los trabajos que realizaba con su padre para la Society for Preserving the Relics of Old London (Sociedad para la Preservación de las Reliquias del Viejo Londres) “La habilidad de Alice para la fotografía no iba sólo a la arquitectura. También se ocupaba de la documentación de pequeños objetos en museos y hacía, para esas instituciones, copias de pinturas. Fue ese trabajo el que la hizo conocer a Le Plongeon”¹²⁰.

“La primera información que Alice recibe del nuevo continente le llega por la literatura de viajes, tales como los *Incidents of travel in Yucatan* (1843)¹²¹ de John L Stephens y Frederic Catherwood.

Llegados a Mérida, el viaje se centraba en conocer y fotografiar la gente, el paisaje y los templos de las ciudades mayas. Realizaron estudios en Kinich Kak Moo y también en Chichén Itzá. En los pueblos pequeños aprovechaban para montar un improvisado estudio de retratos al estilo de los fotógrafos itinerantes. Lo que se sabe de sus trabajos quedó compilado en libros como *Queen Moo's Talisman*¹²² y *Queen Moo and Egyptian Sphinx*¹²³, en ellos expusieron teorías muy criticadas en su momento acerca de la relación de los Mayas con la civilización egipcia. Sus fotografías y mapas tenían como destino el British Museum, y además publicaban en revistas y diarios. Alice

¹²⁰ LE PLONGEON, Alice Dixon, *Here and there in Yucatan*. New York: J. W. Bouton, 1886 = *Aquí y Allá en Yucatán*. Traducción por Stella Mastrangelo Puech. México: Mirada Viajera. Prológo por Lawrence G. Desmond y Jaime Litvak King. 2001, p. 9

¹²¹ *Ibid.*, p.14 .

¹²² *Ibid.*, p.17.

¹²³ *Ibid.*

documentaba en el reverso de las fotos. Era la encargada de revelar e imprimir, así como también escribía artículos de fotografía para el *Photographic Times* hacia 1882. Una mujer vestida con pantalones y botas altas. El trabajo que realizaron los Le Plongeon en cuanto a registro de la población es impecable; generalmente salen las personas realizando alguna labor, hablando, tejiendo, sentados a las afueras de su casa, o bien las familias enteras hablando en el jardín. También, cuando las fotografías eran de arquitectura o de vestigios arqueológicos, Alice procuraba que salieran personas alrededor, no solo para ver un plano completo de la escena, sino también para comparar la diferente altura de los elementos. Los viajes no eran nada fácil, por lo que significa recorrer a pie o a caballo extensas zonas con vegetación abundante, garrapatas, etc. “limpiando y excavando, los Le Plongeon descubrieron esculturas como las de Chaacmol (ChacMool), junto a la que después posaría Alice, fotografiada por Augustus, con su vestimenta característica”¹²⁴.

Este tipo de viajeras se vuelve cada vez más común, e incluso con el paso del tiempo el mismo gobierno porfirista mexicano va a proyectar a través de estos fotógrafos una imagen de progreso. Este es el caso de las periodistas Mary E. Blake y Margaret F. Sullivan, quienes publicaron su libro *Mexico: Picturesque, Political, Progressive*¹²⁵, así como también el trabajo de Marie Robinson Wright acompañada de su hija Ida Dent, quienes llegan por primera vez a México en 1892 enviada por el diario *New York World*. Su libro es publicado en 1897, y lleva por título *Picturesque México*¹²⁶. En primera página muestra al general Porfirio Díaz ataviado con su uniforme militar (Fig.6). Estando en México fue condecorada por el Presidente Díaz, que le otorgó la ciudadanía honoraria del país. Estas últimas, a diferencia de Alice, no estaban interesadas en lo arqueológico sino más en la literatura de viajes, se proponen “realizar el más completo libro jamás escrito sobre este maravillosos país”¹²⁷.

¹²⁴ *Ibid*, p.16.

¹²⁵ *Mexico Picturesque, Political, Proressive*, Boston: Lee and shepard publishers, 1988

¹²⁶ ROBINSON WRIGHT, Marie. *México Picturesque*. Filadelfia: J.B. Lippincott Company, 1897.

¹²⁷ RODRÍGUEZ, *Op. cit.*, p. 23.

El caso de Wright también lo menciona Niedermaier, aludiendo a que sus viajes no solo se dieron por México sino también por Brasil, Perú, Chile y Bolivia, y rescata el libro *Bolivia el camino central de sur América, una tierra de ricos recursos y de variado interés* “publicado en 1907, que contiene más de trescientas cincuenta imágenes”, se piensa que muchas de las fotografías las pudo haber tomado ella. En este viaje se destacó particularmente la cabalgata de las “mil millas en lomo de mula”¹²⁸ Este libro contiene apartados como “El alto Perú bajo el virreinato”, “Historia de la independencia” o “Las señoras del gabinete”, ilustrados con panorámicas de los pueblos y de La Paz. Eran libros de historia que acompañaba con fotografías del momento.

Es recurrente que siendo como eran, escritoras, se hayan apoyado en la fotografía para extenderse a una comprensión visual. Algunas veces aparecen como fotógrafas, otras veces contratan fotógrafos, aunque se presume que por lo largo de los viajes, ellas hayan tenido que tomar algunas fotografías. Recurrir a esta herramienta para documentar visualmente su trabajo al recorrer el país, las sitúa como pioneras en el uso de las fotografías como documento narrativo dentro de la cultura visual.

4.2.3. Gertrude Duby (Suiza, 1901 - México, 1993)

Gertrude Duby se ubica dentro de las fotógrafas que indagaron otra manera de ver las realidades, desde una perspectiva mucho más antropológica, y con un compromiso intenso con lo indígena Duby llega a México en 1940, su primera lucha la había dado contra el fascismo tanto en Europa como en Estados Unidos. En México publicó uno de sus primeros libros *¿Hay razas inferiores?*¹²⁹. Lo que quisiera resaltar aquí es el trabajo que desarrolla en la selva Lacandona, donde muy a suerte mía tuve la oportunidad de estar. Duby muestra en sus fotografías su gente, los Lacandones. Declara ella sus principios en la siguiente frase. “un contacto no para explotarlos, ni para

¹²⁸ NIEDERMAIER, *Op. cit.*, p. 29

¹²⁹ DUBY, Gertrude, *¿Hay razas inferiores?*, México: BEP Biblioteca enciclopédica popular, 1946.

estudiarlos antropológicamente”¹³⁰. Pasó más de cincuenta años haciendo una documentación gráfica de invaluable valor, sobre todo porque los Lacandones prácticamente estaban acabados. Cuando yo estuve (2004), eran una población de unas ciento treinta personas, entre hombres y mujeres. Duby se instala en San Cristóbal de las Casas, junto con su marido, Frans Blom, en la que es hoy su casa museo.

La circunstancia que singulariza a los Lacandones es que ellos nunca fueron conquistados ni colonizados, se conoció de ellos por los cortadores de caoba y los chicleros, quienes entrando a la selva por madera, los encontraron de manera repentina. Duby encara desde su encuentro con los Lacandones, una lucha por la selva y la supervivencia de este pueblo. Las fotografías de Duby muestran un mundo que ni siquiera yo, tan solo cincuenta años después, conocí. Las mujeres hilando (Fig.7), las balsas en la laguna *Naha* (Fig.8), que significa *Casa de Agua*. El haber pasado “del arco y la flecha a la alta tecnología, de la vida de colectores y agricultores al incansable consumismo”¹³¹. Los Lacandones, de alguna manera, no sabían cómo sumarse a un movimiento de la civilización, que inevitablemente los excluía. Era una circunstancia que presentaba problemas inmensos, sobre todo de aislamiento, como ya dice Duby en su libro *Los Lacandones: su pasado y su presente*: “el problema de los lacandones no es de tierra o de falta de víveres; es únicamente un problema de aislamiento. A pesar de que quedan pocos y de estar todos emparentados entre sí, son, en realidad, gente con una inteligencia aguda y muy poco degenerados. Son personas fuertes que aguantan, hombres y mujeres, trabajos duros y caminatas penosas y muy largas; es gente interesada por las cosas nuevas que acepta, por ejemplo, sembrar plantas que no conoce y tomar medicina”¹³².

Sus libros constituyen una denuncia, pero no de desigualdad, sino de desarticulación actual de la sociedad. Duby hace una reflexión hacía su propio

¹³⁰ DUBY, Gertrude, *Los lacandones su pasado y su presente*. México: SEP Secretaria de educación pública, 1994.

¹³¹ RODRÍGUEZ, *Op. cit.*, p. 110

¹³² DUBY, Gertrude, *Op. cit.*, p. 93-94

tiempo de la *otredad*. Pero a la vez, ejerce un homenaje a unas formas de vida concretas. Utilizaría la imagen para poner en evidencia una problemática cultural moderna: “hay que salvar a estos indios de elevada moral e inteligencia, que quieren a la vida como a cada ser y que son los últimos constructores de Palenque, Toniná”¹³³.

Hoy podemos decir que el trabajo de Duby captura el testimonio de un pueblo, pero en su momento pretendía buscar alternativas a través de la imagen y el texto a una problemática real. Gracias a ella en parte surgen tres reservas ecológicas que conforman el Bosque Natural Protegido del Valle del Río Amarillo, ubicado dentro del municipio de San Cristóbal de las Casas, al lado oriente de la ciudad. Se crea la reserva Ecológica Gertrude Duby que desde 1970 se convirtió en el Centro de Conservación Forestal Molino de Los Arcos, A.C., con la finalidad general de reforestar y proteger el predio. A lo largo de catorce años, se trasplantaron 400,000 árboles, empezando así la restauración del Bosque de Niebla, que tardaría más de 40 años en llegar a su altura actual. Y que en el 2002 se entregaría Presidencia de San Cristóbal donde se prohíbe definitivamente la tala de árboles dentro de la Reserva. Actualmente Nah Bolom es una casa museo, dónde están alrededor de 40 mil fotografías, mayor parte de las comunidades de Chiapas.

Lo que deberíamos preguntarnos es si las diferencias entre las fotografías de las exploradoras y las de Gertrude Duby permiten aproximarnos de formas distintas a fenómenos sociales, si modifican nuestra mirada.

¹³³ *Ibid.*

4.3. Mujeres de la revolución mexicana

Al iniciar la revolución mexicana (1910), podemos hablar de la mujer tanto por su participación directa como soldado, así como documentalista.

En el conflicto armado, una de las figuras más emblemáticas es “La Soldadera”. Una figura que poco a poco ha salido a la luz, en parte por las fotografías mismas que dan constancia de su vinculación al evento histórico, como también, por los escritos e investigaciones, que a veces, a modo de relatos y casi que de mitos, cobran un valor cada vez más mayor.

Elena Poniatowska¹³⁴ describe a “La Soldadera” a través de dos virtudes: su incansable valor y su humilde presencia. La primera la encontramos cuando Francisco Villa, en 1916 junto a “Los dorados” arrebató a los carrancistas la estación de ferrocarril de Santa Rosalía, en Camargo, Chihuahua. Sesenta soldaderas con sus hijos fueron hechas prisioneras. Un disparo salió del grupo de mujeres y alcanzó el sombrero del Centauro del norte –“Mujeres, ¿Quién tiró? [...]” una mujer vieja, picada de viruelas, levantó el brazo y gritó:

“- Todas...Todas quisiéramos matarte!” el cabecilla retrocedió.

“-¿todas?, pues todas morirán antes que yo,[...] Los infantes comenzaron a amarrarlas[...] Las soldaderas gritaban, no de dolor, sino de cólera. No lanzaban ayes, sino insultos [...] la pira humana ardió rápidamente. Primero se incendiaron las enaguas de las mujeres, sus cabellos, y pronto olió a carne quemada”¹³⁵. Varias versiones dan constancia de la masacre, tanto la del coronel José María Jaurrieta, secretario de Villa, como la de Friedrich Katz. En ellas se vuelve común la historia del día: que las soldaderas intentaron matar a Villa. La masacre de las soldaderas, que para algunos fueron 60 y para otros 90 mujeres, para algunos fusiladas y para otros quemadas, ocurrió la mañana del 12 de diciembre de 1916.

¹³⁴ PONIATOWSKA, Helena, *Las Soldaderas*, [1ª edición 1999], fototeca nacional del INAH en Pachuca instituto nacional de antropología e historia, 2010.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 10

La otra mirada hacia las soldaderas, la que se caracterizaba por su humilde presencia, la continúa Poniatowska “las mujeres con sus enaguas de percal, sus blusas, sus caritas lavadas, su mirada baja, para que no se les vea la vergüenza en los ojos, su candor, sus actitudes modestas, sus manos morenas deteniendo la bolsa del mandado o aprestándose para entregarle el máuser al compañero, no parecen las fieras malhabladas[...] al contrario, aunque siempre están presentes se mantienen atrás. Nunca desafían. Envueltos en su rebozo, cargan por igual al crío y las municiones. Paradas o sentadas junto a su hombre, nada tienen que ver con la grandeza de los poderosos. Al contrario son la imagen misma de la debilidad y de la resistencia”¹³⁶

Mirando la historia de las soldaderas, las cuales encontraremos en los relatos así como en las fotografías, podemos llegar a la manera en que se documentó y el papel que ocupó la mujer de este otro lado, detrás de la cámara.

