

CELIA PADILLA

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

ISSN 1405-7786

enero • abril | 2020 | año 23 | núm. 68



LOS FELICES AÑOS VEINTE





Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

Archivos e investigación de la fotografía

enero • abril | 2020 | año 23 | núm. 68

Secretaría de Cultura

Alejandra Frausto Guerrero | Secretaria

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Diego Prieto | Director General

Aída Castilleja | Secretaria Técnica

Rebeca Díaz | Coordinación Nacional de Difusión

Juan Carlos Valdez | Director del SINAFO

Mayra Mendoza | Dirección de Divulgación

Arturo Jaramillo | Subdirección de la Fototeca Nacional

Alquimia

Araceli Puanta | Editora

Guadalupe Urbina | Diseño

Consejo de asesores Alicia Ahumada, Marco Antonio Cruz, Bernardo García, Carlos Jurado, Patricia Massé Z., Adrián Mendieta, Patricia Mendoza, Francisco Montellano, Ricardo Pérez Montfort, José Antonio Rodríguez, Gerardo Suter

Comité editorial Mayra Mendoza Avilés, Rebeca Monroy Nasr, Gerardo Montiel Klint, Columba Sánchez, Juan Carlos Valdez

D. R. © INAH, Córdoba, núm. 45,
Col. Roma, C. P. 06700, Ciudad de México
alquimia.sinafo@inah.gob.mx

PÁGINA 1

© 45689 *Traslado de damas católicas a la inspección de policía*, Ciudad de México, 1926-1929, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

Alquimia, Año 23, Núm. 68, enero-abril 2020, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Córdoba 45, Col. Roma, Alcaldía Cuauhtémoc, C. P. 06700, Ciudad de México. Editora Responsable: Araceli Puanta Parra. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo Núm. 04-2016-051812234600-102. ISSN: 1405-7786. Ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Licitud de título y contenido: 17059, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Domicilio de la publicación: Córdoba 45, Col. Roma, Alcaldía Cuauhtémoc, C. P. 06700, Ciudad de México. Imprenta: Impresos Florida S. A. de C. V., 5 de mayo, núm. 33, Col. Providencia, Alcaldía Azcapotzalco, C. P. 02440, Ciudad de México. Este número se terminó el 30 de septiembre de 2020. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH, Córdoba 45, Col. Roma, Alcaldía Cuauhtémoc, C. P. 06700, Ciudad de México.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia.



© 201564 *Gente observando un eclipse desde un parque*, Charcas, San Luis Potosí, 10 de septiembre de 1923, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.

Índice

- | | | | |
|----|---|----|---|
| 4 | Editorial | 61 | Maternidad duplicada. Tina Modotti en Tehuantepec
Patricia Massé |
| 8 | Indicios fotográficos de mujeres
Daniel Escorza Rodríguez | 75 | SINAFO
Marcia Lazalde Nájera |
| 26 | Mujeres y fotografía:
los “felices” años veinte
Rebeca Monroy Nasr | 78 | SOPORTE E IMÁGENES |
| 47 | La India Bonita (1921) y la Reina Mestiza (1924). Discursos etnográficos y anhelos estéticos
Arturo Ávila Cano | 82 | RESEÑAS
Alejandra Osorio Olave
Araceli Puanta Parra |

1920 desde 2020

Araceli Puanta



Ambientado con fox trot, charleston y mariachi, en la segunda década del siglo XX un sector de nuestra sociedad propició, lo mismo que atestiguó, una transformación y una reorganización de su entorno cotidiano. Durante estos años, en México dio comienzo un proceso de estabilización tras el término de la fase armada de la Revolución, y el mundo vivía un periodo de paz después del fin de la Gran Guerra. En el ambiente fotográfico, la mayor portabilidad de las cámaras, la posibilidad de tomar fotografías fuera de ambientes cerrados, la relativa facilidad para imprimir y reproducir en diversos medios fueron algunas de las características técnicas que permitieron establecer un amplio registro del día a día en estos años.

Alquimia dedica este singular número a los “felices”, “bulliciosos”, “locos” años veinte. En especial, pone el foco en la pluralidad de la imagen de la mujer en este periodo. Los artículos de Daniel Escorza Rodríguez, Rebeca Monroy Nasr, Arturo Ávila Cano y Patricia Massé analizan la presencia de imágenes de mujeres en los ámbitos público y privado; su figura estereotipada en cuestiones sociales, de género y etnicidad en la publicidad y medios de comunicación —como sucedió en dos concursos de la época: la India Bonita y la Reina Mestiza—; abordan fotografía de prensa y documental en la que las mujeres posan sin artificios frente a una cámara manejada por otra mujer: Tina Modotti, o bien captadas por fotógrafos anónimos en las calles, insertas en nuevos roles, demandando derechos legítimos que en la actualidad se ejercen.

PÁGINA 5

© 70142

*Mujeres consolando a María
Teresa de Landa,*
Ciudad de México, 1929,
Colección Archivo Casasola,
Secretaría de Cultura.
INAH.SINAFO.FN.MX.

Llaman la atención los paralelismos que, desafortunadamente, podemos aún trazar entre la primera década del siglo XXI y la vida cotidiana que nos muestran las imágenes aquí reunidas: racismo, clasismo, cosificación de la





© 115745 *Mujer con sus perros en el galgodromo de la colonia del Valle, Ciudad de México, ca. 1929,*
Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

mujer en la publicidad, incomprensión ante las demandas de equidad. La cultura fotográfica ha cambiado, como diametralmente también lo han hecho los medios de producción y difusión de las fotografías; pero, de manera subrepticia, algunos prejuicios sólo han mutado.

Cuando las generaciones venideras examinen la década de 2020 tendrán que atender, sin falta, la situación que nos ha cambiado la vida: las consecuencias de una pandemia que la humanidad entera atraviesa. Arriba hice referencia a este número como *singular*, ningún otro adjetivo describe mejor la situación en la que se publica esta edición. *Alquimia* se ve sin la posibilidad de publicarse materialmente y se presenta al público en formato digital.

Las huellas de la emergencia sanitaria también son evidentes entre sus páginas. Alejandra Osorio Olave reseña un libro que desde el nombre refiere la enfermedad que ha paralizado al mundo, y en Soportes e Imágenes se reúnen algunas fotografías pertenecientes al acervo de la Fototeca Nacional sobre el rastro de la labor del personal médico durante la primera mitad del siglo pasado.

Invitamos a los lectores a sumergirse en la cultura fotográfica de una década fascinante, colmada de una música que nos sigue inspirando y de imágenes que nos recuerdan la importancia de mantenernos críticos ante situaciones que algunos consideran inamovibles.

Indicios fotográficos de mujeres

Daniel Escorza Rodríguez



"Suave Patria: tú vales por el río de las virtudes de tu mujerío..."

RAMÓN LÓPEZ VELARDE, 1921.

En su célebre poema, el bardo originario de Jerez, Zacatecas, ya ponderaba las virtudes de la pluralidad de mujeres en los inicios de la década de 1920. Recordemos que México salía de la resaca revolucionaria colocando en la vida pública una especie de renacimiento del nacionalismo mexicano. Con José Vasconcelos al frente de la flamante Secretaría de Educación Pública, en 1921 se sentaron las bases de esta reaparición del alma nacionalista como política de Estado con el impulso al muralismo, a la alfabetización, la cruzada de fomento a la lectura con textos clásicos, el nacionalismo musical, entre muchos otros indicios de una renovación cultural mexicana.

Paralelo a este despertar de la cultura y las artes, la imagen de la mujer tomó un lugar preponderante en los medios impresos. En este texto me refiero a dos tipos de imágenes de la mujer. Por un lado, las fotografías que circularon profusamente en revistas y periódicos, que por ser públicas tienen un contexto y una historia atrás de sí. Por el otro, tenemos imágenes ignotas resguardadas en un archivo, cuya característica es la ausencia de un contexto. Mi interés es mostrar el contraste entre imágenes con el tema "la mujer", entre aquellas que son de registro documental o imágenes que se conocieron en el circuito de lo público y las



© 164068 *Mujeres y hombre en un estadio*, Ciudad de México, ca. 1920-1925,
Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN. MX.



dirigidas principalmente al consumo popular doméstico, es decir, imágenes del ámbito privado.

La imagen de la mujer en la década de 1920 fue diversa y heterogénea en la prensa capitalina, lo más sugerente de esta visualidad fue la transformación de su significado a través del tiempo. La lectura y la recepción que podríamos hacer en la actualidad nos lleva a plantear contextos de lo conocido y especulaciones de lo no conocido.

Vamos a partir de lo obvio: del lugar común. Alrededor de la década de 1920 se construyó una especie de iconicidad de la figura femenina asociada a frases como “los locos veintes” y a una estética que nos evoca a mujeres luciendo su cabello a la *flapper*—en Francia se decía que llevaban el cabello a la *garçon*; en México se les conoció como las “pelonas”—, con zapatos peculiares y vestidos característicos de aquellos años, algunas portando el clásico sombrero *cloché* de diversos estilos que en la década de referencia utilizaban las señoras y señoritas.

En la cultura fotográfica asociada a esta década destacan los retratos de estudio que incluyen los arquetipos pictorialistas de trabajos insignes como los elaborados por Antonio Garduño, Librado García “Smarth”, María Santibáñez o por su maestro Martín Ortíz, sólo por mencionar algunos. Por otra parte, recientes investigaciones han demostrado que en las páginas de la prensa aparecían también imágenes de mujeres fuera del circuito de “lo fotografiable”, como las famosas autoviudas que poblaron las publicaciones periódicas con una estética propia de la década.¹ De la misma forma, son también muy conocidos en la prensa los registros de artistas del espectáculo nocturno, de actrices y cantantes de vodevil y de bailarinas del bataclán. Al respecto, tenemos una trepidante crónica de quienes habitaban la noche en la gran ciudad. El investigador Miguel Ángel Morales ha pergeñado imágenes de antros, cabarets y teatros que dan cuenta de lo atractivo y seductor de ese decenio.² En ellas encontramos paradigmas visuales que —aún sin conocer la fecha de la foto— nos permiten situarlas en esta década.

Como decíamos arriba, primero abordaremos dos imágenes conocidas en su tiempo, difundidas por medios de comunicación, y por lo tanto pertenecientes al circuito de lo público.

La primera de ellas corresponde al Desfile de la Industria y el Comercio y al certamen de la India Bonita, realizado el domingo 18 de septiembre

PÁGINA 10

© 72984

Bailarinas en una presentación,

Ciudad de México, ca. 1930, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.

PÁGINA 10

© 165927

Blanca Calveti, artista del lírico,

Ciudad de México, 1929, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.



© 10899 *Desfile de carros alegóricos*, Ciudad de México, 1921,
Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN. MX.

de 1921. En ella se observa un carro alegórico del diario *El Universal* que muestra esta especie de pirámide con siete muchachas que habían participado en ese certamen, organizado por el propio diario capitalino.

En los años recientes, la reproducción de esta fotografía ha puesto el foco en la muchacha que triunfó en el certamen, María Bibiana Uribe, enmarcada por el monolito de la Piedra del Sol.³ Pero revisando su contexto, en tomas más abiertas se advierte la presencia de una reproducción del “Cauhtémoc” de Miguel Noreña al frente del carronato, lo cual refuerza la idea de encomiar los símbolos prehispánicos.⁴ Una versión de esta fotografía fue publicada en la primera plana del diario *El Universal* del lunes 19 de septiembre de 1921, con el pie de foto “Carro de ‘El Universal’ ocupado por la India Bonita y su corte de honor”. En contraste, en la imagen que mostramos sólo se alcanza a ver un fragmento de dicha escultura, y la vista se enfoca hacia la joven vencedora del singular certamen.

A la luz de nuestro tiempo, podríamos argumentar que en ese concurso privaron el racismo y el clasismo, toda vez que la convocatoria del conocido diario invitaba a enviar fotografías de trabajadoras domésticas elegibles para ser la India Bonita. Expresiones como “gatitas” o “sirvientas” que incluyó la publicación para referirse a las concursantes denotan la discriminación y la injuria que envolvía el concurso de marras.⁵

Este tipo de fotografía no fue aislada o singular. Las revistas ilustradas de la década de 1920 comenzaron a incluir en sus páginas imágenes de chinas poblanas, charros, indígenas, o de artistas habilitadas como “indígenas”, en un registro folclorizante que contrastaba con la modernidad de las chicas con apariencia de las *flapper*. Recordemos que en esos años la imagen de la mujer moderna se mostró frecuentemente en las revistas *Ovaciones*, *El Universal Ilustrado* o *Revista de Revistas* (sólo por mencionar tres de ellas), cuyas portadas incluso publicaban sin tapujos desnudos completos.⁶

La diversidad de registros de mujeres en publicaciones periódicas, ya sea como tiples, cantantes, transeúntes, pasajeras en tranvías o en las calles, dependientes en los mostradores, meseras, entre otras labores, alcanzó aspectos tan variados como la publicidad. No era ninguna novedad que la imagen femenina comenzaba a “vender” como atractivo visual. Para muestra presentamos una segunda fotografía publicitaria de 1924.

Esta imagen se ha reproducido en libros y revistas por lo menos desde 2002,⁷ y muestra a cuatro muchachas encaramadas en un auto

Reo, en 1924. El diario *Excélsior* de la Ciudad de México incluyó una fotografía que acompaña la nota en su edición del 3 de mayo del mismo año.⁸ Aun cuando ésta no es idéntica a la placa que se conserva en el Archivo Casasola, podemos colegir que se trata del mismo momento y quizá del mismo fotógrafo. La nota del periódico da cuenta de estas “bellas bañistas” que recorrieron la ciudad a bordo del automóvil causando la admiración de los espectadores. El cartel en la portezuela del coche, cubierto parcialmente por las piernas de las muchachas y las sombrillas en sus manos, reza: “Loubens obsequia a su clientela este coche ‘REO’ que vale 4,750. Lea Ud. ‘El Sábado’”.

El redactor de la nota en el *Excélsior* destaca el efecto que causó entre los espectadores urbanos la aparición de las chicas bañistas, quienes “coqueteaban garbosas, seguras de sus irresistibles encantos”. Probablemente el antifaz de terciopelo negro en sus rostros les otorgaba un aire de anonimato que les permitía exhibirse sin el mayor remordimiento. Después del recorrido por las principales calles del centro de la ciudad, se trasladaron a las carreras de autos que se celebraban en Chapultepec, y el mismo colaborador del diario señaló que en el evento estuvieron “más de diez graflex”, lo cual da cuenta del impacto visual del acontecimiento.

A la luz de nuestro tiempo, esta fotografía de 1924 causaría, por lo menos, cierta inquietud y podría considerarse “políticamente incorrecta”, en virtud de que muestra a las bañistas como meros objetos. Una lectura anacrónica podría valorar que esta imagen reproduce los estereotipos de género en la publicidad y la consecuente “cosificación del cuerpo femenino”. No obstante, en el entorno de los años veinte funcionó como una legítima estrategia publicitaria, aplaudida por propios y extraños. Los dos casos anteriores nos muestran los límites de la interpretación que podemos hacer de las fotografías que en su momento circularon en un contexto, y de las lecturas que podemos hacer a la luz de nuestro tiempo.

Por otra parte, en el Archivo Casasola tenemos fotografías inscritas en el ámbito de lo no conocido, y que precisamente por la omisión de datos para su identificación hemos relegado a lo “anónimo”. En una de ellas destacan siete mujeres jóvenes, algunas tal vez niñas, captadas en el mirador de la columna de la Independencia. En primer plano a la derecha se alcanzan a ver un hombre más otra mujer con sombrero *cloche*, y en lontananza el trazo del Paseo de la Reforma, ambos fuera de foco.



© 163976 Modelos con cartel de la publicación El Sábado, Ciudad de México, 1924,
Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN. MX.



© 2598 *Visitantes en lo alto del mirador de la Columna de la Independencia*, Ciudad de México, ca. 1925, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN. MX.

Desconocemos quiénes están en la imagen y los motivos por los que se tomó. En este escenario la ausencia de datos nos permite una multiplicidad de interpretaciones y de preguntas. Es decir, el desconocimiento de su contexto original puede detonar otras ideas, como ¿quién tomó la fotografía? ¿Se trata de un maestro con sus estudiantes? ¿Por qué el único hombre está fuera de foco?

Otra imagen de la cual se ha perdido el contexto es la que muestra un grupo de hombres que podríamos conjeturar asisten a un espectáculo al aire libre. No sabemos qué tipo de exhibición era, pero la presencia abrumadora de varones sentados en sillas o en las gradas de algún estadio o teatro al aire libre nos aporta un indicio. La fecha de toma la situamos al comienzo de la década de 1920. La identificación de Fernando Torreblanca y del general Francisco Serrano, vestido de civil, ambos con sendos sombreros de



© 1684 *Mujeres presas en la cárcel de Belén*, Ciudad de México, ca. 1925, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

carrete, nos insinúa otro rastro para conocer más el momento. Pero la huella o señal más sugerente es la presencia de retratos de mujeres en las revistas que sostienen los personajes de la primera fila.

Algunos dirigen su mirada a algún lugar impreciso; otros miran fijamente a la cámara. Aun cuando en las gradas no hay cabida para mujeres, su presencia a través de la revista ilustrada constituye un índice. En una lectura actual le podríamos atribuir una alegoría de la “presencia soterrada de la mujer” en la sociedad de entonces.

Las fotografías difundidas desde su creación y hasta nuestros días tienen un contexto y una historia, no así aquellas que no fueron conocidas y de las cuales se ha perdido cierta información. Cuando las fotografías pierden el rastro de la memoria, o del sistema que las creó y las reprodujo, pierden el sentido,



© 43595 *Hombres presenciando un acto público*, Ciudad de México, ca. 1920-1924,
Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

se desvanecen y su función no puede ser recuperada.⁹ Las dos primeras imágenes entraron al circuito de lo público, desde su creación, y les hemos dotado de atributos que normalizan las relaciones de poder o la cultura de la desigualdad y de la violencia velada. En cambio, las dos últimas, aun cuando se encuentran en un archivo público, se conservan subrepticamente y la ausencia de información nos lleva a suponer relaciones y entornos. Ambas operaciones son parte de la historia del régimen fotográfico.

Daniel Escorza Rodríguez es investigador de la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Entre sus publicaciones destaca *Agustín Víctor Casasola: el fotógrafo y su agencia* (México: INAH, 2014).