Generalmente se ha conocido la historia de la revolución Mexicana a través del lente de Agustín Casasola, aquel fotógrafo que trabajaba en su estudio haciendo retratos como muchos de su época. Al verse envuelto en los principios de la revolución, tomó su cámara y se decidió recorrer pueblos y caseríos de México registrando batallas, comandantes y fechas memoriales. “Una peripecia vital” la llamaría la escritora Billeter, Casasola se volcaría en la reportería, hasta el punto de tener 15 empleados. Su estudio se convirtió en lo que se llamó La Agencia Casasola, donde la gente podía enterarse de los acontecimientos en curso de la revolución.

Fue la familia entera la que estaba inmiscuida en la agencia, y es importante resaltar el trabajo de Dolores y Piedad Casasola. La primera trabajó desde los catorce años en el revelado y en la impresión de la agencia, hasta 1921 cuando se casó, justamente con el fotógrafo Jenaro Olivares. Piedad, por su parte, se mantuvo al frente de la agencia con sus hermanos Gustavo, Ismael y Mario.

¹³⁶ *Ibid*, p.13.

La fotografía de los Casasola, da un paso vital hacia la fotografía documental. Sin embargo al mirar el trabajo pionero de la reportería gráfica en latinoamericana, hay que tener en cuenta el reciente trabajo de las fotógrafas que hasta ahora está saliendo a la luz.

En el libro de Miguel Ángel Berumen: *1911. La Batalla de Ciudad Juárez en imágenes*, aparecen fotografías que con cámara en mano construyeron el testimonio visual de la Revolución, entre ellas Esther Eva Strauss, Clara Goodman, Edith Lane y Calla Eylar, y Sara Castrejón. Así como el reciente libro de Samuel Villela F, que trae el trabajo de Sara Castrejón.

Recuperar el trabajo de estas fotógrafas ha permitido tener otros referentes de la revolución mexicana. La mujer de esta manera ha ido apareciendo, como soldadera, y como fotógrafa y reportera.

Enviada por la revista *Harper's Magazine* de New York a El Paso, Edith C Lane registraba los hechos y a la vez relataba los acontecimientos en sus escritos. El Paso fue una ciudad en Estados Unidos que jugó un papel importante en la revolución al encontrarse en cercanías a Ciudad Juárez. Desde allí Edith C Lane retrata del mismo modo al futuro presidente Madero como a los revolucionarios desfilando por las calles de ciudad Juárez.

Las publicaciones del diario *El Paso Herald*¹³⁷, un diario de Texas donde anunciaban la insurrección en ciudad Juárez, pueden darnos una idea de cómo eran las ediciones en las que participaba Edith C. Lane ¹³⁸

El Paso, al ser una ciudad fuera de México, permitía que periodistas, líderes sociales e intelectuales se mantuvieran a salvo, pero a pocos metros del lugar de la noticia. El Paso, además, era un lugar por dónde cruzaban los trenes y eso les permitía moverse con facilidad hacia otros lugares.

¹³⁷ *El Paso Herald*, 21 de Noviembre de 1910. [en línea] Chronicling America: Historic American Newspapers. Lib. of Congress. [consulta 3 Julio 2014]. Disponible en: <<http://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn88084272/1910-11-21/ed-1/seq-1/>>

¹³⁸ Véase <http://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn88084272/1911-08-02/ed-1/>

4.3.1. Sara Castrejón

Cuando en 1910 estalló la Revolución Mexicana contra el régimen del presidente Porfirio Díaz, había 14 mujeres fotógrafas en el país, pero sólo de una se conservan imágenes.

Castrejón nació en Teloloapan en 1888 y murió en 1962, viajó a ciudad de México a los 18 años, en 1905, para estudiar fotografía. Castrejón perteneció a una familia relativamente desahogada en el aspecto económico, eso le permitió trasladarse a la capital, allí, probablemente, estudió en la Colegio de Artes Oficios -institución impulsada por el Porfiriato en su política de “orden y progreso”.

Al regresar a su tierra natal en 1908, traía consigo un equipo de fotografía e instaló su estudio, se desempeñó trabajando como fotógrafa convencional, registrando eventos sociales en el pueblo. La situación de Castrejón al empezar la revolución era difícil, pero a la vez, para ese momento, gozaba de cierta fama, lo que le permitía retratar por igual a los combatientes, campesinos y generales. Poco a poco se había hecho una reputación en su pueblo y acudían a ella para retratarse (Fig.9).

Castrejón es la primera mujer que retrata dos ordenadas filas de jinetes maderistas que pasaban frente al balcón de su casa rumbo al centro de la plaza, en su natal Teloloapan (Fig.10), antes incluso, de que la estadounidense Esther Eva Strauss cruzase la frontera para registrar los acontecimientos en las postrimerías de la lucha armada en Ciudad Juárez, Chihuahua.

“Era tan buena [Castrejón] que retrató el instante justo cuando los fusilados iban cayendo tras recibir la ráfaga de balas”¹³⁹(Fig.11) Según Francisco Nájera Castrejón, cronista municipal de Teloloapan, y sobrino de la fotógrafa “Sara Castrejón, nativa de la ciudad de Teloloapan, a lo largo de su existencia dedicó su tiempo a desempeñar el difícil pero hermoso arte de la fotografía. La lucha

¹³⁹ Ramírez Ortuño, Ángel, “Sarita Castrejón, primera fotógrafa de la Revolución”, *El Diario de Taxco*, [en línea] 22 Agosto del 2014 [consulta 3 Julio 2014]. Disponible en: <http://eldiariodetaxco.com/index.php?option=com_content&view=article&id=15088:cultura&catid=2:museos>

armada que se iniciara en 1910 la sorprendió con su ímpetu avasallador y cruel; sin embargo, Sarita, como cariñosamente la llamaban, no se amedrentó ante el embate revolucionario, sino más bien con pasión profesional, destinó su mejor esfuerzo para poder imprimir en sus placas las acciones más impactantes del momento, así como también captar con su lente a los personajes que en el devenir de los acontecimientos armados arribaban a esta ciudad y quienes prácticamente estaban escribiendo la historia. Muchas de las placas aquí publicadas, fueron obra de Sarita Castrejón¹⁴⁰. El Libro de Nájera, *Jesús H. Salgado-Indómito Luchador*, fue editado en 1994 con 1000 ejemplares, y se vale de las fotografías de Castrejón para documentar los hechos revolucionarios, aunque para ese tiempo no se había reunido el material que se publicaría posteriormente.

La importancia del trabajo de Castrejón está, por un lado, en la proximidad con el pueblo y, por otro, en haber estado en el frente de batalla y en los fusilamientos (Fig.12).

La imagen de la soldadera (Fig.13), ataviada con su fusil y su cartuchera y con su vestido de flores, al estilo del retrato clásico, deja ver el interés por reconocerle este papel de combatiente o generala y a la vez, un claro conocimiento de la fotografía de retrato, su versatilidad en el oficio a la vez que su sensibilidad ante el papel de la mujer. Pocos retratos de una soldadera alcanzan esta calidad, principalmente, porque las soldaderas no solían retratarse tan elegantemente, solían estar entre las trincheras, y las que alcanzaban este rango, en muchos casos, preferían vestir o aparentar ser hombres, para que no se malinterpretara su firme poder de convicción. La soldadera tomada por Castrejón, no esconde su feminidad.

La siguiente publicación con la obra Castrejón fue de Samuel Villela, casi 20 años después, Villela es investigador del área de Etnología y Antropología social del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Institución que publicaría el libro y que en un comunicado con motivo de la publicación diría

¹⁴⁰ *Ibid.*

“El libro *Sara Castrejón. Fotógrafa de la revolución*, presenta 150 imágenes de la primera mujer en fotografiar este movimiento armado”. En sus distintos capítulos, el libro hace un recorrido por el trabajo de Castrejón, desde fotos del pueblo, y la gente, así como los registros del movimiento revolucionario en Teloloapan y Guerrero y, finalmente, la postrevolución hasta 1959. Precisamente otro de los puntos importantes de la obra gráfica de Castrejón, fue el abarcar un amplio recorrido en el tiempo, donde la revolución es una parte importante pero no toda. Esto nos permite ver la ciudad y sus alrededores en los acontecimientos antes, durante y después de la guerra.

Hay que resaltar la postal que se imprimiría con la fotografía de los *Jefes Maderistas que tomaron la plaza de Teloloapan* (Fig.14-15), eso muestra la importancia de su trabajo como referente para los ciudadanos del pueblo.

Sara Castrejón fue capaz de modificar su modo de vida, ante una circunstancia social en la que se vio envuelta. Se convirtió en la primera mujer que documentó la revolución mexicana y una de las pocas que lo hizo. Hoy en día se conocen muchos más aspectos de este momento histórico, gracias a su trabajo. Su archivo, en su momento, quedó esparcido entre familiares, hoy ha sido en gran parte recuperado.

4.3.2. Esther Eva Strauss y Clara Goodman

Strauss, en 1911, documentó los sucesos relativos a la revolución, año en el que instala un estudio fotográfico en El Paso. Los cuatro años anteriores desde 1907, cuando había llegado a México, trabajaba como empleada para Feldman Portrait Studio, también allí trabajó la fotógrafa Clara Goodman.

Marz¹⁴¹ indica que Strauss elaboró fotografías desde una “perspectiva femenina de la lucha de las mujeres si se plantean en lo que se convertiría en

¹⁴¹ ROSENBLUM, N. *A History of women photographers*. New York: Abbeville Press, 2010, p. 432.

una escena clásica, -portando rifles y envueltas en cartucho cinturones- o que expresan espontáneamente pena, ya que vienen a recoger los cuerpos de sus muertos.” Sin embargo, Niedermaier, por su parte, siempre que se refiere a Strauss, lo hace en su trabajo de campo y resalta el que hubiese fotografiado a los muertos en un primer plano. A Clara Goodman Marz la define “Como una aficionada que visitaba el paso y decidió cruzar la frontera para tomar fotos de los campos maderistas y del centro de ciudad Juárez”, esta característica de fotografías “Amateur” también la nombra en otras mujeres como Melville Jean Herskovits, quien después se convirtió en una famosa antropóloga, e inclusive resalta Marz que “muchas de las imágenes encontradas en álbumes familiares fueron hechas por mujeres”.

4.4 Consideraciones de la fotografía como documento visual

Es claro el paso que se ha dado, no solo temporal, sino en la manera en que la fotografía se ha incrustado en las formas de vida entrado el siglo XX.

Hemos venido del descubrimiento de una geografía con las fotografías de los viajeros, en donde la mujer participaba, ofreciendo un espacio en sus casas, para que se instalasen los fotógrafos, espacios que después fueron volviéndose estudios de fotografía. Dichos estudios se dieron dentro de unas características culturales de poder vivir del oficio, pero también visuales, al adoptar ciertos cánones de representación. Y a su vez estos cánones de representación nos permitían encontrar a la fotógrafa y a la fotografiada haciendo visible todo un proceso de mestizaje.

Entrado el siglo XX, vemos como esa mirada hacia la representación cambia y nos permite pensar en maneras distintas de representar el individuo, una búsqueda hacia una representación que se acercara a las emociones y sentimientos de la persona, intentando transmitir a partir de luces y sombras esa carga emocional, como lo pretendía hacer el pictorialismo. En esa misma búsqueda desde lo representativo, hemos visto como Natalia Baquedano nos

situaba como entes activos en dialogo con una imagen que nos permite descubrirnos.

Sin embargo, en este capítulo, hemos dado un giro, un giro que ha sacado la cámara del estudio y ha permitido que se reconfigure nuestra idea de América latina, y a su vez, que se reconfigure la imagen que nos muestra a América latina, porque se ha vuelto ahora, la imagen, un puente de comunicación, un canal de información.

“El valor de la fotografía etnográfica, no está pues, en el hecho de que sea una reproducción fiel de la realidad, un documento histórico o un registro objetivo. El valor etnográfico no es una propiedad del objeto, sino el producto de una relación entre el investigador, lo que se investiga y sus mediaciones técnicas”¹⁴².

Y definitivamente el cambio estaría en dos aspectos: uno, en la mirada, en la preocupación por resaltar aspectos que “se ven”; y otro, el factor que entraría a hacer parte del juego fundamental; ¿dónde circula esa imagen?, ¿quién la ve? y ¿bajo qué criterios se la mira?

Es decir, la fotografía como documento utiliza unas nuevas técnicas de representación, que no eran las mismas de los paisajes exóticos, ni de los estudios del retrato decimonónico, ni tampoco del acercamiento al individuo. En estas nuevas técnicas, importa lo que se representa pero dentro de un sistema discursivo del que forma parte.