PÁGINA 20

© 165859

*Mecanógrafas participantes
en el concurso de la Royal,
Ciudad de México,
ca. 1918-1920,*
Colección Archivo Casasola,
Secretaría de Cultura.
INAH.SINAFO.FN.MX.

PÁGINA 21

© 161667

*Mujer laborando como
telefonista operadora,
Ciudad de México,
1920-1924,*
Colección Archivo Casasola,
Secretaría de Cultura.
INAH.SINAFO.FN.MX.

ROYAL
STANDARD



M.E. RAYA & Co.
AGENTES EXCLUSIVOS
GENTE N°1 - MEXICO D.F.





- 1 Véase el libro de Rebeca Monroy, *María Teresa de Landa: una miss que no vio el Universo* (México: INAH, 2018).
- 2 Miguel Ángel Morales, "Transitar en los veinte", *Alquimia* 20, núm. 59 (enero-abril de 2017): 22-35.
- 3 Así se reproduce recortada en el libro de Pablo Ortiz Monasterio, ed., *Mirada y Memoria* (México: INAH, 2002), 118.
- 4 Una toma más abierta de esta fotografía se encuentra en el "Álbum Fotográfico de Martín Luis Guzmán", resguardado en el Fondo homónimo, expediente 18, Instituto de Investigaciones Sobre la Universidad y la Educación, UNAM, Ciudad de México. Citado por María de las Nieves Rodríguez y Méndez, "El Álbum fotográfico de Martín Luis Guzmán para las fiestas de la consumación de la Independencia en México en 1921", *Estudios*, XIII, núm. 113 (verano de 2015): 195-205.
- 5 Al respecto, véase el sugerente trabajo de Abril Saldaña Tejeda, "Racismo, proximidad y mestizaje: el caso de las mujeres en el servicio doméstico en México", *Trayectorias* 15, núm. 37 (julio-diciembre de 2013): 73-89, www.redalyc.org/articulo.oa?id=607/60728973004 (consultado el 9 de marzo de 2020).
- 6 Un acercamiento muy sugerente a las portadas de la revista *Ovaciones* se encuentra en el artículo de Rubén Claro, "Los borrosos desnudos", *Alquimia* 14, núm. 41 (enero-abril de 2011): 36-47.
- 7 Durante algún tiempo esta imagen permaneció sin ningún contexto. Por ejemplo, en el libro *Mirada y Memoria* (pp. 106 y 107) hace referencia solamente a mujeres que hacen publicidad. En *Luces de México* (México: INAH, 2006) alude a una rifa de un coche; lo mismo en el libro *Casasola, el fotógrafo y su colección* (Madrid: La Fábrica, Photobolsillo, 2010).
- 8 El hallazgo de esta referencia en la Hemeroteca Miguel Lerdo de Tejada se debe a la investigadora de la Dirección de Estudios Históricos del INAH, Rosa Casanova, a quien agradezco su generosidad por compartirla.
- 9 Véase Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016), 149.







© 82996 *Mujeres bailando ante otras personas*, Tampico, Tamaulipas,
12 de abril de 1923, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

Mujeres y fotografía: los “felices” años veinte

Rebeca Monroy Nasr



La fotografía en los “felices” años veinte acababa de revelarse ante el mundo con técnicas mucho más sencillas, con materiales fotosensibles más veloces y con cámaras un poco más ligeras que sus antecesoras; todo, resultado de la primera Gran Guerra y los avances tecnológicos que se desarrollaron en esos años de fuertes asonadas militares. La impronta de las mujeres en los granos de plata y su presencia en la prensa de esos años es lo que atrae nuestra mirada, porque fue un momento sustancial en la vida del país, una revuelta que permeó de manera notable su presencia fuera de la vida familiar y privada hacia la esfera pública.

Gracias a ello, en el México posrevolucionario también se generó una gama de temas inéditos que se revelaban ante la lente de los fotógrafos. Esto produjo un binomio que introdujo la fotografía y a los fotógrafos a diversos lugares antes impensables por la escasez de luz, o bien por la singularidad de las actividades, como los teatros, las carpas, los lugares de trabajo y otros entornos poco usuales dentro de la fotografía finisecular. En esos años, justo al terminar la contienda armada, se presentó un elemento aún más detonador: los retratos. Por esa condición y dadas las mayores facilidades técnicas, éstos se empezaron a producir *in situ*; es decir, fuera de los muros del gabinete fotográfico, ahí donde hombres, mujeres y niños convivían, laboraban, se divertían, comían, bebían, habitaban: surgió la posibilidad de capturar imágenes con un tinte mucho más espontáneo, natural y de vida cotidiana.

Con antecedentes visuales generados en la Revolución Mexicana, los retratos capturaban diversos personajes y temas transmutados por las condiciones de vida política, social y cultural presentes, y que entonces



© 15247 *Miguel Ángel Ferreiro y la orquesta típica de señoritas*, Ciudad de México, ca. 1926,
Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.

se divulgaban de manera más sistemática en la prensa nacional. Todo ello iba de la mano de otro elemento sustancial: los avances en las formas de impresión, el cambio de la prensa plana a la rotativa, lo cual permitió que las publicaciones, sobre todo las revistas hebdomadarias y periódicas, pudiesen imprimir imágenes con una mayor calidad tonal y mejor definición que las que presentaban los diarios.¹

Aquí estaban los fotógrafos, algunos con gran experiencia, como Agustín Víctor Casasola y Miguel Casasola, quienes ya estaban entrenando a sus hijos y sobrinos para entrar en la vida fotográfica —ellos mismos señalaba que los amamantaban con revelador—;² o bien decanos, como Luis Santamaría, o más jóvenes, como Eduardo Melhado, Fernando Sosa, Rafael Sosa, Ezequiel Carrasco, Antonio Carrillo Jr., Carlos Muñana —quien falleció en marzo de 1920 a causa de la influenza española— y otros más, como Antonio G. Garduño, José María Lupercio, Abraham Lupercio, Manuel Ramos, Hugo Brehme, Víctor O. León, quienes continuaron desarrollándose en el ámbito de la fotografía de prensa, muchas veces contratados por los diarios o revistas.³

En los años veinte del siglo pasado, el universo visual se abrió como un gran abanico para los fotógrafos interesados en captar esa transformada vida cotidiana, las nuevas formas de relaciones sociales, las novedades educativas con el impulso vasconcelista, como las llamadas misiones culturales o las escuelas de pintura y escultura al aire libre, en donde mujeres y niños pudieron acercarse a desarrollar sus talentos, antes poco accesibles para estos sectores de la sociedad.

Sin lugar a duda, fue un festín visual, pues los fotógrafos documentales y de prensa abrazaron la posibilidad con gran interés y como un desafío profesional. Para ello, dos de las más importantes agencias fotográficas de la época, que buscaban satisfacer las necesidades de las revistas y periódicos, mantenían una competencia constante por obtener la imagen más atractiva, contundente e informativa; es decir, icónica. En esos años las notas gráficas eran los elementos más connotativos de la información, ya que en una imagen condensaban la noticia de manera atractiva y sintética para atrapar la atención de ese público analfabeta en su mayoría. Entre la agencia de los Casasola, familia de expertos en fotografía, y Enrique Díaz Reina, un novato que empezaba con su agencia Fotografía de Actualidad justo en 1920, se gestó una competencia entre adalides de la fotografía que se convirtieron en cronistas visuales de la gran ciudad.



Los ombligos salieron y se mostraron aunque no eran las "buenas costumbres", así se dejaron ver estas chicas emplumadas, Ciudad de México, 1924, Fondo Díaz Delgado y García, subcaja 28/24, Archivo General de la Nación.



© 172967 Alumna de la escuela de pintura al aire libre posa junto a su cuadro al óleo, Ciudad de México, ca. 1924, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

Destaca la presencia de las mujeres en la vida pública, en los empleos diurnos y nocturnos, en sus tareas cotidianas; a veces posando, otras de manera más espontánea; lo que las distingue son los elementos que denotan sus propios contextos. El ambiente de los retratos de gabinete, en donde se cuidaban la luz y las poses, y las telas y la indumentaria tenían características particulares, se vio totalmente transformado. Los fotógrafos capturaron las imágenes en establecimientos comerciales, dentro de edificios públicos, en oficinas, teatros, hogares, conciertos, en fin, en la vida cotidiana. Por ello, a cien años de distancia es importante subrayar que esos fabulosos años veinte dotaron de sentido y de nuevos géneros fotográficos a la prensa ilustrada. En este último caso, la presencia de las mujeres urbanas, estudiantes, maestras, trabajadoras, amas de casa, cabareteras, actrices, cantantes, *top less* tuvieron un realce que no habían tenido en la fotografía y mucho menos en las páginas de la prensa nacional.

Así, ambas agencias capturaron los actos de gobierno a la vez que la vida pública, pues era el momento de proponer nuevas formas y estilos de fotografiar para que la imagen fuese atractiva, narrativa y descriptiva a golpe de vista, y sobre todo que estuviese cargada de sentido social y político.

Las maestras en sus clases, las alumnas pintoras y escultoras conviven con las cabareteras en ambientes nocturnos, fiestas y reuniones; las prostitutas, abogadas y arquitectas salen de la esfera familiar a la pública. Es esa clase media trabajadora la que aparecerá en las imágenes, creando una presencia inusual en la fotografía y en la prensa diaria e ilustrada. Enfermeras, homeópatas, actrices y vedettes, las formas del cuerpo expuesto fueron notablemente visibles; es decir, lo que antes no se visibilizaba se llevó a los negativos y se positivó en el papel editorial. En otras palabras, las mujeres tuvieron un papel prioritario en la construcción de la nación, y así lo vieron y fotografiaron los reporteros gráficos, quienes subrayaron su presencia en el mundo de manera contundente.⁴ Justo por ello tenemos noticia de que fueron fuente de poder económico, social, cultural, aunque en la esfera política aún faltaría tiempo para visibilizarse, cuestión que se empezó a ejercer apenas bajo el sino cardenista.

Ahí están las egipcias de Madame Carroll en sus contorsiones, las estrellas del teatro que emergen en el escenario, las divas a la mexicana posando para los fotógrafos, algunas incluso mostrando el ombligo, contraviniendo

PÁGINA 32

© 646200

Margarita Cartayal,

Ciudad de México, 1929,

Colección Archivo Casasola,

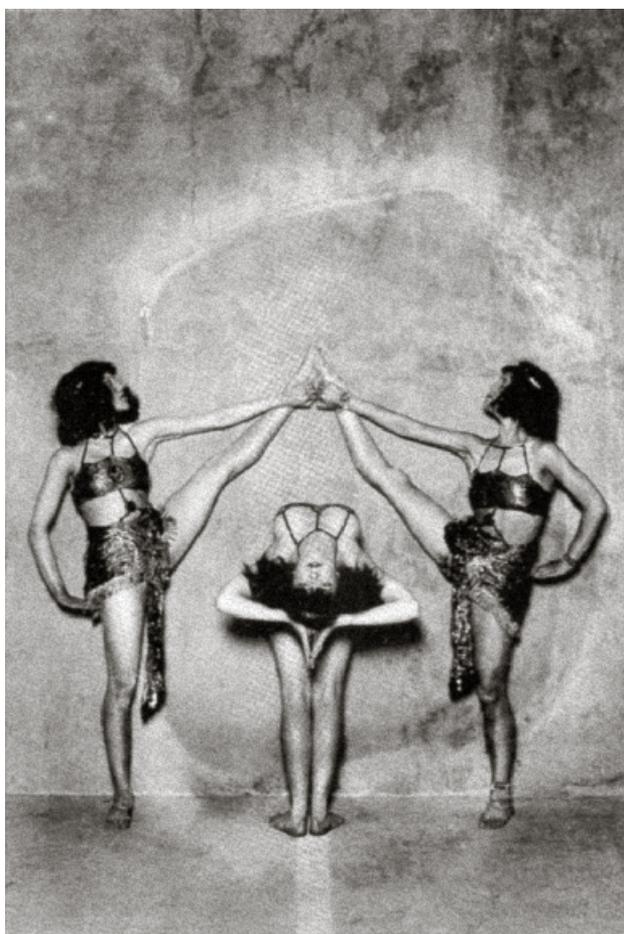
Secretaría de Cultura.

INAH.SINAFO.FN.MX.





Enrique Díaz Reina, *Enfermeras en la inauguración del hospital homeopático, Ciudad de México, ca. 1925*, Fondo Díaz Delgado y García, subcaja 10/24, Archivo General de la Nación.



Enrique Díaz Reina, *Ballet Caroll, Ciudad de México, 1924*, Fondo Díaz Delgado y García, subcaja 28/24, Archivo General de la Nación.

—según Carlos Monsiváis— las buenas costumbres de la época. Aparece la mujer piñata, con los siete pecados capitales por todo el vestido. Pero también las maestras y las alumnas con sus pinturas en exposiciones colectivas. Las feministas y sus movimientos sustanciales fueron parte inminente de este recuento y de la posibilidad de que las mujeres fuesen tomadas en cuenta. Recordemos los Congresos Feministas de 1916 y 1921, en ambos casos fue contundente la fuerza de la mujer revolucionaria, intelectual, periodista o escritora.⁵ De ahí emanaron propuestas de control natal, de elección de la maternidad, de elección laboral, de la fuerza femenina. De ahí surgió incluso la insistencia a la obtención del voto femenino que se nos daría hasta 1953. En fin, fueron momentos importantes, trascendentes, que marcaron una huella fundamental en la vida de muchas mujeres urbanas de los años veinte.⁶

Era el momento de visibilizarse de manera sistemática y, además, hacer presencia pública no sólo manifiesta, sino justo a partir de la prensa. Los fotógrafos Casasola y Enrique Díaz lo tuvieron claro, lo fomentaron, dieron rienda suelta a sus negativos de plata sobre gelatina para mostrar a esas mujeres con sus caritas pintadas con polvos de arroz, los labios carmesíes en forma de corazón, los trajes con la falda recortada —cerca del tobillo antes de 1924, abajo de la rodilla para 1928, como señala el historiador del arte Aurelio de los Reyes—.

En ello radica la importancia del legado de los fotógrafos de prensa, pues son presencias visuales convertidas en fuentes de información clara y contundente, que generan un imaginario rico en datos. Estrenando su ropa pero sobre todo sus cuerpos más propios, más vívidos, con sus rostros, sonrisas y cabelleras recortadas a la *bob* o con sus trenzas largas al concursar para la “India más bonita”, como Bibiana Uribe,⁷ todas ellas son un mosaico de mujeres que abrieron camino para un mundo diverso, antes “inhabitado” de mujeres o que las relegaba donde les era “permitido”. Por viudez, algunas por soltería, las mujeres de clase baja generalmente habían tenido que emprender labores “propias de su sexo”, como enfermeras, afanadoras, de limpieza en hogares, de magisterio, parteras, nanas, amamantadoras, en oficios con una presencia casi invisible en el imaginario social, aunque indispensables en la vida. Labores injustas, mal pagadas, sin reconocimiento social.

En la década de los veinte, las mujeres fueron fotografiadas cuando ejercían diversos oficios, en boticas, tiendas de cajón, cantinas, en la farándula, ahí aparecen, se condensan, se estructuran. Es evidente que



© 96443 *Mujeres en el departamento de sombreros en un tienda*, Ciudad de México, ca. 1928, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN. MX.



Enrique Díaz Reina, *Movimientos feministas*, Ciudad de México, 18 de junio de 1925,
Fondo Díaz Delgado y García, subcaja 8/27, Archivo General de la Nación.



habitaban otro cuerpo, otra forma de moverse, sentirse y trasladarse. Si bien las costumbres y los atavismos seguían vigentes en la población masculina, para ellas la vida sí cambió, al ser proveedoras, productivas económicamente, al salir a la calle a enfrentarse a horarios laborales y patrones, entre otras cosas. Era el momento en que esas mujeres fueron requeridas como fuerza económica ante el embate de la revuelta armada y el desgaste de la fuerza productiva masculina. Así, salieron, se mostraron, trabajaron, caminaron por las calles, se apropiaron de ellas, entraron a las universidades y las escuelas, dieron clases en diversos niveles (de 2000 profesoras en el Porfiriato, se elevó el número a 16000 hacia 1920).⁸ El contexto político lo permitía, la educación vasconcelista y nacionalista lo fomentaba. Fue el momento transgresor para muchas de ellas y lo aprovecharon. Sin temor a ser nacionalistas y modernas, no hubo contradicción alguna, convivieron con ambos estilos de vida, el que emergía de las entrañas de una posrevolución que necesitaba de ellas, y de los modernismos parisinos, europeizantes, que tan atractivos se veían. Las mujeres lograron una presencia antes no vista, inusual; y la fotografía, los fotógrafos, estuvieron ahí para dejar huella permanente de la imagen sobre plata y gelatina. Los Casasola, Enrique Díaz y sus socios Luis Zendejas, Enrique Delgado y Manuel García, así como otros fotorreporteros en tránsito o ya configurados, nos legaron imágenes que permiten acceder al pasado, que dejan una huella: el índice de la presencia inaudita de las mujeres en el aforo de la vida cotidiana de los fabulosos años veinte.

Con mujeres en la esfera pública e insertas en la economía, fue un antecedente de que la vida era mucho mejor, más equitativa, equilibrada y, sobre todo, libertaria, por la parte económica. Las fotografías de prensa son un caleidoscopio lleno de colores en el blanco y negro de figuras sin fin desde donde pueden ser vistas: mujeres de carne y hueso y no etéreas e invisibles. La vida en imágenes nos lega en la actualidad su presencia; tal vez no sabemos sus nombres, tal vez sólo son un número en un censo, pero ahí están sus rostros, presencia y labores. Por primera vez, la presencia colectiva de mujeres en la vida diaria —ese reportaje que realizaron los fotógrafos, esa capacidad de aprehender la realidad tangible de los fotorreporteros— dio paso a entender ese pasado que en algún momento, cuando las fuerzas productivas masculinas se regeneraron, de nuevo nos relegó al hogar y las tareas domésticas. Liberadores, pujantes, felices años veinte, o no, depende de la perspectiva, abrieron espacios para que la mujer saliera del hogar y superara sus propios tabús. Los hombres tardarían más en admitir la

PÁGINA 37

Enrique Díaz Reina,

Mujer piñata con sus siete pecados capitales, Ciudad de México, 1926, Fondo Díaz Delgado y García, subcaja 12/12, Archivo General de la Nación.