142

ARDÈVOL, Elisenda; MUNTAÑOLA, Nora (coords.), *Representación y cultura visual en la sociedad contemporánea*. Editorial UOC p. 22 [consulta 10 julio 2014]. Disponible en: <www.uoc.edu/dt/esp/ardevol1004.pdf>

Fotografías cuarta parte:

Fig.1



Chalmers Adams, Bolivia

Fig.2



Chalmers Adams, Bolivia

Fig.3



Chalmers Adams, Chile

Fig.4



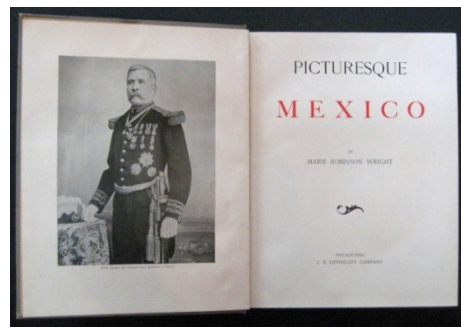
Chalmers Adams, Chile, *Familia araucana.*

Fig.5



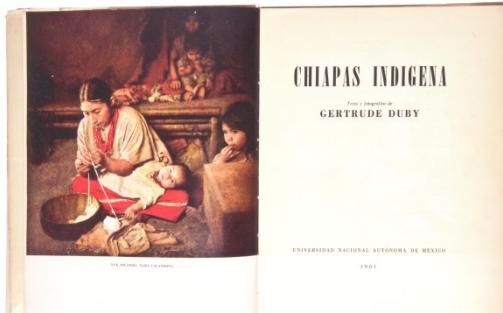
Chalmers Adams, Paraguay.

Fig.6



Robinson Wright, *Picturesque México.*

Fig.7



Gertrude Duby, *Chiapas indígena*, México, UNAM, 1961

Fig.8



Gertrude Duby, Nahá, Chiapas, 1948,
Plata sobre gelatina

Fig.9



Castrejón, Plata sobre gelatina.

Fig.10



Castrejón, Teloloapan, Plata sobre gelatina

Fig.11



Castrejón, Plata sobre gelatina

Fig.12



Castrejón, Plata sobre gelatina

Fig.13



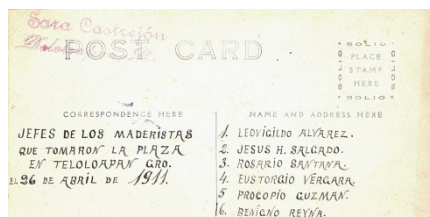
Castrejón, Soldadera, Plata sobre gelatina

Fig.14



Castrejón, Jefes Maderistas que tomaron la plaza de Teloloapan, 1911
Plata sobre gelatina.

Fig.15



Castrejón, Tarjeta postal, 1911

5) Quinta parte: Imagen.

5.1. Consideraciones acerca de la imagen

Si miramos la definición de *Imagen* se entiende como “representación viva y eficaz de una intuición o visión poética por medio del lenguaje, en el sentido etimológico la palabra imagen (del latín *imago*); es una representación visual, que manifiesta la apariencia visual de un objeto, real o imaginario”¹⁴³. Aunque el término suele entenderse como sinónimo de representación visual, también se aplica como extensión para otros tipos de percepción, como imágenes auditivas, olfativas, táctiles, sinestésicas, etcétera.

En este sentido, la imagen como concepto, parte de la idea que existe en la mente del que la observa. Que la persona percibe y vive interiormente a partir de la experiencia personal. La imagen en sí, no deposita el peso de la representación en ella, como en el que observa, aquello que hemos llamado representación deja de ser algo en sí mismo y habita la realidad completa, es decir, se integra, se expande. El trazo, la línea, la forma, se desborda del cuadro. Se genera una amplitud que transgrede los límites representacionales que parten de la desestructuración de lo representado.

¹⁴³ *Diccionario de la lengua española*. España: Espasa libros, 2001.

5.1.1. Tina Modotti (Italia, 1896 - México, 1942)

La vida fotográfica de Tina Modotti sucedió durante siete años en México. Pocas o casi ninguna fotografía data fuera de este tiempo y este lugar. Eso le bastó para trazar un camino sin precedentes en la fotografía latinoamericana.

El primer viaje de Tina a México lo hace en 1922, para reunirse con su esposo, Richey Roubaix de L'Abrie, más conocido como Robo, pintor y dibujante con el que se había casado a sus 21 años. Al partir hacia México a su encuentro, Tina recibe un telegrama que le informa de su muerte, sin embargo viaja a México y está allí por algunos meses. Había llevado consigo unas impresiones de Weston, a quien había conocido un par de años atrás, en la casa que tenían con Robo en Los Ángeles, Estados Unidos. estando en México logra vender algunas de sus impresiones. Sin embargo al poco tiempo, tiene que regresar de nuevo a California, al enterarse de la muerte de su padre. Estando de vuelta se reúne con Weston, a quien le cuenta de la venta de algunas de sus impresiones, lo que anima mucho al fotógrafo.

En 1922 Edward Weston ya llevaba una vida de fotógrafo. Hacia parte de una escuela de fotógrafos que estaban buscando indagar en el medio fotográfico, alejándose del pictorialismo. Entre ellos se encontraban: Alfred Stieglitz, Paul Strand y Georgia O'Keeffe. Era un tiempo en el que Weston estaba también buscando sus formas de expresión. Su situación sentimental estaba cruzando un momento difícil, por la separación de su esposa Flora Chandler, con quien se había casado en 1909, y con la cual tenía cuatro hijos. Ahora, su ayudante de fotografía, Tina, llegaba con nuevas noticias que traía de México, donde había percibido un auge artístico que les podía brindar oportunidades. Tina y Weston deciden emprender su viaje a México en 1923. Antes de irse de Los Ángeles, Tina publica un libro con los poemas, y parte de lo obra gráfica de Robo, *The book of Robo*¹⁴⁴.

¹⁴⁴ ROBAIX DE L'ABRIE, Richey, *The Book of Robo, Being a Collection of Verses and Prose Writings by Robaix de L'Abrie Richey edited by Tina Modotti with introduction by John Cowper Powys*. []: Los Angeles, 1923.

México fue el lugar donde Weston y Tina podían empezar una nueva vida. Allí se vivía un periodo de intensa creatividad; después de la guerra, el país resurgía. El actual presidente Álvaro Obregón había encargado a José Vasconcelos la Secretaría de Educación. Vasconcelos realiza una campaña para hacer visibles las tradiciones de México, y esto lo lleva a convocar artistas, para que hagan parte de la construcción del nuevo arte mexicano, cuyo principio llevaba un fuerte acento hacia las tradiciones indígenas y aquello que representara algo propio de México. Encargan a Diego Rivera grandes murales en los principales edificios del gobierno, Rivera había estado en Europa, donde había permanecido, en una primera estancia, entre 1907 y 1910 y, posteriormente, volvería entre 1911 y 1920. En esta segunda estancia, Rivera se ve muy influenciado por el Cubismo y realiza exposiciones individuales de obras cubistas de su autoría. Así que, al regresar a México, hace patente su influencia de los movimientos europeos. Entre otros artistas, estaban en México: los pintores Jean Charlot, Xavier Guerrero y Rafael Salas, así como el poeta Luis Quintanilla, el escritor DH Lawrence, y el antropólogo Frances Toor.

Tina y Weston se integran de manera bastante rápida en la esfera cultural mexicana. Su mundo giraba en torno de la fotografía. Tina tomaba sus propias fotografías, además de seguir ayudándolo. En estas primeras fotografías de Tina (fig.1), se ve una clara influencia de Weston. De alguna manera lo copia.

Las nuevas exploraciones de Weston las podemos definir como un abandono de los esquemas establecidos en la representación, la extensión de la visión por medio de la cámara, ya no a lo que el ojo ve, sino a lo que es capaz de capturar. Weston empezaría por aprovechar las características intrínsecas del recurso fotográfico: las líneas limpias y definidas, la nitidez, la precisión del detalle, es decir, se preocupa por el estudio de la forma, como se ve en *La Azotea* (Fig.2) de 1924.

México, para Weston, fue el lugar donde pudo experimentar cómo los volúmenes de las formas pierden total significado representativo, explorando este proceso ante los edificios así como en desnudos. Los retratos realizados a

amigos y artistas en estos primeros años, los sacaba muy de cerca, ligeramente por debajo del nivel de los ojos, y sus cabezas llenan la imagen hasta el marco. En estos retratos se destacan Galván Shooting (1924), Tina Modotti (1924), Victoria Marin (1926), y Rose Roland Covarrubias (1926).

En el primer viaje que realizan a Tepotzotlán, Tina experimentaría con algunas fotografías claves en su apropiación de lo que Weston buscaba, ejemplos de ello son *Interior de la torre de la iglesia en Tepotzotlán* (Fig.3) y *El convento de Tepotzotlán*. Esta primera estancia juntos sería de gran provecho. Weston regresaría momentáneamente a Estados Unidos en 1924, y volvería a México en 1925, cuando realizan una muestra fotográfica juntos, en Guadalajara. Esta exposición va a tener una buena aceptación, sobre todo por parte de artistas como David Alfaro Siqueiros, quien resalta factores como el equilibrio, el ritmo, las direcciones, el peso “lo mismo tratándose de un grupo de chimeneas en una fábrica, un conjunto de cubos de casas, la colocación e inclinación del torso de una mujer son siempre causa de profunda belleza”¹⁴⁵.

Una de las características importantes del desarrollo que estaban logrando en la fotografía era la intemporalidad. Uno de los trabajos que daría inicio a este sentido intemporal sería *Toilet* (Fig.4).

En 1926 ambos reciben un encargo editorial del libro de Anita Brenner¹⁴⁶. A partir de este momento trabajan fotografiando objetos del arte mexicano, y viajan por distintos lugares de México. Algunas de estas imágenes se publicarían en la revista *American Folkways*, donde Tina continuaría publicando posteriormente.

En noviembre de 1926 Weston partiría definitivamente para California. Es el momento en que Tina se suelta realmente a fotografiar temas que a ella le interesan. Entra a formar parte del partido comunista y empieza su trabajo en *El Machete*, periódico del partido. En la etapa fotográfica de Tina entre 1926 y

¹⁴⁵ RODRÍGUEZ, *Op. cit.*, p. 67

¹⁴⁶ BRENNER, Anita, *Idols behind altars. : Modern Mexican Art and Its Cultural Roots* New York: Courier Dover Publications, 1929.

1930, se juntan la apreciación formal heredada por Weston, con sus intereses individuales; las personas, generalmente realizando sus trabajos, o reflejando lo que para ella era una constante, las luchas obreras. (Fig. 5).

Si nos detenemos en *Campesino with Hay* (Fig.6) Tina decanta los factores humanos y mexicanos, el esfuerzo, el trabajo, así como el sombrero -como símbolo Mexicano que lo registrará reiteradamente-, y el heno. Sin embargo, no se reconoce el lugar, ni la hora, así como tampoco quien es el retratado. Tina se enfoca en las formas, en discernir cómo se constituyen los principios que queremos entender como parte de una *imagen fotográfica*. Pero exaltando elementos mexicanos.

Eso que antes tenía importancia en la fotografía como documento, la relación del lugar con el sujeto, pierde importancia, para resaltar aspectos más simbólicos, como el esfuerzo, el trabajo y la mexicanidad. Posteriormente durante un viaje que realiza a Tehuantepec, Tina se centra principalmente en fotografiar mujeres, en las actividades de sus días (Fig.7-8). En las mujeres de Tehuantepec, sus grandes jarrones con agua llegan al límite de la imagen y cobra intensidad la textura del jarrón, lo mismo sucederá con las manos de los trabajadores en primerísimo plano como en *Manos de titiritero 1926* (Fig.9). Los distintos viajes de Tina por México, enriquecerían su visión del país. En la fotografía *Man wearing embroidered sombrero* (Fig.10). Tina logra una fusión entre los aspectos formales y culturales, una imagen en movimiento, con el desenfoque hacia los márgenes; muestra el sombrero mexicano en la cabeza de un niño, tapando sus ojos y ocupando -el sombrero- casi la totalidad de la imagen, del que se resaltan unas flores bordadas. La sensación de realidad se pierde, dimensionando una situación estética de la fotografía; entre la textura y lo orgánico de las formas nos deja más que interpretar, sentir un resplandor momentáneo, como un destello, una sensación de que apareció, y se volvió a ir. Una escena repentina. Una vez más, fuera de tiempo y de lugar.

Tina poco a poco desarrolla lo que ella denominaría la *calidad fotográfica*. “Me considero un fotógrafo y nada más, y si mis fotografías se diferencian de lo generalmente producido en este campo, es que precisamente trato de producir

no arte, sino fotografías honradas, sin trucos ni manipulaciones, mientras que la mayoría de los fotógrafos aún buscan los efectos artísticos o la imitación de otros medios de expresión gráfica, de lo cual resulta un poco híbrido y que no logra impartir a la obra que producen el rasgo más valioso que debería tener: *la calidad fotográfica*¹⁴⁷.

A partir de este momento sería difícil que cualquier fotógrafo obviara estas palabras.

Por otro lado, también Tina se volvía en cierto sentido una comunicadora social, o una instigadora. Esto se visualiza en las composiciones que luego fotografiaba, como *Hoz, Canana y Mazorca* (Fig.11) donde la idea es representar una lucha armada dentro del partido comunista, en favor de la repartición de tierras a los campesinos. Estas imágenes dejan ver elementos en diálogo, que se volverían una constante en las luchas revolucionarias de los años 50, 60 y 70, en Latinoamérica. En la manera de utilizar la fotografía había una nueva mirada, dentro de lo formal, que se convertía en un arma a nivel ideológico.

Finalmente, Tina se verá obligada a salir de México, tras el asesinato en 1929 de quien era su compañero y militante del partido comunista, Julio Antonio Mella. En diciembre del mismo año, Tina realiza una exposición fotográfica en la Biblioteca de la Universidad Nacional Autónoma de México.

¹⁴⁷ Publicado inicialmente en *Mexican Folkways*, Num 4, Octubre-diciembre de 1929. Tomado de BILLETER, Erika, *Canto a la realidad fotografía latinoamericana 1860-1993*. 3ª ed. España: Lunberg, 2003. [1ª ed. 1993]. p. 43

5.1.2. Grete Stern (Wuppertal, 1904 - Buenos Aires, 1999)

Grete nace en Wuppertal, Alemania, estudió en la Escuela de Artes Aplicadas, de donde egresó en 1925. Hacia 1927 reside en Berlín, allí conoce al fotógrafo Otto Umbehrr (1902-1980) y también al fotógrafo Walter Peterhans (1897- 1960) con quien toma clases de fotografía. “Peterhans desarrolla en ella un sentido de observación profunda de formas, texturas, materialidades y objetos”¹⁴⁸. Peterhans sería posteriormente designado profesor de fotografía de la Bauhaus de Dessau. Es importante este encuentro con Grete, ya que Peterhans propuso a lo largo de su carrera una manera particular de composición a partir de naturalezas muertas, siendo también profesor de entrenamiento visual. El trabajo de Grete estaría gratamente influenciado por esta manera de desarrollar las composiciones.

Grete se asocia con Ellen, la que sería su amiga de toda la vida y con quien abren su primer estudio de fotografía en 1929 en Berlín. En aquel tiempo, en Alemania se percibía una agitación política, y al mismo tiempo se producen grandes exploraciones en las artes visuales. Durante el primer tercio del siglo XX movimientos como el Expresionismo o el Dadaísmo proponen avances, exploran las posibilidades de la fotografía. Se trabaja en el fotomontaje, sobre todo desde Dada, movimiento que expresaba sus preocupaciones por el manejo de los materiales. Por otra parte, el collage que se proponía en el movimiento cubista, empleaba elementos extraídos de libros, de grabados y añade a la obra objetos reales, uno desde la fotografía y el otro desde la materia, ambos partían de la fragmentación de la realidad. Por otro lado, en Europa, los medios de comunicación, tanto de revistas, como de avisos comerciales estaban incorporando la publicidad, así como el uso de la fotografía como recurso publicitario.

Por un breve tiempo, en 1933, Grete emigra a Londres, debido a la aparición de Hitler como canciller y la fuerza que tomaba el nazismo en Alemania. Una vez en Inglaterra, se dedica, con ayuda de algunos familiares, a hacer retratos y a trabajar en publicidad.

¹⁴⁸ NIEDERMAIER, Op. cit., p. 117

Posteriormente, viaja a Argentina, donde se radica definitivamente. En 1935 realizan una muestra de las fotografías de ella y su esposo, Horacio Coppola, en la Editorial Sur de Buenos Aires. Parece ser que tiene muy buena acogida, ya que reciben un encargo de la municipalidad de Buenos Aires para realizar el libro *Buenos Aires Visión fotográfica*, en 1937 que se constituye de fotografías de la ciudad, incluyendo vistas aéreas. La portada la realiza Grete, quien figura como Grete Coppola, y la realiza en tapa blanda ilustrada con fotomontaje (Fig. 12).

Quisiera detenerme en un trabajo que desarrolla en Argentina, llamado *Sueños*, realizado entre 1948 y 1951. Son 46 fotomontajes que Grete publica durante estos años en la revista *Idilio*¹⁴⁹, en una sección llamada “El psicoanálisis te ayudará”. Los artículos eran cartas enviadas por las lectoras, - ya que la revista era dedicada a un público femenino- en donde ellas relataban sus sueños. A partir de este material, los sociólogos argentinos Gino Germani y Enrique Butelman, redactaban un texto y Grete era la encargada de realizar las ilustraciones. Según María Victoria Sánchez, en su ensayo “Sueños de mujeres. La Revista *Idilio* y la transformación de la familia en los años 40 - 50”¹⁵⁰, “Principalmente la revista *Idilio* era una revista juvenil y femenina, cuyo contenido incluía fotonovelas, artículos que aconsejaban a las mujeres respecto de tareas hogareñas, (cómo quitar una mancha, cómo dejar relucientes los ceniceros de sus esposos, etc.) crucigramas cuyo único contenido eran nombres de actores y actrices del cine de la época, y publicidades que esencialmente vendían cosméticos y artículos de belleza para la mujer”. En la propuesta de esta serie es muy importante rescatar la actividad de las lectoras, del texto y de la imagen, en unidad (fig.13-14). El trabajo en sí, se constituye en una manifestación de las mujeres del común en una época concreta. En Argentina “se estaba produciendo desde hacía tiempo un proceso de industrialización que habría dado lugar a una transformación en la

¹⁴⁹ Revista *Idilio*, Buenos Aires: Editorial Abril, 1948 y 1949.

¹⁵⁰ VICTORIA SÁNCHEZ, María, “Sueños de mujeres. La Revista *Idilio* y la transformación de la familia en los años 40-50”. [en línea] [consulta 15 agosto 2014] disponible en: <http://www.elseminario.com.ar/biblioteca/>

organización familiar de los grupos rurales y urbanos, sobreviniendo lo que el autor [Germani, escritor de los artículos] plantea como una transición de la familia tradicional hacia una familia urbana moderna”¹⁵¹.

En todos los trabajos de la autora es evidente la presencia femenina. Siendo un fotomontaje, cabe resaltar que Grete partía de fotografías tomadas por ella. “Grete iba montando, según bocetos dibujados previamente, materiales de su propio archivo y fotos que ella tomaba de amigos, y miembros de su familia y, especialmente, de su hija Silvia”¹⁵². Es evidente que se trata de una obra crítica, donde se resalta cierta opresión vivida por las mujeres (Fig.15). La percepción de Grete también hace ver cierta complicidad de la mujer, que no se queda en la denuncia de la mujer vista como objeto, sino que pone a la misma como parte responsable de su situación. “Es una mujer cuya posición es criticada ácidamente por Stern; una mujer que no es representada sólo como víctima, sino como partícipe de su propia situación, y siempre en el doble aspecto de objeto decorativo y funcional (...) Propone una requisitoria sobre la condición de sometimiento de las mujeres que no queda cautiva del estereotipo víctima-victimario. Esta mirada compleja sobre la sumisión femenina era consecuencia de una perspectiva más amplia sobre la naturaleza sofocante de la familia tradicional respecto de la libertad de la mujer”¹⁵³.

Al utilizar los fotomontajes para ilustrar cierta característica fantástica de los sueños, Grete subraya la irrealidad misma del fotomontaje, el cual es una construcción arbitraria que parte de realidades diferentes. En ese sentido, el fotomontaje permite poder definir tamaños y diferentes formas de combinación, lo cual entra en juego con el hecho de elegir además ciertas imágenes que, en el mayor de los casos, parten de elementos como una máquina de escribir, una escalera, una jaula entre otros, saliendo de un esquema convencional, para situarse en un diálogo de significados. Lo aleatorio se conjugaba tanto en los

¹⁵¹ *Idem*

¹⁵² NIEDERMAIER, Op.cit., p. 124

¹⁵³ VEZZETTI, Hugo, “Las promesas del psicoanálisis en la cultura de masas”, en *Historia de la Vida Privada en la Argentina*, Buenos Aires: Taurus, tomo 3, 1999. (pág. 174) Tomado de VICTORIA SÁNCHEZ, María, “Sueños de mujeres. La Revista Idilio y la transformación de la familia en los años 40-50”, *Op. Cit.*.

sueños como en las fotografías, volviendo a la obra coherente en sí misma. (Fig.16). Es muy probable que Grete estuviera al tanto del Surrealismo.

El trabajo de Grete, que se publicó semanalmente durante más de dos años, fue prácticamente ignorado en vida de la fotógrafa. Se presentó por primera vez al público a mediados de los años 50 en la Universidad de La Plata y, posteriormente, en Buenos Aires en 1967 en el Fotoclub Argentino. Sin embargo, no fue hasta 1982, tras una muestra en FotoFest, de Houston, Estados Unidos que su trabajo tendría reconocimiento.

El trabajo de Grete tiene distintos aspectos, que ejemplifican lo que hemos querido señalar. Por un lado, su acercamiento a la fotografía experimental, adoptando el fotomontaje. Pero a su vez, cómo se valió de éste, en la serie *Sueños*, para proponer reflexiones sobre la mujer. Aparecen figuras como la madre, la esposa, la dueña de su vida, o la limitada, la mujer amante, escuchada, o escuchando, la espectadora, la encargada del cuidado del hogar, la que está en peligro o en el desafío de la calle. Todo ello nos permite ver la realidad de la Argentina de Eva Perón, que hacía todo para que la mujer tuviera visibilidad, en un llamado a comprometerse por su país. La educación de entonces, que venía de principios de siglo, determinaba espacios donde la mujer se confinaba a lo privado y el hombre a lo público, o donde aparecían figuras como la *ciencia doméstica*. “En consecuencia, tanto las mujeres de los sectores populares, obreros y campesinos como las de las franjas sociales adineradas, debían conocer los principios científicos que envolvían y timoneaban los quehaceres domésticos. La tarea no era menor y, si bien desde las editoriales, las asociaciones, los hospitales, la Iglesia y las bibliotecas se venía trabajando en la educación doméstica de la mujer”¹⁵⁴.

Los fotomontajes realizados por Grete Stern, hacen parte de toda una reflexión a partir de la condición de las mujeres de mediados del siglo XX.

¹⁵⁴ “pequeñas cocineras para grandes amas de casa... la propuesta pedagógica de Ángel Bassi para las escuelas argentinas, 1914 – 1920” [en línea] *Temas de Mujeres* Año 5 N°5 , Revista del Centro de Estudios Históricos e Interdisciplinario Sobre las Mujeres Facultad de Filosofía y Letras Universidad Nacional de Tucumán [consulta 4 Agosto 2014] disponible en: <http://www.filo.unt.edu.ar/rev/temas/t5/t5_web_art_caldo_cocineras.pdf>

Fotografías quinta parte:

Fig 1



Tina Modotti, Calas, 1924.

Fig. 2



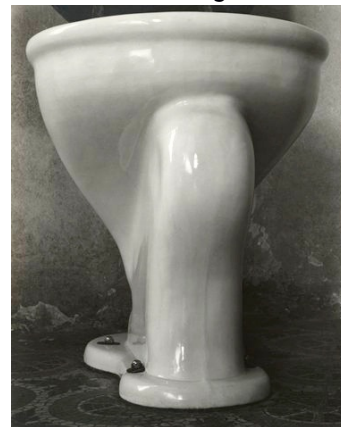
Edward-Weston, desde la azotea, 1924

Fig.3



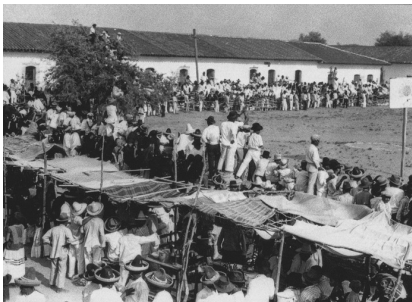
Tina Modotti, Convento de Tepoztlán, 1924

Fig.4



Edward Weston, Toilet, 1925

Fig.5



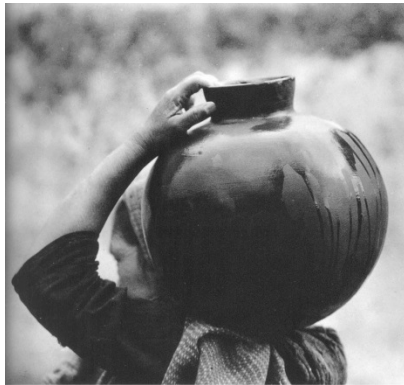
Tina Modotti, fiesta en Juchitán

Fig. 6



Tina Modotti, Campesino with Hay

Fig. 7



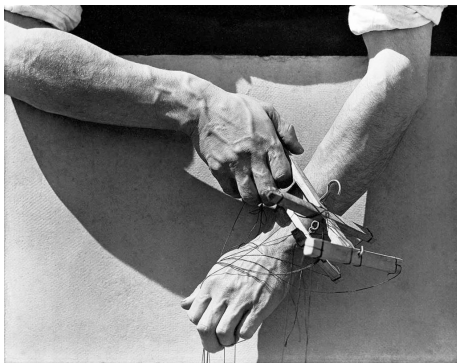
Tina Modotti, *Cántaro*, México
(Col. museo internacional de fotografía,
George Eastman House)

Fig. 8



Tina Modotti, *Mujer de Tehuantepec*,
(Col. museo internacional de fotografía,
George Eastman House)

Fig.9



Tina Modotti, *Manos de titiritero*, México, 1926

Fig.10



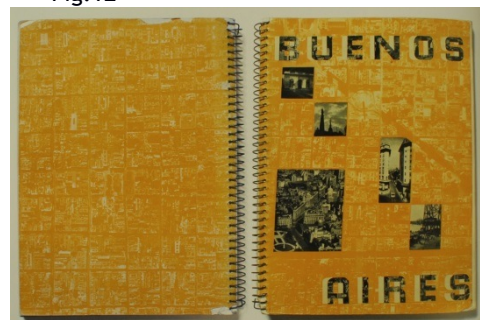
Tina Modotti *Man wearing embroidered
sombrero*, 1929 Plata sobre gelatina

Fig.11



Tina Modotti, *canana, mazorca y hoz*
1927 plata sobre gelatina.