© 43413 *Grupo de maestras y maestros en la Cámara de diputados*, Ciudad de México, 1923, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.



© 139817 *Voluntarias de la Cruz Roja saliendo de un edificio*, Ciudad de México, 1920-1924, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN.MX.



© 197113 *Bailarinas del teatro frívolo*, Ciudad de México, ca. 1925, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.

magnitud de esos cambios, pues, como señala Margarita Carbó: “Los cambios en la ideología y el imaginario tardan más que los económicos o políticos”. Para muestra la presencia de las autoviudas: al no aceptar un divorcio civil, era mejor ser asesina confesa, que divorciada resuelta.⁹ El papel tradicional de la mujer que en los años veinte se liberó, dio una vuelta al hogar para la década siguiente; al parecer, la fuerza de trabajo masculina volvió a desplazarlas, sustituirlas y a condensar de nuevo su papel de proveedores. Faltarían muchos años más, ahora sabemos que un siglo entero, para que nuestras imágenes, nuestras demandas y nuestra visualidad volviese a imperar. Es el tiempo de dar un vistazo al pasado, a esas mujeres de carne y hueso que dejaron una cimente desde donde atraparnos y volcarnos ante la imagen de un pasado que está más presente que nunca.

Enrique Díaz Reina, *El teatro fue fuente de trabajo y diversión para las nuevas mujeres posrevolucionarias*, Ciudad de México, ca. 1925, Fondo Díaz Delgado y García, subcaja 27/25, Archivo General de la Nación.



Enrique Díaz Reina, *Las ficheras en las cervecerías a principios de los años treinta, sus caritas pintadas y cabelleras a la moda*, en *Todo*, Ciudad de México, 1934, Colección particular.



Enrique Díaz Reina, *Alumna en la Escuela de Bellas Artes modela un mecapalero, un cambio radical de los modelos grecolatinos*, Ciudad de México, 1930, Fondo Díaz Delgado y García, subcaja 31/5, Archivo General de la Nación.



María Bibiana Uribe en la portada de El Universal Ilustrado, Ciudad de México, 17 de agosto de 1921.

Rebeca Monroy Nasr es profesora investigadora de la Dirección de Estudios Históricos del INAH. Se especializa en fotografía mexicana de los siglos XIX y XX.

- 1 Para mayor información, véase Rebeca Monroy Nasr, *Historias para ver. Enrique Díaz, fotoreportero* (México: INAH, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2003), 365 pp.
- 2 Rebeca Monroy Nasr, *Ases de la cámara. Textos sobre fotografía mexicana* (México: INAH, 2010), 304 pp.
- 3 Fue un impulso sin antecedente en el país. El 1° de septiembre de 1923 Álvaro Obregón informaba que había 102 maestros misioneros, y el número de alumnos de las escuelas rurales había aumentado de 17 000 en 1922 a más de 34 000 en el año citado. Ese fue el éxito de un programa de alfabetización que tendría continuidad bajo su mandato y el de otros presidentes más. Véase Mary Kay Vaughan, *La política cultural en la Revolución. Maestros, campesinos y escuelas, 1920-1940* (México: Secretaría de Educación Pública, FCE, 2000). Véase Jonatan Ignacio Gamboa Herrera, "Las misiones culturales entre 1922 y 1927" (ponencia en el IX Congreso Nacional de Investigación Educativa, Consejo Mexicano de Investigación Educativa, Mérida, Yucatán, 2 de noviembre, 2007), <http://www.comie.org.mx/congreso/memoriaelectronica/v09/ponencias/at09/PRE1178909741.pdf> (consultado el 8 de marzo de 2020).
- 4 Rebeca Monroy Nasr, "La imagen de la mujer mexicana en la posrevolución: entre lo nacional y lo universal", *Revista Internacional de la Imagen* 4, núm. 1 (2018): 1-24, <https://doi.org/10.18848/2474-5197/CGP/v04i01/1-24> (consultado el 25 marzo de 2020).
- 5 Para mayor información, véase Fernanda Núñez Becerra y Rina Ortiz, coords., *La osadía se viste de mujer. En el Centenario de un año crucial, 1917* (México: INAH, 2019), 293 pp.
- 6 Luz Maceira Ochoa y Lucía Rayas Velasco, coords, *Subversiones, memoria social y género. Ataduras y reflexiones* (México: FONCA, INAH, Juan Pablos, 2011). Elsa Muñiz, *Cuerpo, representación y poder. México en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934* (México: UAM-Azcapotzalco, Miguel Ángel Porrúa, 2002), 346 pp.
- 7 Para mayor información, véase el ensayo de Rosa Casanova, "De semanario artístico y popular a semanario mexicano con espíritu", *Alquimia* 11, núm. 33 (mayo-agosto de 2008): 12-21.
- 8 *Resumen del Censo General de Habitantes. Estados Unidos Mexicanos, 30 de noviembre de 1921* (México: Talleres Gráficos de la Nación, 1928), 203.
- 9 Los estudios de autoviudas dan cuenta de cómo los atavismos, la moral decimonónica y los prejuicios seguían imperando. Véase Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930*, vol. II, *Bajo el cielo de México (1920-1924)* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 1993), 409 pp. Elisa Speckman, "El Derecho a vivir como una mujer amante y amada". *Nydia Camargo, su crimen y su juicio (México, década de 1920)* (México: El Colegio de México, 2019), 169 pp. Véase también Rebeca Monroy Nasr, *María Teresa de Landa. Una miss que no vio el universo* (México: INAH, 2018), 475 pp.



© 15499 *Adela Formoso de Obregón Santacilla*, feminista y actriz, Ciudad de México, ca. 1928, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.



La India Bonita (1921) y la Reina Mestiza (1924)

Discursos etnográficos y anhelos estéticos

Arturo Ávila Cano



Inusual, fuera de toda norma. Así fue la portada del mes de enero de 2019 de *Vogue México*, revista en la que prima un esteticismo que suele resaltar estereotipos e ideales de belleza. La dirección y el equipo editorial decidieron celebrar con un sorprendente retrato la fama de Yalitza Aparicio, coprotagonista de *Roma* (2018), película dirigida por Alfonso Cuarón. En la producción de aquel artificio intervino un equipo de producción (Pamela Ocampo, encargada del estilismo, y Regina Montemayor, editora de la sección “Punto de Vista”) además del estudio fotográfico Santiago & Mauricio.

Cinco retratos y una entrevista con la novel actriz se publicaron en esa edición. En la charla hay preguntas sobre la discriminación, el racismo y la identidad como mexicana, entre otras. Esto nos obliga a recordar la historia de dos mujeres que en su momento fueron reconfiguradas para representar estereotipos de belleza, etnicidad, identidad y pertenencia: María Bibiana Uribe y María del Rosario Tun y Borges, que participaron en los certámenes la India Bonita (1921) y la Reina Mestiza (1924).

Stephanie J. Smith comenzó a trazar los posibles vínculos entre ambos certámenes y concentró su interés en el de la Reina Mestiza. El asunto de la búsqueda de la belleza indígena parecía determinar uno y otro concursos. En el caso yucateco se subrayó el término *mestizo* para limitar la participación; es decir, ese evento fue exclusivo para las mujeres mayas.¹ Si seguimos la reflexión de Elsa Muñiz, podemos afirmar que en los dos concursos el cuerpo

PÁGINA 46

© 10901

*Desfile de carros alegóricos
en la Avenida Reforma,
Ciudad de México, 1921,
Colección Archivo Casasola,
Secretaría de Cultura.
INAH.SINAFO.FN.MX.*

femenino fue un espacio discursivo para construir una narrativa desde el poder político, en este caso desde el Estado posrevolucionario.²

El certamen de la India Bonita fue respaldado por el gobierno del general Álvaro Obregón y por distintos sectores políticos, pero fue impulsado por el fundador del diario *El Universal*, Félix F. Palavicini, así como por notables colaboradores de esa casa editorial, como el antropólogo Manuel Gamio. El Ayuntamiento de Mérida, clubes y sociedades recreativas —como El Ateneo, Recreativa Popular, Venus Club, Sociedad Aurora y Paz y Unión— así como parte de la industria periodística yucateca —*La Revista de Yucatán* y *Revista Tierra*— y el editor Rubén Castillo apoyaron el concurso de la Reina Mestiza.³

¡A batir el hierro y el bronce!

Con el propósito de celebrar el primer centenario de la consumación de la Independencia, *El Universal* publicó el 1° de enero de 1921, en la primera página de la segunda sección, una pequeña nota, cuyo titular —con una tipografía pesada, en altas y negritas— decía “PARA 1921. Cómo celebrará ‘El Universal’ el Aniversario de la Consumación de la Independencia”. Con cinco concursos: histórico, literario, pictórico, racial y comercial. El cuarto de ellos, conocido con el nombre de la India Bonita, desde entonces ha generado una gran polémica. Colaboradores, redactores y fotógrafos se dieron a la tarea de “batir el hierro y el bronce”, tal como sugería Manuel Gamio. En *Forjando Patria (pro nacionalismo)*, de 1916, el antropólogo escribió la siguiente arenga: “Toca hoy a los revolucionarios de México empuñar el mazo y ceñir el mandil del forjador para hacer que surja del yunque milagroso la nueva patria hecha de hierro y de bronce confundidos. Ahí está el hierro... Ahí está el bronce... ¡Batid hermanos!” El concurso racial tenía como fin seleccionar al “tipo de india mexicana de clase humilde y soltera”. El 15 de enero se publicaron las bases del concurso y se informaba que el 15 de agosto cerraría el certamen.