Fig.12



Buenos aires visión fotográfica,
HORACIO COPPOLA, GRETE COPPOLA,
Buenos aires municipalidad
de la ciudad de Buenos aires, 1937

Fig.13



Grete Stern, Serie Sueños, revista Idilio

Fig.14



Grete Stern, Serie Sueños, revista Idilio

Fig.15



Grete Stern, Serie Sueños, revista Idilio

Fig.16



Grete Stern, Serie Sueños, revista Idilio

6. Sexta Parte: Visualidad.

6.1. Consideraciones acerca de la visualidad

Al buscar la definición de la palabra *visión* en el diccionario de la RAE aparece como “acción y efecto de ver, punto de vista particular sobre un tema, un asunto. Imagen que, de manera sobrenatural, se percibe por el sentido de la vista o por representación imaginativa”¹⁵⁵. Podemos pensar en la idea de formar en la mente una imagen visual de un concepto abstracto. En el diccionario Santillana nos dice: “sensación agradable que produce ver algo vistoso”¹⁵⁶. Sin embargo, por *visual* aparece algo interesante: “línea recta imaginaria que va desde el ojo del espectador al objeto observado”¹⁵⁷. Creo interesante pensar en la “línea recta” ya que se resalta el punto de relación entre algo observado, y quien observa.

Si mirásemos las aproximaciones que hace Nicholas Mirzoeff, a partir de los estudios visuales, y que las expone en su conferencia “El derecho a ver o por qué miramos” en el seminario de Visualidad y Contrahistoria¹⁵⁸. Tendríamos que Mirzoeff apunta, en un principio, a señalar que generalmente los estudios visuales han querido llevar el problema de la visión al terreno de la imagen, y se han preguntado ¿Cuál es el papel de la imagen?, ¿de qué manera la imagen influencia la sociedad?. Según Mirzoeff, se ha dado, en los estudios visuales, un énfasis en la imagen. Sin embargo, para él, la visualidad surge cuando dos personas se miran a los ojos, es decir la visualidad como algo irrepresentable. Como algo que sucede. En este sentido, se aproxima a la definición antes expuesta, cuando hablábamos de la línea imaginaria entre el observador y lo observado.

¹⁵⁵ *Diccionario de la lengua española*, España: Espasa libros, 2001.

¹⁵⁶ *Diccionario Santillana del español*, España: Suma de letras, 2000.

¹⁵⁷ *ENCICLOPEDIA DEL SIGLO XX*, España: El mundo siglo XXI, 1992

¹⁵⁸ *Visualidad y Contrahistoria*, Universidad de Barcelona, 26 de noviembre, 2012, publicada en video On line: <http://globalartarchive.com/es/actividades/visualidad-y-contrahistoria/video/> [consultado 26 agosto 2014]

Así mismo Mirzoeff también se refiere a entender la visualidad mediante el visualizar, y colocaba como ejemplos, el desarrollo de las batallas antiguamente, donde los mapas eran de gran ayuda.

“Visualizar” -continúa Mirzoeff- es un término militar surgido de la situación en la que un general, que ya no podía ver el campo de batalla presencialmente, físicamente; tenía que recurrir a visualizarlo. La manera de visualizarlo era conjuntando, ideas, imágenes, intuiciones, y armando esquemas para poder tener este control de visualización. Y esta capacidad de visualizar determina quien pelea la mejor batalla.

En esa medida, podemos decir que visualidad es tomar distancia tanto de uno mismo como de lo que uno observa, valiéndose de imágenes y representaciones, visualizar una relación existente entre las partes, incluyéndome yo como observador. También creo que podemos decir que la visualidad, es un proceso de conciencia de la mirada. Porque al final, el que sigue mirando soy yo. Pero el ser consciente me permite incluirme en lo observado.

6.1.1. Lola Álvarez Bravo (Jalisco, 1903 - México D.F, 1993)

A Lola es pertinente mirarla, como parte de una evolución en la fotografía latinoamericana. Cronológicamente, Lola se ubica entre los años treinta hasta los años sesenta. Es decir su trabajo se presenta a continuación de Tina Modotti, Frida Kalo, el muralismo Mexicano, y a nivel internacional a la par con la aparición de la agencia magnum en 1947, creada por Cartier Bresson y Robert Capa.

Fotógrafos como Paul Strand , Cartier Bresson y Edward Weston visitaron México durante los años treinta y conocieron a Lola Álvarez Bravo. El desarrollo de la fotografía moderna estuvo al alcance de Lola y sin duda formó parte de ella. Modotti y Weston también dejaron influencia en Álvarez y aunque a Weston no lo conoció en persona, si pudo ir a las exposiciones de su obra (Weston expuso en Ciudad de México en Aztec Land Gallery en 1923 y 1924,

así como, al lado de Modotti, en una exposición colectiva en el Palacio de Minería)¹⁵⁹

Por Lola atraviesa toda una escuela de fotografía que nació con Hugo Brehme, quien fue maestro de Manuel Álvarez Bravo y a quien transmitió los valores que tanto Manuel como Lola desarrollaron. A Brehme lo veíamos en el tercer capítulo. El trabajo de Brehme se centra en representar las costumbres, lo popular, la cultura mexicana en composiciones muy cuidadas, con encuadres frontales que describen un suceso en relación a un entorno, es decir: si Brehme fotografiaba a una persona del campo que iba a caballo, lo capturaba pasando al lado de los nopales, si fotografiaba la gente sentada en las afuera de su casa, incluía en la imagen los tejados de sus casas amarados con palmas. Brehme entendió que esas personas pertenecían a un entorno y en la medida en que lograra una composición clara en donde se incluyeran ciertos aspectos, ellos se dimensionaban en su condición.

Cuando conoció a Brehme, hacia 1922, Manuel Álvarez Bravo decidió hacerse fotógrafo, y tanto él como Lola, su esposa, van a tomar estos elementos. A partir de la escuela de Lola y Manuel, aparecen fotografías importantes, como Graciela Iturbide, alumna de Manuel, y Mariana Yampolsky, alumna de Lola. “Al principio, la fotografía fue para mí una especie de contagio de Manuel Álvarez Bravo”¹⁶⁰ decía Lola, que al igual que Tina, llegan a la fotografía por amor a sus parejas.

El primer lugar donde van a permitirse empezar a crear Lola y Manuel es en Oaxaca, lugar donde irían a vivir poco después de casarse. Allí lleva una vida alejada de la ciudad y de gente que les conociera. Oaxaca, un pueblo pequeño, muy arraigado a sus tradiciones indígenas, al mismo tiempo era lugar de paso de muchos viajeros. Lola aprende a partir de la convivencia, como ella misma lo decía, “yo me metía junto con él [al cuarto oscuro] a menearle las cazuelas, porque ni a cubetas llegábamos, él iba con su cámara a hacer sus cosas, y yo

¹⁵⁹ FERRER, Elizabeth. *Lola Álvarez Bravo*. México: Edición Aperture, 2005. p 13.

¹⁶⁰ ÁLVAREZ BRAVO, Lola, *Lola Alvarez Bravo*, p. 61. Tomado de FERRER, Elizabeth. *Lola Álvarez Bravo*. *Op.cit.*, p. 44.

con mi camarita a hacer mis cositas, pero como yo me consideraba parte integrante de su vida, de su mano, de su dedo y de su uña”¹⁶¹. En las entrevistas, Lola deja ver sus aspiraciones como mujer y al mismo tiempo las labores que eran consideradas apropiadas para una mujer de clase media como lo era ella. “Yo tenía una extraña necesidad de algo que no sabía que era, que yo estaba con una rebeldía interna a determinadas cosas que la gente creía muy lógicas que yo podía hacer porque era mujercita, señorita. Creían que yo iba a tener que responder a un determinado plano social. Pero yo sentía una rebeldía rara, yo quería hacer algo, y todo lo que me ponían a la mano me parecía terriblemente denigrante, no me gustaba. A mí por ejemplo, antes de casarme, en mi casa me mandaba a unas clases raras que me enseñaban a hacer pasteles y a servir el té y hacer platillos franceses de esos que te pasas veinte veces decorándolos y de tan decorados ya a nadie le dan ganas de probarlos porque huelen infame”¹⁶².

El hecho de ser “aprendiz” la colocaba en un plano silencioso y desde allí Lola va a tomar una fotografía, que desde una perspectiva visual va a decir mucho: *Mi colega* (fig.1). Curiosamente, Hilla Becher, la fotógrafa alemana que junto con su esposo Bernd Becher van a fundar la academia de Düsseldorf, tomó una fotografía con las mismas características: registrando al fotógrafo (su esposo) tomando la foto, desde un plano afectivo claro está. Estas fotografías van a alejarse por un momento de su objetivo y van a situarse como testigo.

El trabajo de Lola toca el concepto de visualidad aquí expuesto en la medida en que crea un plano semántico, a partir de los elementos que entran en la imagen. Dichos elementos, bien sean personas, máscaras u objetos e incluso imágenes dentro de la imagen, aportan información que los dota de un significado. Si observamos la imagen *San Isidro* (Fig.2), vemos como, en un plano medio, aparecen algunas personas en un evento, al parecer entre más gente; uno de ellos lleva una máscara puesta, todos aparecen desenfocados, y entre ellos, un gran tejido que cubre casi la mitad de la imagen va a aparecer

¹⁶¹ Entrevista con Lola Álvarez Bravo, [en línea] [consulta 3 Agosto 2014] Disponible en: <http://www.goeat.com/listen/19faa90/entrevista-con-lola-alvarez-bravo-version-corta-olivier-debroise>

¹⁶² *Idem*.

enfocado, con San Isidro en el centro de la fotografía. El acento visual que da Lola a este tejido hace que se vea igual de vivo que las personas, y las personas a su vez terminan enmarcando la imagen de San Isidro. Es una reflexión hacia la importancia que tiene para el sincretismo latinoamericano este tipo de imágenes de santos.

Lo mismo va a hacer Lola con *La madre Matiana* (Fig.3) un maniquí que sale en la mitad de una muchedumbre. Todo parecería normal si no supiéramos que la madre Matiana fue una mujer nacida hacia 1690, en Tepotzotlán, fue sirvienta, y posteriormente entró al convento. En México ha creado una leyenda viva de sus historias, siendo sanadora, curadora de enfermedades y generadora de profecías. La madre Matiana, es conocida y respetada, como una santa. En la fotografía de Lola, las personas están hablando con ella.

En este tipo de imágenes confluyen el imaginario y la realidad. Las imágenes religiosas tienen un fuerte peso en la cultura latinoamericana. En algunos casos han sido impuestas y en otros, como en el de la Madre Matiana, ha surgido del mismo pueblo. En la fotografía de Lola no hay diferencia, la madre Matiana los escucha y ellos le hablan, como realmente es. Esta mirada de Lola, nos deja ver a una persona que ha encontrado en lo cotidiano, esta simple y a la vez compleja interacción. Muestra que, si no se tiene el suficiente tacto, se puede pasar de la verdad a la mentira, y no quedarse en ese punto medio donde cualquiera de las dos es posible. Entre lo religioso y lo popular, entre lo trascendente y lo mundano.

Lo mismo sucede con la fotografía *No matarás* (Fig.4). Si quisiéramos narrar la escena, diríamos que en ella se fustiga a un niño en una procesión, mientras un ángel se acerca a tocarle la espalda. Es una representación, pero ¿por qué la gente va con la cabeza abajo, acompañando a sus niños cogidos de las manos por un camino de piedra? Seguramente quienes acompañan al ajusticiado, no son actores, no. Son gente del común que está viviendo una verdadera penitencia. Entre la realidad y la ficción, la fotografía nos deja atónitos.

Lola Álvarez Bravo va a ver la belleza de México, pero la belleza invisible, ya no la romántica de Brehme, sino la que todos llevan por dentro y que sale a flote en las festividades. Ser capaz como fotógrafa de dimensionar esa realidad de las gentes, se lo permite una mirada muy aguda. Muy consciente de lo que está pasando y no de lo que pareciera que está pasando. Es una línea muy fina, que se cruza cuando uno no tiene la capacidad de entender los elementos en juego en la realidad, en un momento determinado. Esa es la visualidad, que al igual que el general en el campo de batalla de Mirzoeff, tiene que juntar los elementos, imágenes, intuición, ideas, testimonio, información, todos los que pueda recoger - en el caso del fotógrafo en el momento presente-, para acceder a eso que no se ve a simple vista. Eso que está oculto. Pero que se hace visible.

Las fotografías de Lola son siempre respetuosas, pero en el sentido espacial, como si se ubicara en un lugar para no molestar, como testigo. Tal y como ella misma lo dice: “un documento que no se propone expresar su contenido o su posible denuncia de una manera ni exclusiva ni gritona”¹⁶³.

Lola obtiene más o menos tempranamente en su carrera dos trabajos que le van a permitir agudizar esta mirada. Primero trabajaba en la Secretaría de Educación Pública, donde se publicaba un periódico rural, debía hacer registros para el periódico de la Secretaría: cómo se vacunaba un niño, cómo se lavaban las manos, quién era el maestro de la escuela, entre otros. Lola llevaba su trabajo paralelo a las fotografías que tomaba a modo personal.

El segundo trabajo y tal vez su primer encargo importante, era fotografiar el ciclo de las escenas bíblicas de la antigua iglesia de San Agustín. Posteriormente continuaría fotografiando obras de arte mexicano para distintas revistas ilustradas. Para Lola, el hecho de fotografiar cuadros le enseñó mucho a ver y a componer.

Lola gana un premio en la feria de la empresa industrial, lo que pone de manifiesto su tratamiento moderno de la imagen, el cual corresponde a un

¹⁶³ PERERA FERNANDEZ, Manuel, *La Fotografía un placer interno*, en ÁLVAREZ BRAVO, Lola. *Reencuentro fotográfico*. México: Editorial Penélope, 1982.

momento de desarrollo de la forma. Pero aunque quiere y resalta estos aspectos de las máquinas en un momento industrial, los lleva a una realidad social. Con los fotomontajes, rápidamente eleva su atención a aspectos sensibles, exponiendo la condición de vulnerabilidad del ser humano.

Lola Álvarez era una hija de su tiempo, elogió la elocuencia con que Weston retrataba la forma, de la misma manera como apreciaba a Modotti, de quien pensaba que formalmente había logrado ampliar el lenguaje de Weston, así como valoraba sus radicales convicciones políticas¹⁶⁴; sin embargo, tanto como los admiraba también se alejaba de sus maneras de fotografiar, ya que Weston para ella era demasiado formalista y Modotti estaba al servicio de causas políticas, cosa que a Lola realmente no le interesaba. Lola trazó un camino propio, lo mismo sucedía con Manuel. Ella no se contenía al asegurar que su marido era el fundador de la fotografía moderna, pero al mismo tiempo decía, al hablar de la fotografía de Manuel “ha llegado a una etapa digamos de refinamiento, en que lo que más le preocupa es una composición plástica preconcebida o concebida de antemano; es decir, busca las cosas ya con una predisposición estética que lo lleva a un perfeccionamiento tal que casi lo enfría, se ha preocupado tanto de la perfección, de la luz, de tal pelito... en fin, que pierde el arrebató del momento, la emoción”¹⁶⁵.

Lola también va a trabajar el retrato, a lo largo de toda su carrera, muy en la línea que resaltábamos de Natalia Baquedano. Cuando se refiere al encuentro que tuvo con la poeta Guadalupe Teresa Amor, conocida como Pita Amor, indica “Empecé a retratarla, empecé a amansarla, a que se le quitara la idea de su propia importancia, la idea de su propia belleza, que sí la tiene, pero necesitaba yo sacar la otra pita, que viera todo esos aspectos en el retrato”¹⁶⁶. Los términos en que Lola ve el retrato, parten de la idea de sacar lo que la persona es, y que incluso tal vez ni la propia persona lo sepa. Desde un

¹⁶⁴ FERRER, Elizabeth. *Lola Álvarez Bravo. Idem* p. 13

¹⁶⁵ ÁLVAREZ BRAVO, Lola, *Reencuentro fotográfico. Op. Cit*, 1982. p. 12. Tomado de FERRER, Elizabeth. *Lola Álvarez Bravo. Op. cit.*, p. 13

¹⁶⁶ Entrevista con Lola Álvarez Bravo, [en línea] [consulta 3 Agosto 2014] Disponible en: <<http://www.goeat.com/listen/19faa90/entrevista-con-lola-almazquez-bravo-version-corta-olivier-debroise>>

principio retrató a amigos, artistas y personas importantes en el mundo de la cultura, entre ellos: Rivera, Orozco y Siqueiros, el pintor Rufino Tamayo, su amiga y poeta María Izquierdo y escritores como Octavio Paz, Carlos Fuentes, Carlos Mosiváis o Frida Kahlo, su amiga. Al recordar Lola como elaboró el retrato de Frida en el espejo (Fig.5), decía “estábamos en el ensayo, en las pruebas de, qué podríamos hacer en la película que tenía yo proyectada hacer con Frida. Y como creo, que una de las características más extraordinarias de Frida eran sus desdoblamientos y sus dos Fridas constantemente, dije pues; yo tengo que lograr con fotografías llamar a la otra Frida, para que venga con esta Frida, y ahí en el patio de su casa tenía ese espejito que lo tenía colgado y todavía está, estuvimos tomando varias fotos en ese lugar hasta que ya concreté, le dije vámonos a ver si podemos hacer esas dos Fridas”¹⁶⁷.

6.1.2. María Eugenia Haya (La Habana, 1944 - La Habana, 1991)

Marucha, como la llamaban, propone la visualidad, mirando a su país, Cuba. Tras la revolución cubana de 1959 se establecieron imágenes, símbolos visuales que con un sentimiento épico -por decirlo de alguna manera-, permitieron hacer presentes ciertos aspectos insignia de la sociedad; permitieron visualizar ciertos “héroes” o ciertas formas de lucha, que devinieron en una realidad visual común. Los fotógrafos posteriores a la subida de Fidel Castro al poder se encontraron con otra Cuba, que se permitía visualizar de manera distinta, que aquella que luchaba por derrocar el régimen de Batista. Marucha hace parte de esta serie de fotógrafos, y podría decirse ayudó a dar forma a esta nueva iconografía postrevolucionaria. En 1970 Marucha estudió en la Universidad de La Habana, desarrollando su trabajo de grado enfocado en la historia de la fotografía cubana, después se dedicaría a viajar por Cuba realizando su registro fotográfico.

Para adentrarnos en la fotografía de Marucha es pertinente entender el escenario de la cultura popular cubana. Estos procesos de fusión se complejizaron aun mas con la entrada de la segunda mitad del siglo XX. Los

¹⁶⁷ *Idem.*

elementos que vinieron de culturas distintas y que se fueron mezclando, creando como llamaría Canclini “redes semánticas”¹⁶⁸, que con procedencias distintas se desarrollan y cambian en una misma civilización. La cultura popular es la manera en que se hacen visibles esos procesos. “No se trata entonces de dar una visión del mundo coherente, sino hacer resonar las contradicciones, las posibilidades de combinación”¹⁶⁹. Bajo este principio se puede leer la obra de Marucha.

El valerse de los elementos visuales que la cultura produce para insertarlos dentro de un diálogo, es una característica de la fotografía, característica en la que he querido resaltar la fotografía como visualidad.

Si miramos su fotografía de la serie *La peña de Sirique* (Fig.6), en la cual vemos cuatro personas sentadas en una banca, recostadas contra la pared, aparece un hombre con una guitarra, quien es fotografiado antes en la misma serie. Al fondo, sobre la pared, aparece un retrato de Fidel Castro, es unas de las fotografías que realizó Korda de Fidel Castro en la Sierra Maestra. Sin embargo, aquí pareciera ser una reproducción, como un mural o un tapiz. De cualquier manera, tiene toda la apariencia de ser “decorativo”, lo que contradice el contenido político de la imagen. Marucha logra entender una dinámica de apropiación de las imágenes desde donde la representación de Fidel, pasa de lo heroico a lo Kitch, llegando a parecer un “Boy Scout”.

El mismo complejo diálogo semántico nos lo propone en *Sin título 1980* (Fig.7), dónde delante de un gánster policiaco que se muestra en un afiche de la calle, aparece una persona con lentes oscuros. Aquí se integra perfectamente representación visual publicitaria y la realidad, pareciendo dos amigos que han posado para la foto. Si no conociéramos la historia cubana con Estados Unidos, podríamos dejar de pensar en una imagen, tan cómica y a la vez tan irónica. “Marucha estableció una brecha que se ubica en el *borderline* entre la imagen encontrada y la imagen construida y que se desarrollará de una

¹⁶⁸ CANCLINI GARCÍA, Néstor. *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.

¹⁶⁹ Ibid., p.23

manera casi subterránea y poco visible a partir de ella en la fotografía cubana”¹⁷⁰

La fotografía desplaza, de este modo, cierta distancia que existía naturalmente entre la fotógrafa y el fotografiado, para destacar elementos en tensión culturalmente producidos.

Pero no sucede solo en un nivel político, sino desde un nivel humano. En su retrato *Sin título* de 1980 (Fig.8) un maniquí sin piernas mira hacia el frente y un hombre se da la espada tomándose sus manos atrás. Es un dialogo entre dos personas que no se entienden, la situación es real, pero imposible. Aparece de nuevo un “actor” maniquí. Se presenta de esta manera una situación de género, ya que la mujer es el maniquí y el hombre es real, pero en la imagen, el maniquí es quien da la cara, y el hombre da la espalda, una particular manera de socializar el género.

“Marucha participa de una corriente o tendencia que intentaba renovar el sentido épico de la vida cubana con el espacio y la vida cotidianas, con la gente común y donde su mirada anticipa un matiz de “subjetividad individual o grupal” que aportan al discurso “identitario” de la nación cubana una perspectiva de género, raza y grupos sociales diferente aunque disuelta –no obstante- entre fuertes signos de una temporalidad históricas, colectiva, o comunitarias”¹⁷¹.

¹⁷⁰ MONTES, Dannys. *Fotógrafas contemporáneas cubanas en la construcción de género e imágenes*. [en línea] La Habana, octubre del 2007. [consulta 20 Agosto 2014] disponible en: <http://dannysmontesdeoca.wordpress.com/textos/fotografas-contemporaneas-cubanas/>

¹⁷¹ *Idem*.

6.1.3. Ruth Lechuga (Viena, 1920 - México, 2004)

Ruth es de origen austriaco, llegará a México en 1939 con su padre, él está interesado en los sitios arqueológicos, así que viajan durante largas temporadas por todo México. Lechuga tiene la oportunidad de vivir con distintos indígenas de México: los Purépechas, los Otomíes y Nahuas, los Huicholes, los Lacandones. Estos últimos los conocería con la fotógrafa, Gertrude Duby (véase capítulo “El texto y la imagen”). Duby y Lechuga van a ser muy amigas, sin embargo, en esta investigación sus propuestas fotográficas se presentan con intereses distintos. Aunque parten de una misma premisa, al acercarse a los pueblos indígenas, Lechuga tiene características que la diferencian, y hace que la veamos con otros ojos. Si miramos su fotografía *Danza de Tecuanes en honor a los muertos* (fig.9), nos damos cuenta que Lechuga nos propone de entrada un desplazamiento en el encuadre de las fotografías, en donde el centro se pierde. En el lado izquierdo de la fotografía aparece, en primer plano, un hombre con una máscara de una cabeza de vaca y, al fondo, dos personas en pleno movimiento, los deja suspendidos, al parecer, en una danza. En la fotografía, contrasta el movimiento con la quietud del primer plano. Vuelven a confluír aquí la ficción y la realidad. La relación de lo imposible con lo posible, dejándolo todo como si fuera un sueño, una visión.

Lechuga, en sus fotografías de indígenas, nos va a hacer partícipes de un momento onírico. En *Tzeltales* (fig.10) sucede lo mismo: una mujer atraviesa la calle, la gente la observa, congela un momento en donde se percibe una presencia extraña, algo como un momento sublime, un acontecimiento, algo sucede, es lo que nos dan a entender los participantes de la escena. Para Lechuga, era un “querer captar los momentos que vivía intensamente. Contar con el documento visual me hacía recordar todo lo mejor; siempre busque que las imágenes dijeran algo”¹⁷². La palabra “intensamente” es importante en la obra de Lechuga, porque es precisamente lo que nos permite experimentar, suspender el aliento. Cartier Bresson, cuando se refiere al “momento decisivo”

¹⁷² RODRÍGUEZ VILLEGAS, Hernán, *Op. cit.*, p. 116

lo definía como “en fotografía la cosa más pequeña puede ser un gran tema... miramos y mostramos el mundo a nuestro alrededor, pero es un acontecimiento en sí lo que provoca el ritmo orgánico de las formas”¹⁷³. Lechuga logra este momento culmen del acontecimiento, con un ingrediente de misticismo, de magia, la irrealidad en la que viven los pueblos y las personas de sus fotografías.

Pasando a otra fotografía, *Las máscaras* (fig.11), nos fijamos en el ángulo en que la toma, los seres que aparecen con cuernos, dientes y lenguas grandes, típicos de las fiestas de México. Constatan no una realidad, sino un estado de realidad. La fotografía hacia arriba elimina cualquier referente, solo hay los dos personajes y el cielo, sin nubes. Lechuga fotografía eso que impacta, eso que emociona. Cruza la línea de la representación y de la imagen y nos sitúa en un plano de vivencia de lo irreal. ¿Qué es normal? Si ciertas formas de retrato nos hablaban de una normalidad, Lechuga nos pregunta ¿Qué es normal?. Puesto que, precisamente, lo que ella presencia en los pueblos que visita, es que las reglas se han construido en base a otro sentido de lo normal.