PÁGINA 49
Ismael Rodríguez Ávalos,
María Bibiana Uribe,
la India Bonita,
Ciudad de México, 1921,
Colección particular.

Tras ese anuncio, y a lo largo de varios meses con cierta frecuencia, *El Universal* publicó en la primera página de su segunda sección los retratos de algunas mujeres captadas por un fotógrafo anónimo. Esas imágenes iban acompañadas por algunas líneas de un redactor, también anónimo. De acuerdo con esos textos, ambos se daban a la tarea de buscar “indias bonitas” en algunos sitios de la Ciudad de México, pero también, gracias a algunos datos proporcionados por los lectores,



MARIA BIBIANA URIBE.
"LA INDIA BONITA"

FOT. I. RODRIGUEZ AVALOS.
5A. TACUBA 76.
MEXICO, D.F.

lograban dar fácilmente con ellas. El nombre de la mujer en cuestión, su edad, su estado civil, su ciudad de origen, así como su oficio formaban parte de los datos que recopilaba el redactor. Casi todas ellas formaban parte de la servidumbre metropolitana o desempeñaban un oficio. Entre toda esa información resalta un dato muy interesante para los historiadores de la fotografía mexicana: se invitaba a todos los retratistas del país a enviar imágenes de indias bonitas para hacerse acreedores a un premio monetario, que consistía en 100 pesos en oro. Un concurso dentro del concurso.

En un aviso publicado el 25 de enero del mismo año se informaba que, en vista de múltiples cartas recibidas desde los estados, el concurso de la India Bonita tenía la ambición de abarcar toda la República. “Rogamos a nuestros corresponsales, se sirvan enviarnos los retratos correspondientes con el nombre y la dirección de cada india [...] no sólo nuestros lectores irán conociendo a las indias de la Ciudad de México sino también a las de todos los Estados [...]” En otras notas se destacó que en algunos lugares se habían formado comités para buscar “al tipo más hermoso de la región”.

Siete meses más tarde, el jurado presidido por Manuel Gamio, emitió el veredicto: María Bibiana Uribe, “india pura de raza mexicana” que “nació en el pueblo de Huachinango [*sic*], Estado de Puebla, y tiene actualmente 16 años”, había sido elegida como la india más bonita. “El color de su piel morena, su cabello lacio y negro y sus manos y pies finos” fueron motivo suficiente para elegirla como una belleza autóctona. Bibiana Uribe fue objeto de reconocimientos y diversas celebraciones, así se constata en algunas notas informativas publicadas tanto en el diario como en su suplemento cultural, *El Universal Ilustrado*.

En la portada de *El Universal* del 2 de agosto de 1921, ocupando un lugar central, se publicó una pequeña nota acompañada de un retrato de la autoría de Ismael Rodríguez Ávalos. En aquel texto se informaba que María Bibiana Uribe, de la sierra de Puebla, había sido proclamada como la india más bonita de México. En una reseña publicada en la segunda sección se informaba lo siguiente:

Descendiendo de sus montañas dejando atrás el jacal en que ella vivía tan apartada del mundo y de sus lisonjas, la India Bonita ha venido, sonriente, tímida, sin sospechar que aquí le aguardaba el trocarse en heroína de un día, en personaje de actualidad palpitante, en princesa de ensueño cuyos ojos de

obsidiana serán interrogados por todo un pueblo, ansioso de hallar en ella el halago de ancestral hermosura que brindó mágico hechizo a los ferrados paladines que pasaron con Cortés a tierras de Anáhuac.

Para otorgar validez al certamen, Manuel Gamio redactó el artículo “La venus india”. En aquel texto, publicado el 17 de agosto de 1921, se preguntaba:

¿Es en verdad una bella mujer Bibiana Uribe, ‘la India Bonita’? ¿Es representativa del tipo de hermosura femenina? Estas preguntas, aparentemente sencillas, entrañan, sin embargo, complejos problemas de estética bien difíciles de resolver. Para nuestro modo de pensar si es Bibiana Uribe una mujer hermosa y encarna el tipo de belleza femenina en nuestro medio. Quizá a exclusivistas en materia de estética, no satisface esta opinión por más que sea justificada [...] La rutina pedagógica que priva en las Academias, ha tendido desde tiempos remotos a la implantación ilógica y artificial de cánones estéticos [...] fuera de los cuales no existe ritmo ni belleza.

Adriana Zavala señala que Bibiana encarnó para los editores de *El Universal* y las élites revolucionarias “los deseos patrióticos más fervorosos: el de asociar a la vieja raza, cuya sangre, tanto como la española, nos gloriamos todos de llevar en las venas”.⁴ “El hecho no es sorprendente, ya que el presidente [Obregón] y su grupo se dedicaron de inmediato a promover la unidad nacional esperando ganar con ello la estabilidad política y el reconocimiento internacional a su gobierno”.⁵ Zavala ha subrayado las múltiples contradicciones presentes en el concurso de la India Bonita, y ha evidenciado que conceptos como *raza* y *género* “constituyen el núcleo de los debates sobre la identidad nacional en el México posrevolucionario”.

Ricardo Pérez Montfort afirma que “los protagonistas de este nacionalismo cultural posrevolucionario se toparon de frente con que ‘lo mexicano’ era imposible de entender sin contemplar que gran parte de lo que formaba aquella masa popular —‘esencia de la nación mexicana’— era indígena o india”.⁶ Señala que este certamen se inscribió en un contexto en el que los gobiernos “fueron reconociendo a los diversos grupos indígenas como miembros del ‘pueblo mexicano’ y enfilaron muchos argumentos a favor de incorporarlos al proyecto nacional —la mayoría de las veces sin mucho respeto hacia sus propias tradiciones y formas de vida—”.⁷ Ese indigenismo popular, generó diferentes estereotipos.

Retratos y retratistas

Los retratos enviados por los corresponsales de *El Universal* o por algunos artistas fueron intervenidos por los editores, que recortaban la silueta de la concursante y eliminaban el fondo y con ello el contexto. Hay algunos retratos que se distinguen por la iconografía presente o por la composición; entre ellos, resalta el de Eleuteria Palato, oriunda de Irapuato, “que además de bonita, era instruida pues había terminado la educación primaria”, y que fue elaborado por Manuel Dávalos, cuyo trabajo se había publicado en revistas como *El Mundo Ilustrado* y *Artes y Letras*; éste es el más logrado de todos, por encima de los entregados por el señor José P. Arriaga, colaborador del diario fundado por Palavicini.

María Bibiana Uribe fue retratada por afamados fotógrafos, como el señor Arriaga, Juan Ocón e Ismael Rodríguez Ávalos.⁸ La India Bonita fue reconfigurada para el consumo de un público acostumbrado a imágenes de cierta calidad técnica e iconográfica, y que además se presumía cosmopolita. El 4 de agosto de 1921, *El Universal Ilustrado* ofreció a sus lectores un hermoso retrato de la autoría de Rodríguez Ávalos, cuyo estudio se encontraba en Tacuba 76, en la Ciudad de México. En el discurso iconográfico de aquella imagen, que ocupó por completo la página 11 de aquella edición, se destaca la figura de la India Bonita, que vestía una hermosa blusa blanca con bordados y falda en tono oscuro; llevaba varios collares y aretes medianos. Una de las trenzas cae sobre el hombro derecho mientras que la otra permaneció oculta, y sólo se adivina por el listón que cae sobre su espalda; su mirada se dirigió fuera del encuadre. Con ambas manos, María Bibiana Uribe sostenía una jícara laqueada que le acompañó durante todos los eventos en los que participó. Sus accesorios, su vestimenta y su jícara simbolizaban a aquella “raza doliente” que Félix Fulgencio Palavicini y colaboradores deseaban redimir.

PÁGINA 54

Ismael Rodríguez Ávalos,
María Bibiana Uribe,
Ciudad de México, 1921,
Colección particular.

PÁGINA 55

José Arriaga,
María Bibiana Uribe,
Ciudad de México, 1921,
Colección particular.

El 23 de julio de 1921 se informó que el ganador del concurso de retratos había sido José P. Arriaga, cuyo estudio se encontraba en Hombres Ilustres 19 y que fue colaborador de *El Universal Ilustrado*. Arriaga se hizo acreedor al premio de 100 pesos en oro.⁹ Se decía que tras un “severo examen”, el jurado se había fijado en una hermosa fotografía que reproducía a una indígena en actitud hierática, teniendo por fondo la Cruz de Palenque. “La obra de arte poseía mucho ambiente nacional y abierto el sobre se vio que el pseudónimo Jopar pertenecía al popular artista y fotógrafo don José P. Arriaga”.¹⁰

¿De vuelta a la tradición?

Tres años más tarde, en la ciudad de Mérida, el poder político, distintas sociedades y clubes, así como parte de la industria editorial se encargaron de organizar un certamen para buscar a la Reina Mestiza. En la convocatoria publicada en el Diario Oficial del Gobierno Socialista del estado de Yucatán, se expuso que

El H. Ayuntamiento de Mérida, con el deseo de estimular el noble amor a la belleza plástica, el gusto y la conservación de nuestros clásicos trajes y tocados regionales y el galante y caballeresco culto de la mujer, ha resuelto convocar, en todo el Estado de Yucatán un certamen público para decir cuál es la dama más bella de las que, en nuestras clases populares, portan el gentil atavío de la “mestiza yucateca” [...]

En las bases del certamen se afirmaba que todos los habitantes del estado de Yucatán tendrían derecho de elegir por medio de voto directo a la dama que debía ser acreedora al título de la Reina Mestiza. Dicha votación se realizaría por medio de cédulas o cupones insertados en *La Revista de Yucatán y Tierra*. Los interesados debían adquirir un ejemplar de las publicaciones mencionadas, recortar su cupón, llenarlo y entregarlo a la Secretaría de la Administración Municipal de Mérida, que haría un recuento semanal de votos, así como el registro de las candidatas que hubieran sido designadas. El recuento de votos sería ante notario público. El Ayuntamiento “concedería a la señora o señorita que resulte electa Reina Mestiza, un Premio de Honor que consistirá en un rosario de corales y oro y en la cantidad de \$500.00 QUINIENTOS PESOS EN MONEDAS DE ORO”.

María del Rosario Tun y Borges obtuvo 34075 votos que le permitieron obtener el título de Reina Mestiza y fue coronada como monarca de las clases populares y de los obreros. Ella fue retratada por Pedro Guerra Aguilar, cuyo estudio Fotografía Artística Guerra se destacaba como el más afamado de la ciudad de Mérida. Si se revisan las 17000 imágenes digitalizadas del campo “mujeres”, del archivo fotográfico Guerra, en la Facultad de Antropología de la Universidad Autónoma de Yucatán, se encontrarán algunas imágenes semejantes a la de la Reina Mestiza. Como tal, estamos ante un retrato austero, en el que sobresale la imagen de la joven Tun y Borges, cuya figura ocupa gran parte del espacio compositivo; no hay presencia de muebles ni fondos decimonónicos. Esta imagen no sobresale o destaca de otros retratos elaborados por Guerra Aguilar. No hay en la elaboración de este artificio nada complejo; no es un retrato suntuoso en el que se destaquen hermosos fondos con palacetes, jardines o edificios prehispánicos.





APRIAGA GI
FOT.
MEX.
S. BANCH
S. ALLEN

ALBUM DE S. M. LA REINA MESTIZA



Srta. María del Rosario Tun y Borges
REINA MESTIZA

Colle. Gabriel Anaya. 6 de Enero. 1925.

Pedro Guerra Aguilar, Retrato de la Srta. María del Rosario Tun y Borges, en álbum de S. M. "La Reina Mestiza", Mérida, Yucatán, 5 de enero de 1925.

En aquel retrato la Reina Mestiza lució un elegante terno de tres piezas —hipil, fustán y solapa—, con remate de encaje; de su cuello pendía un enorme rosario de filigrana. Sobre la cabeza llevaba un tocado de flores —ese detalle iconográfico guarda semejanza con la imagen de las llamadas monjas coronadas y es lo único que la distingue de otro tipo de fotografías, en las que persiste aquel gesto retórico en el que las mujeres extienden levemente sus brazos para abrir unas pesadas cortinas—. El investigador José Iván Borges Castillo indica, como si se tratara de una enunciación, que el terno de la Reina Mestiza tiene un aire de estilo “globo”, con un fustán más ancho que llega hasta los tobillos y una solapa sobrepuesta. Respecto al tocado, señala que es tradicional, de trenza “zorongo”, o “tuch”, y que la diadema de flores es utilizada por las embajadoras yucatecas o por algunas mestizas en temporada de fiestas. Aquella corona tiene un significado simbólico que es preciso develar. ¿Acaso era un símbolo de virtud o castidad?

“El día 6 de enero del nuevo año de 1925” se entregó de modo solemne el premio y se rindió homenaje a la ganadora en una fiesta pública en la ciudad de Mérida. Hay que subrayar que este certamen se desarrolló en un contexto de conflictos políticos generados tras el final abrupto del mandato de Felipe Carrillo Puerto, único gobernador socialista que arribó al poder por medio del voto popular. Carrillo Puerto cayó preso el 3 de enero de 1924 y fue fusilado por órdenes del general Juan Ricárdez Broca. Con su muerte, muchas de las reformas sociales que se habían emprendido en beneficio de las mujeres yucatecas fueron poco a poco abolidas.

Si en el concurso organizado por el diario *El Universal* se expresaba la voluntad de reconocer y festejar la belleza de las mujeres indígenas y sobre todo el anhelo de que las etnias formaran parte de lo mexicano —aparentemente—, en el concurso yucateco había un anhelo por recobrar las raíces culturales, mediante el uso de la vestimenta tradicional de la mestiza. Stephanie J. Smith afirma que una lectura distinta nos permite aventurar otro tipo de hipótesis; es decir, el deseo de ciertos círculos sociales por fomentar un estereotipo regional para retornar a un estado en el que la mujer fuera admirada como un ornamento y no como un agente político capaz de cambiar sus circunstancias, tal como lo hicieron las mujeres que participaron en las Ligas Feministas del Partido Socialista del Sureste.

Los textos y las fotografías elaborados en torno a ambos concursos forman parte de una compleja narrativa, inscrita en el contexto de una cultura visual que se iba gestando en los diarios, pero sobre todo en los suplementos y otro tipo de publicaciones ilustradas.¹¹ Los certámenes y la intención

de sus promotores continúan generando polémicas. En esos artificios, la imagen fotográfica fue utilizada como un instrumento de representación que participó de la mentalidad y el imaginario de una época que buscaba afanosamente imponer una identidad nacional, una supuesta esencia de lo mexicano y de la mujer yucateca. Los símbolos presentes, así como los discursos generados en esos certámenes, son elementos indispensables para estudiar la creación de estereotipos y pautas de comportamiento. Ni María Bibiana Uribe ni María del Rosario Tun y Borges tuvieron la oportunidad de posicionarse como agentes políticos. En la actualidad, por fortuna, existe una gran diferencia. Las mujeres tienen la palabra.

Arturo Ávila Cano es doctor en historia del arte por la Universidad Nacional Autónoma de México. Entre sus publicaciones destaca *100 años de fotografía en El Universal* (México: Conaculta, 2016), en coautoría con Brenda Ledesma y José Antonio Rodríguez.

- 1 Stephanie J. Smith, *Gender and the Mexican Revolution. Yucatan Women and the Realities of Patriarchy* (libro electrónico) (Durham: The University of North Carolina, 2009).
- 2 Véase Elsa Muñiz, *Cuerpo, representación y poder en los albores de la reconstrucción nacional, 1920-1934* (México: UAM, Miguel Ángel Porrúa, 2002).
- 3 En la ciudad de Mérida, Rubén Castillo publicó el 5 de enero de 1925 el álbum de S. M. La Reina Mestiza.
- 4 Adriana Zavala, "De Santa a India Bonita", en María Teresa Fernández Aceves y Carmen Ramos Escandón, coords., *Orden social e identidad de género. México, siglos XIX y XX* (México: CIESAS, Universidad de Guadalajara, 2006), 170.
- 5 Zavala, "De Santa a India Bonita", 159.
- 6 Ricardo Pérez Montfort, *Estampas del Nacionalismo. Diez ensayos sobre cultura popular y nacionalismo* (México: CIESAS, 2003), 171.
- 7 Pérez Montfort, *Estampas del Nacionalismo*, 172.
- 8 Tanto en distintas ediciones de *El Universal Ilustrado* como en el propio archivo del periódico es posible encontrar más retratos sobre la India Bonita.
- 9 En un artículo publicado en el número 3 de la revista *El Fotógrafo Mexicano*, en julio de 1901, se afirmaba que el señor Arriaga, que en ese momento contaba con 50 años de edad, se había iniciado como fotógrafo aficionado y que en sólo seis años había perfeccionado su técnica y el uso de la cámara, logrando dominar el bello arte de la luz y de la sombra. Es decir, para cuando captó el retrato de la India Bonita, Arriaga tenía 71 años de edad.
- 10 El estado en el que se encuentra el archivo fotográfico del diario *El Universal*, no facilita la búsqueda ni el hallazgo de algunos documentos iconográficos, como es el caso de las fotografías que se enviaron para el concurso racial de 1921.
- 11 El lector puede consultar las investigaciones de Rosa Casanova y de Joanne Hershfield sobre la industrial editorial de las primeras cuatro décadas del siglo pasado



© 196324 *Manifestación de trabajadores a su paso por una calle, Ciudad de México, ca. 1927,*
Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.