Rodríguez asegura que “la fotografía muestra el ambiente -los espacios que circundan los personajes- como parte primordial de una visión que permite apreciar los matices culturales”¹⁷⁴. Sin embargo, yo difiero ligeramente de eso porque creo que Lechuga no permite apreciar “los matices culturales”, sino que cruza la diferencia donde se ven los matices, para insertarnos en otro mundo, con otros parámetros, en otra realidad. Y lo logra a partir de una manera de fotografiar concreta: 1) desplazando el encuadre, 2) se coloca a ras de la escenas, generalmente la línea de horizonte está en la mitad de lo que sucede. 3) suspende un acontecimiento que viene de algo y va hacia algo. Con esto Lechuga condensa una realidad que “impacta”. Esto no debe ser visto como el resumen de manifestaciones culturales, sino el inicio de “una” cultura.

El visor de la cámara parece más un crisol del mundo por donde aparecen extrañas figuras. En este sentido, los lentes siempre han sido en la historia de la óptica algo que nos ha permitido acceder a aquello que el ojo no accedía,

¹⁷³ FERRER, *Op.cit.*, p.48

¹⁷⁴ RODRIGUEZ, *Op. cit.*, p. 118.

alteraba la condición del ojo. De esta manera la fotografía participa de este “acceder a algo”, pero no en su dimensión espacial, sino temporal.

Ruth Lechuga trabajó e investigó la cultura mexicana desde muchos aspectos, relacionados siempre con lo popular. Muestra de ello es la publicación de sus libros *El traje indígena de México su evolución, desde la época Prehispánica hasta la actualidad*¹⁷⁵, y *Lacas mexicanas*¹⁷⁶.

A lo largo de toda su vida, Lechuga fue adquiriendo tejidos, máscaras y artesanías, y con el tiempo fue consolidando una verdadera colección de piezas del arte popular mexicano entre 1940 y 2000, recolectados casi en su totalidad en campo. El 18 de mayo de 1995 se constituyó el Museo Casa Ruth D. Lechuga de Arte Popular, con 23 colecciones divididas en búhos, cera, cerámica, chicle, cuerno, cartonería, fibras vegetales, instrumentos musicales, joyería, juguete, lacas y bules, lapidaria, madera, máscaras, metales, miniaturas, muerte, nacimientos, pintura, pintura popular, talabartería, textiles y vidrio. Se calculaba que el acervo estaba constituido por cerca de 10 000 piezas; además se contaba con un archivo fotográfico de 20 000 negativos y transparencias, tomados por Lechuga para documentar la vida de las comunidades indígenas, así como también una biblioteca. Antes de morir en el año 2004, Ruth Lechuga dona la colección al Museo Franz Mayer, y Artes de México recibió el acervo fotográfico.

Llegamos, de esta manera, a describir los trabajos de tres artistas que se insertan desde una visión subjetiva al concepto de Visualidad. Se ha propuesto una lectura que en todos los casos, colinda con la conciencia hacia la cultura como esa entidad móvil, que se apropia de ciertos elementos y los hace visibles, y la posibilidad -desde la fotografía y en particular desde el trabajo de estas fotografías- de ponerlos en un contexto discursivo de las artes visuales.

¹⁷⁵ LECHUGA, Ruth D, *El traje indígena de México su evolución, desde la época Prehispánica hasta la actualidad*, México : Panorama editorial S.A, 1987.

¹⁷⁶, LECHUGA Ruth, MEDIN Isabel, PÉREZ CARRILLO Sonia, RODRIGUEZ DE TEMBLEUQE Carmen, TUROK WALLAGE Marta, MARENTES Carlos bravo., *Lacas mexicanas*. México: Colección uso y estilo museo Franz Mayer Artes de México, 2003.

Su aporte a la evolución de la fotografía, tanto cubana como mexicana, se explica desde las perspectivas de una “teoría de la mirada” que intenta abrir panoramas de análisis. Así, se explora no solo lo visual que tiene la obra de arte, sino en los terrenos de la representación, la imagen y la visualidad, en la función del conocimiento y de la comunicación.

Fotografías sexta parte.

Fig.1



Lola Álvarez Bravo, *Mi colega*, ca. 1950

Fig.2



Lola Álvarez Bravo, *San isidro labrador*, Metepec, Colección center for creative photography, Tucson, Arizona

Fig.3



Lola Álvarez Bravo, *La madre Matiana*, ca. 1935

Fig.4



Lola Álvarez Bravo, *No mataras*, ca. 1950

Fig.5



Frida Kahlo, ca. 1944, Ciudad de México, Colección: Manuel Álvarez Bravo

Fig.6



María Eugenia Haya (Marucha) *Sin título*, 1970, de la serie, *La peña de Sirique*.

Fig. 7



María Eugenia Haya (Marucha).
Sin título. Cuba, 1980.

Fig.8



María Eugenia Haya (Marucha).
Sin título. Cuba, 1980.

Fig.9



Ruth Lechuga Danza de Tecuanes en honor
a los muertos, frente al cementerio, Acatlán,
Puebla, 1968, Plata sobre gelatina

Fig.10



Ruth Lechuga, Tzeltales, Aguacatenango,
Chiapas, 1956. Plata sobre gelatina

Fig.11



Ruth Lechuga, de la serie *Rostros de México*

Fig.12



Ruth Lechuga, de la serie *Rostros de México*

7. Conclusiones:

Proponer una lectura complementaria de la historia de la fotografía latinoamericana, partiendo de la relación mujer-fotografía, nos plantea comenzar por entender el principio de “complementariedad”, por el cual podemos entender, el de dar complemento, es decir, de añadir a algo ya existente. Podemos hacerlo situados desde dos puntos de vista:

1. Desde una realidad social, la historia de la mujer ha permitido encontrar otro factor que apoya lo ya conocido en la construcción de la fotografía en Latinoamérica. Y
2. Las fotografías que ellas han realizado, que definitivamente han permitido apoyar la construcción de la misma historia latinoamericana.

En lo que se refiere al desarrollo de la fotografía y de cómo la historiografía ha abordado el tema, podemos decir que se ha partido de tres momentos cruciales: el primero, la llegada de la cámara fotográfica al continente; posteriormente, la aparición de la fotografía de paisajes, desde una mirada antropológica y, seguidamente, la aparición del retrato. De esta manera, la atención recae sobre la imagen del continente, pero no sobre el continente que recibe la producción de la imagen. Las mujeres que se relacionaron con este medio comprendían una dimensión transatlántica del invento, fue en las mujeres que venían de España, donde recae esta inquietud. Es importante constatar que, por ejemplo, tanto Margarita Sánchez en 1840 desde Montevideo, como Josefa A de Cavillon en el Río de La Plata, son quienes ofrecieron sus casas, atestiguando la presencia del Abate Compte con el daguerrotipo. Son ellas quienes se interesan por escribir cartas a familiares o quienes figuran en los diarios, dejando constancia de lo que sucedía.

A partir de este momento, la historia de los fotógrafos viajeros y del retrato, pasa necesariamente por pensarse la historia de aquellas casas, donde las mujeres invitaban a que se instalasen los estudios fotográficos. Eran entornos donde las mujeres bien hubieran podido no interesarse, pero los hechos nos demuestran lo contrario: que se relacionaron con la fotografía, con el hecho de

divulgarla y sobre todo, con participar en su construcción; haciendo escenografías, retoques, iluminación. Es decir, reconociendo una nueva forma de empleo y ocupándolo.

Si reflexionamos en los aspectos sociales de la mujer en la Latinoamérica de mediados del siglo XIX y principios del XX, como el no tener derecho al voto, o no poder realizar un trabajo sin el permiso de su esposo, fue para darnos cuenta que, en contraste, comenzaron a existir estudios fotográficos creados y dirigidos exclusivamente por mujeres, como los casos de Encarnación Iróstegui en Cuba en 1853, Carolina B De Poirier en Chile hacia 1880, y de Laurence Meinhard hacia 1890 en México. En una mirada cronológica, lo que vivían las mujeres en la segunda mitad del siglo XIX, sin duda le da importancia a estos casos, y el hecho que fueran reconocidas en su tiempo, nos permite pensar que podían ser un punto de referencia para otras mujeres.

A lo largo de esta historia, la participación nos llevó a la fotógrafa. Si miramos el trabajo de mujeres fotógrafas y sus producciones, tomando como ejemplo los datos históricos de la revolución mexicana, nos damos cuenta que fue gracias a Sara Castrejón y sus fotografías en el Estado de Guerrero, que hoy podemos tener una pieza más del rompecabezas de la historia de la revolución. Y si la miramos en contexto, también gracias a sus fotografías la ciudadanía podía enterarse de quienes eran los partícipes, ya que la municipalidad de Teloloapan imprimía, en su momento, sus fotografías de los jefes maderistas en postales. Así mismo, casos como los de Alice Dixon, que dejó un completo documento fotográfico de los yacimientos arqueológicos precolombinos mayas de la península de Yucatán, tras once años de trabajo de campo, o el de Gertrude Duby, quien por medio de sus fotografías dio a conocer al mundo, la existencia de los indígenas Lacandones al sur de México, dejando un documento invaluable por su valor histórico, nos demuestran que las mujeres por medio de la fotografía fueron indispensables para que el destino girara y andara (anduviera) por ciertos caminos que nos han traído hasta aquí.

Esta mirada complementaria se ha apoyado en resaltar sus aportes como fotógrafas que dan un testimonio único, pero también como decíamos al inicio, recalcar que sus historias, pueden hoy – revisando las publicaciones de los diarios donde hay constancia de que fue en colaboración con las mujeres que se construían estudios fotográficos- ser parte visible de la construcción de la fotografía.

Por otro lado, en este trabajo hemos tratado de proponer una mirada a la historia de la fotografía latinoamericana desde distintos conceptos. El primero, *Representación*, que habíamos descrito como ese reflejo consciente de la realidad, dependiente de lo real en cuanto a forma y contenido, pero como entidad independiente. Segundo, el de *Imagen*, que entendimos con la capacidad de trascender esa referencialidad e instaurar una entidad propia observada por un individuo, y apareciendo la cualidad de “individuo”. Y finalmente, *Visualidad*, que nos sitúa esa imagen representativa como producto de una construcción semántica a partir de lo que el individuo crea de sí mismo. De esta forma, presentamos un ejercicio metodológico diferente al de encontrarlas clasificadas bajo los epígrafes más habituales de: fotógrafas pioneras, modernas, humanistas, y de vanguardia. Dichas posibilidades conceptuales tienden constantemente a construir puentes de conexión entre la manera como el individuo se descubre a si mismo; fotografías, pinturas, mapas, bocetos, narraciones visuales, o cualquier elemento, con aquello concreto que se permita ser mirado y que a la vez nos diga algo más allá de su apariencia. Esta relación nos ubica en una posición de autoconocimiento y/o de comunicación.

Podemos decir que tal vez sí sea éste un método de estudio válido para mirar sus trabajos, aunque no funciona para la totalidad de la obra de cada fotógrafa, sino solo sobre algunas de sus fotografías. Esto podría ser interesante en la medida en que se ve un desarrollo artístico de las fotógrafas, que va pasando por distintas etapas. Cuando miramos fotógrafas como Lola Álvarez Bravo, vemos que no toda su producción fotográfica puede llegar a lo que propusimos como *Visualidad*. De sus fotografías, muchas pueden entrar en el capítulo de

Imagen. Con ello, nos damos cuenta de que nuestro método no era encasillar fotografías en conceptos a cambio de denominaciones diferentes, ni siquiera, encasillar sus fotos, sino abrir posibilidades de lectura. Incluso, entender cómo determinadas fotografías pueden oscilar entre los distintos conceptos y cómo una sola fotografía puede describirse desde distintos conceptos, un trabajo que falta aún por realizar.

De la misma forma, puede ser útil el método en la medida que se vuelve estricta la definición de palabras tales como *representación* o *imagen*. En este sentido, ha sido de enorme utilidad mantener la palabra “fotografía” y después encontrar una característica representacional o visual.

También la posibilidad de reflexionar en estos conceptos nos hizo pensar en la manera como se hace visible la cultura latinoamericana por medio de la fotografía representacional, de imagen o visual. Lo que inició en el capítulo tercero como una aproximación a la fotografía apoyando el texto, se puede extender, para evidenciar características de hibridación, de heterogeneidad o de transculturalidad. Así como en algo que no está presente en esta investigación, que es la definición de subjetividad y objetividad, conceptos que sin duda lo tocan fotografías como Grete Stern y Tina Modotti.

Finalmente podemos decir que, pese a acotar la investigación a las fotografías y a los conceptos de análisis, el trabajo nos plantea una aproximación al continente en sí mismo, donde en muchos casos es reiterativa la figura indígena, así como las grandes olas de migración de Europa a Latinoamérica.

Hay preguntas que quedan abiertas ¿Qué nos puede brindar la fotografía latinoamericana en un panorama que ya no se avecina mestizo, sino global? y ¿Qué papel puede jugar la mujer, ya no en la inclusión a unos procesos sociales, sino en la apropiación de estos procesos sociales como propios?

BIBLIOGRAFÍA:

A)

ALVAREZ NEGRET, Claudia. *Valleto hermanos fotógrafos mexicanos de entre siglos*. México: UNAM, instituto de investigaciones estéticas, 2006.

ALBO, Javier. *Raíces de América, El mundo Aymara*. México: Alianza América/ UNESCO, Alianza Editorial, 1988. Lima, Perú: Biblioteca Nacional del Perú, 1988.

ALPERS, Svetlana. *El Arte de Describir*. España: Germann Blume, 1987.

Arte y crisis en Iberoamérica segundas jornadas de historia del arte.

Compiladores: GUZMÁN, Fernando, CORTEZ, Gloria, MARTÍNEZ, Juan Manuel. Santiago de Chile: RLI editores, 2004.

ARRIAGA, FRAY, Pablo José. *Extirpación de la idolatría del Perú*. Madrid: Ediciones Atlas, Biblioteca de Autores Españoles, 1968 [1621].

B)

BARTHES, Roland. "La Muerte del Autor". En: *El susurro del lenguaje. Más allá de palabra y la escritura*, Barcelona: Paidós, 1999. p. 65-72.

BARTRA, Eli. Por las inmediaciones de la mujer y el retrato fotográfico: Natalia Baquedano y lucero Gonzales. En: *Política y cultura*, Núm. 6. México: Universidad autónoma Metropolitana Unidad Xochimilco, 1996. p. 85-109.

BAXANDALL, Michael. *Pintura y Vida Cotidiana en el Renacimiento*. España: Ed Gustavo Gili, 1978.

BERUMEN, Miguel Ángel. *1911 La Batalla de Ciudad Juárez en imágenes*. México: INAH, 2009.

BILLETER, Erika. *Canto a la realidad, fotografía latinoamericana 1860-1993*. 3ª ed. España: Lunwerg, 2003. [1ª ed. 1993].

BILLETER, Erika. *Fotografía Latinoamericana desde 1860 hasta nuestros días*. Suiza: Museo de Arte Moderno de Zúrich, 1981.

BREHME, Hugo. *México pintoresco*. México: Miguel Ángel Porrúa, 1990.

C)

CANCLINI GARCÍA, Néstor. *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Editorial Grijalbo, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.

COPPOLA Horacio, COPPOLA Grete. *Buenos aires visión fotográfica*. Buenos Aires: Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, 1937.

CÓRDOVA, Carlos A. *Tríptico de Sombras*. México: Centro de la imagen, premio nacional de ensayo sobre fotografía, 2010.

CUPULL, Adys. *Julio Antonio Mella y Tina Modotti contra el fascismo*. Cuba: Casa Editora Abril, 2005.

D)

Diccionario de la lengua española. España: Espasa libros, 2001.

Diccionario Santillana del español. España: Suma de letras, 2000.

DUBY Gertrude, *Los lacandones su pasado y su presente*, México: SEP Secretaria de educación pública, 1994.

DUBY Gertrude, *¿Hay razas inferiores?* México: BEP Biblioteca enciclopédica popular, 1946.

F)

FACIO, Sara. *La fotografía en la Argentina, desde 1840 a nuestros días*. Buenos Aires: La Azotea, 1995.

FERNANDEZ, Horacio. *El fotolibro latinoamericano*, Barcelona: Editorial RM, 2011.

FERRER, Elizabeth. *Lola Álvarez Bravo*. México: Edición Aperture, 2005.

Five decades of Mexican photography. Texto: AMOR, Mónica, YONA Backer, GARCIA de Oteyza Juan. Washington, D.C: Mexican Cul. Inst, 1997.

Fotógrafos en Chile durante el siglo XIX. Texto: RODRÍGUEZ VILLEGAS Hernán. Chile: Centro Nacional del Patrimonio Fotográfico Chile, 2001.

FREUND, Gisèle, *La Fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili SA, 1983.

G)

GUERRA VILABOY, Sergio. *Cinco siglos de historiografía latinoamericana*. Cuba: Edición Félix Varela, 2003.

GUTIERREZ, Jorge Luis. *El paisaje, la fascinación tecnológica y el sueño del progreso, Fotografía Latinoamericana del siglo XIX*. Catalogo de la exposición en el marco de las II jornadas fotográficas de Mérida. Caracas: Biblioteca Nacional 1993.

GUTIERREZ, Jorge Luis. *Fotografía latinoamericana del siglo XIX, la historia no contada*. España: Universidad Internacional de Andalucía, 2004.

H)

HALMI, R. *La Fotografía de mujeres : una visión actual*. Barcelona: Daimon, 1977.

HERNÁNDEZ MARÍN, Elizabeth. *Multiculturalismo y crítica poscolonial: la diáspora artística latinoamericana (1999-2000)*, directora de la tesis: Anna

María Guasch. Barcelona: Universidad de Barcelona. Departamento de Historia del arte 2005.

Historia de la fotografía en España, fotografía y sociedad desde sus orígenes hasta el siglo XXI. Texto: LÓPEZ MONDEJAR, Publio. España: Lunwerg editores, 2005.

Historia de las mujeres en América latina. Compilación y edición: GARCÍA, Juan Andreo, BEATRIZ GUARDIA, Sara. Murcia: Departamento de historia moderna, contemporánea y de América: Comunidad Autónoma de la región de Murcia, 2002.

K)

KOSSOY, Boris. *A descoberta isolada da fotografia no Brasil*. Brasil: Editor Edusp, 1977.

KOSSOY, Boris. "La fotografía latinoamericana en el siglo XIX: La experiencia europea y la experiencia exótica". En: *Image and memory: photography from Latin America 1866 1994*. Houston, University of Texas press, 1998

KOSSOY, Boris. *Orígenes e Expansão do Fotografia no Brasil Século XIX*. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.

L)

Lacas mexicanas. Texto: LECHUGA, Ruth, MEDIN, Isabel, PÉREZ CARRILLO, Sonia, RODRIGUEZ DE TEMBLEQUE, Carmen, TUROK WALLAGE, Marta, MARENTES Carlos. México: Franz Mayer Artes de México, 2003.

Latinoamérica Miradas al interior. Texto: CASTRO PRIETO, Juan Manuel, DÍAS BURGOS Juan Manuel, LOPEZ SAGUAR, Julio, PEIRO, Vicente. Catálogo de exposición. Ayuntamiento de Córdoba Departamento de fotografía Fundación pública municipal. Argentina: Colección Albors. Edición: Córdoba, 1992.

LECHUGA, Ruth D. *El traje indígena de México su evolución, desde la época Prehispánica hasta la actualidad*. México: Panorama editorial S.A, 1987.

LE PLONGEON DIXON, Alice. Here and there in Yucatan. New York: J. W. Bouton, 1886. *Aquí y Allá en Yucatán*. Traducción por Stella Mastrangelo Puech. México: Mirada Viajera, 2001. p. 9-14.

Les Dones fotògrafes a la República de Weimar, 1919-1933, Catálogo de exposición. Sala Catalunya de la Fundació La Caixa, Barcelona, 1995.

LOWE, Sarah. *Modotti y Weston. Mexicanidad*. La Coruña: Ediciones Fundación Pedro Barrie de la Maza, 2003.

M)

MUNIZ, I. *Tina Modotti : revolutionary photographer*. UK: Ocean Press, 2013.

N)

NIEDERMAIER, Alejandra. *La Mujer y la fotografía : una imagen espejada de autoconstrucción y construcción de la historia*. Buenos Aires : Leviatán, 2008.

NÚÑEZ, Isabel, OLIVA Lidia. *Sin razones del olvido : escritoras y fotógrafas de los siglos XIX y XX*. Barcelona : Icaria, Ed. 2011.

O)

OLMEDA, F. *Gerda Taro : fotógrafa de guerra : el periodismo como testigo de la historia*. Barcelona: Editorial Debate, 2007

OLLMAN Arthur. *Other Images, Other Realities: Mexican Photography Since 1930*. Catálogo de exposición 1990. Rice University, Sewall Art Gallery.

P)

PALMA, F. R. *Memoria del tiempo 150 años de fotografía en México*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes. 1989.

PONIATOWSKA, Helena. *Las Soldaderas*. México: fototeca nacional del INAH en Pachuca, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.

R)

REY ALVAREZ, Juana María. *El traje y la otra historia de la mujer*. Ensayos sobre sociedad y estado. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1987.

RODRÍGUEZ, José Antonio. *Fotógrafas en México: 1872-1960*. México: Turner, 2012

RODRÍGUEZ VILLEGAS, Hernán, *Historia de la fotografía en Chile. Registro de daguerrotipistas, fotógrafos, reporteros gráficos y camarógrafos*. Santiago, Boletín de la academia chilena de la historia, No.96 correspondiente a 1985,1986.

ROSENBLUM, N, *A History of women photographers*. New York: Abbeville Press, 2010.

ROÑING, Ina. *Introducción al mundo Callawaya curación ritual para vencer penas y tristezas*, Cochabamba, la Paz Bolivia: Editorial los amigos del libro Werner Guttentag, 1990.

ROSTWOROWSKI, María. *Mujer en el Perú prehispánico*, documento de trabajo # 72 serie: etnohistoria 2, IEP ediciones Perú, 1995, p 23.

S)

San Isidro. Texto: OCAMPO, Victoria, OCAMPO, Silvia. Buenos Aires: Ediciones Sur, 1941.

SOSA, Norma. *Mujeres indígenas de la Pampa y la Patagonia*. Buenos Aires Argentina: Emecé Editores, 2001.

SOTELO, Jesús. *Tina Modotti*. España: Focal Ediciones, 1997.

T)

TAGG, John. *El peso de la representación*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2005.

V)

VILLELA, Samuel. *Sara Castrejón Fotógrafa de la revolución*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2010.

PÁGINAS WEB:

C)

Cuarterolo, Andrea. *Fotografía y teratología en América Latina. Una aproximación a la imagen del monstruo en la retratística de estudio del siglo XIX*. [en línea] Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (UBA)/ CONICET, Vol. 7, No. 1, 2009, p. 119-145, [consulta 10 Junio 2014] disponible en: http://www.ncsu.edu/acontracorriente/fall_09/articles/Cuarterolo.pdf

D)

Diario de la Marina. [en línea] del 4 de febrero de 1853, p. 4 [consulta 10 mayo 2014] disponible en: <http://www.cubaperiodistas.cu/fotorreportaje/78.html>

E)

El Paso Herald 21 Nov. 1910. [en línea] Chronicling America: Historic American Newspapers. Lib. of Congress. [consulta 3 Julio 2014]. disponible en: <http://chroniclingamerica.loc.gov/lccn/sn88084272/1910-11-21/ed-1/seq-1/>

Entrevista con Lola Álvarez Bravo. [en línea] [consulta 3 Agosto 2014] disponible en: <http://www.goeat.com/listen/19faa90/entrevista-con-lola-alvarez-bravo-version-corta-olivier-debroise>

J)

Jiménez Herrera, Juan Sebastián. ¿Existió o no el cacique Tisquesusa? [en línea] Periódico El Espectador, 4 de mayo 2014 [consulta 4 Mayo 2014] disponible en: <http://www.elespectador.com/noticias/nacional/existio-o-no-el-cacique-tisquesusa-articulo-490297>

N)

Navarro Balbo, Emilcy. *Más allá del fin del imperio: Cuba y España en el Diario de la Marina, 1901-1903*, [en línea] universidad de Sevilla, Temas Americanistas Número 22, 2009, p. 19-37 [consulta 13 de Mayo 2014] disponible en: <http://institucional.us.es/tamericanistas/uploads/revista/22/IMILCY%20BALBOA.pdf>

Negrete Álvarez, Claudia. *Fotografía y teatro una aproximación al retrato fotográfico del siglo XIX* [en línea] Revista de la Universidad de México, febrero de 2003, [consulta 10 junio 2014] disponible en: www.revistadelauniversidad.unam.mx/vcompleta.php?publicacion=764

Nuevos estudios de los códices de México, Instituto Nacional de Antropología de México [en línea] 29 de febrero 2012 [consulta 8 de Agosto 2014] disponible en: <http://www.inah.gob.mx/boletin/1-acervo/5705-presentan-nuevos-estudios-de-los-codices-de-mexico>

O)

Oller, Jorge, *Cuba periodistas* [en línea] 12 de julio 2012 [consulta 8 junio 2014] disponible en: <http://www.cubaperiodistas.cu/fotorreportaje/78.html>

R)

Rebeca, Monroy. *Los objetos del deseo* [en línea] Revista de la dirección de estudios históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, número 32, México. Abril-septiembre de 1994 [consulta 14 de agosto 2014] disponible en: http://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_32_79-86.pdf

Reconstruyendo la vida social del pasado. Orígenes de la fotografía en Chivilcoy Argentina [en línea] María Amanda Caggiano CONICET, UNLP – IMIACH, II Congreso Latinoamericano de Historia de la Fotografía. Universidad Nacional de Chile. Santiago de Chile.[consulta 2 de marzo 2014] disponible en: http://www.chivilcoy.gob.ar/files/contenidos/1389615021_1329076885_fotografiaenchivilcoy.pdf

Representación y cultura visual en la sociedad contemporánea. [en línea] Coordinadoras: Ardèvol Elisenda, Muntañola Nora. Editorial UOC [consulta 10 julio 2014] disponible en: www.uoc.edu/dt/esp/ardevol1004.pdf

S)

Sueños de mujeres. La Revista Idilio y la transformación de la familia en los años 40-50. [en línea] Victoria Sánchez, María [consulta 15 de agosto 2014] disponible en: <http://www.elseminario.com.ar/biblioteca/>