Maternidad duplicada

Tina Modotti en Tehuantepec

Patricia Massé



*Inevitablemente, Tina Modotti siempre será para mí
la Tina entrañada en el intelecto y en el corazón
de mi amiga venezolana, la eterna Mariana Figarella, in memoriam.*

En los años postreros de la década de 1920, Tina Modotti emprendió el que acaso fue su único viaje al Istmo de Tehuantepec. De allí regresó a la ciudad de México con más de una veintena de fotografías; todas escenas de la vida cotidiana de las tehuanas que vivían cerca del río, en constante trajín por las calles y mercados. Entre esas fotografías retrató a un bebé regordete, sin ropa y de espaldas. Es comprensible que el clima caluroso de la región propiciara la desnudez del chiquillo. El cuerpo entero del crío ocupa el primer plano en la fotografía; en parte se traslapa el de una mujer que lo carga —presumiblemente su madre—, el abultamiento del vientre de ésta delata su estado de gravidez. Parece que el punto de interés es el muchachito y su cuerpecillo regordete, que llama bastante la atención por efecto del encuadre elegido, que procura un gran acercamiento. Pero la imagen representa algo más. En la convergencia del niño y la madre embarazada que está de pie y sostiene con su vigoroso brazo al corpulento chiquillo percibo una intención fluctuante, por tanto, sugerente. Tina revela, a mi parecer, cierta cualidad ética y estética que me gustaría puntualizar. Decreta la imagen de una maternidad duplicada y por ello portentosa; una maternidad que se repite en el niño que sostiene y en la criatura en gestación dentro de su cuerpo incólume. Me interesa desarrollar esta apreciación a la luz de la vida de la fotógrafa combativa que dejó en México la huella más profunda, indeleble y trascendental de su existencia.

PÁGINA 62

© 35346

Tina Modotti,

Madre e hijo,

Juchitán, Oaxaca, ca. 1929,

Colección Tina Modotti,

Secretaría de Cultura.

INAH.SINAFO.FN.MX



Aquel viaje al sur del país fue el encuentro con un mundo de afanosas mujeres mestizas, diligentes comerciantes, jóvenes ágiles en su andar altivo ocupadas en llevar de un lado a otro sus cestos, jícaras y vasijas sobre la cabeza, pero sin dar señal de cansancio. Fue también el preludio de una partida imprevista del territorio mexicano, que verificaría su retorno 10 años después. Tal vez fue uno de los viajes más reparadores de su vida; no obstante, esos aires renovados muy pronto la colocaron frente a un porvenir vacilante. Al poco tiempo, Tina se vio obligada a abordar un barco con rumbo a Europa, sin que ella tuviera certeza de su destino ni del país que le permitiría la entrada. Acusada de atentar contra la vida del entonces presidente de México, Pascual Ortiz Rubio, salió deportada de México, junto con otros comunistas, en febrero de 1930.

Pero antes de que sospechara siquiera que recaería sobre ella el destierro del país donde se hizo fotógrafa, Tina Modotti buscó serenidad, en un intento por recuperarse de la intranquilidad y la perturbación que le dejó un proceso judicial en la ciudad de México y del que resultó absuelta. Su detención por la policía, los interrogatorios en el Ministerio Público, en la Jefatura de Policía y en el Juzgado, así como su arresto durante 13 días en la cárcel, a raíz del asesinato de Julio Antonio Mella, habían trastornado su vida.

La noche del 10 de enero de 1929, Tina había salido del Socorro Rojo Internacional con rumbo a su domicilio, en la calle Abraham González; caminaba tomada del brazo de Mella, su pareja sentimental de entonces. En el trayecto, el líder internacionalmente conocido por su implacable lucha independentista y latinoamericanista, uno de los fundadores del partido comunista cubano, fue víctima del atentado que le quitó la vida. En los días que siguieron, Tina Modotti fue sometida a una campaña de desprestigio en la prensa capitalina. Entre otras cosas, las notas la acusaban de haber sido la encubridora del criminal. Sin saberlo, la fotógrafa estaba acercándose al ocaso de su actividad creativa como profesional de la cámara, una actividad que había iniciado en 1923, como aprendiz de Edward Weston (de quien fue amante, modelo y asistente) en ciudad de México.

Ligado a las vanguardias internacionales, Weston empezó a desarrollar en México un nuevo concepto de fotografía moderna; comenzó a utilizar una lente *rapid rectilinear*, cuya agudeza en su respuesta óptica (contrapuesta al objetivo suave) le facilitó una confrontación directa con lo fotografiado con su Graflex de gran formato (8 × 10).¹ Tina asimiló la estética de su maestro.



© 35276 **Tina Modotti**, *Mujer con jícara en la cabeza*, Juchitán, Oaxaca, ca. 1929, Colección Tina Modotti, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.



© 35364 **Tina Modotti**, *Mujer con canasta sobre la cabeza*, Juchitán, Oaxaca, ca. 1929, Colección Tina Modotti, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

En aquel enero sombrío, la policía judicial de la Ciudad de México inscribió el nombre de Tina Modotti entre las detenidas, inculpada por sospecha de complicidad en el asesinato de Mella. La lista de acusadas y arrestadas en la capital no había sido corta en los años veinte, cuando la fotografía de prensa dio amplia cabida al espectáculo visual de los juicios, cuyo protocolo aún contaba con un jurado popular. Entonces el Ministerio Público y la prisión se convirtieron en un teatro cotidiano y popular, que dio trabajo a varios fotógrafos —Agustín Víctor Casasola, Enrique Díaz y otros— que escenificaron a los “severos” jueces y a sus víctimas, entre ellas mujeres que actuaban la tragedia de sus desventuras y eran defendidas por sus abogados. El caso que Rebeca Monroy ha documentado ampliamente sobre María Teresa de Landa es un ejemplo de ello.

En Chicago ocurría un ritual similar. La obra de teatro homónima de Maurine Dallas Watkins —escrita a partir del juicio que cubrió como periodista del *Chicago Tribune* en 1924, acerca de una mujer que confesó haber cometido un asesinato, pero que el jurado no se declaró culpable, y que originalmente tituló *A Brave Little Woman*²— es característica de la feria de escándalos, intrigas, complicidades y corrupción en torno de los juicios de las mujeres criminales en aquellos “felices años veinte” de prosperidad económica en Estados Unidos y de restauración posrevolucionaria en México.

Tina Modotti ya había realizado en 1929 un sólido repertorio no sólo como artista, de lo que en su manifiesto fotográfico proclamó como “fotografías honestas”, sino también como militante del Partido Comunista Mexicano desde hacía dos años, cuando éste había roto relaciones con la URSS y se había vuelto ilegal.

Tal vez en las llanuras y poblados colonizados a orillas del río, entre tantas mujeres fuertes y activas al aire libre, en las faldas de la Sierra Madre del Sur, la italiana y estadounidense, enteramente integrada a México, se sintió con un ímpetu más desenfadado para tomar fotografías; no obstante, la situación la puso a prueba frente a escenarios en movimiento, para los cuales ella no era diestra, según reconoció en una carta enviada a Weston, que citaré más adelante.

La fotografía en cuestión procura aplicarse a la estética aprendida por Tina. Aprovecha el negativo completo sin alterarlo, es decir sin recortar ni retocar; intenta colocar en primer plano los elementos elegidos, a fin de aislarlos en su pureza; procura apegarse a la autonomía del lenguaje fotográfico, que nada debía tomar prestado de ningún otro arte. Así, por efecto del encuadre bastante cerrado, podemos observar la gravidez

de la mujer como un detalle adyacente al niño, pero que no pasa inadvertido. Como imagen, aspira a la comunicación, tan próxima como posible, con lo real. El foco tan sólo es nítido en ese primerísimo plano, porque la fotógrafa no pudo mantener el control absoluto sobre lo que estaba fotografiando, lo cual llegó a comentar a su mentor.³ El plano de fondo ocupado parcialmente por la figura de la mujer quedó ligeramente borroso; sin embargo, resulta inevitable la percepción del perfil femenino. Tina buscó lo esencial en lo representado, eliminando lo accesorio mediante el manejo de los recursos del dispositivo fotográfico: un ángulo de toma frontal al asunto de interés, con la finalidad de procurar una visión clara y sin distracción; una luz lateral que moldeó con sutileza las formas y un encuadre cerrado cuya distancia focal no logró sostener un todo nítido, debido a que la profundidad de campo no es muy amplia. No es una fotografía perfecta, pero es una imagen rotunda.

La Graflex facilitó a Tina la movilidad requerida. El mercado promovió en su tiempo esa cámara como un modelo profesional, ligero y manual. Además, su formato de 4 x 5 pulgadas y de un tamaño aproximado de 30 x 20 cm lo hacía menos agresivo que cualquier otro equipo de mayor tamaño y más voluminoso. Para fines prácticos del retrato en cuestión, la cámara fue colocada a la altura del ombligo de la fotografiada, y tal vez la fotógrafa tuvo que inclinarse, lo que pudo haberla sometido a una postura de encogimiento y de cierta pequeñez frente a aquella mujer robusta. La responsabilidad, en el momento exacto de fotografiar, debía ser muy comprometida. En el resultado la fotógrafa empuñó una mirada muy empática. Ostentó una rebeldía respecto a lo que debía ser un retrato dentro de las prácticas fotográficas difundidas en el primer tercio del siglo xx en México. El vigor de la madre y del infante se impuso, no sólo en la corpulencia del pequeño, sino en la fuerza del brazo que lo sujeta. Y es precisamente en esa relación piel a piel que la visión fotográfica exalta el estrecho vínculo entre ambos.

Tengamos presente que la mirada proviene de una migrante italiana que desde pequeña trabajó como obrera, luego fue costurera y en su temprana juventud aspirante a actriz. Es la mirada de quien llegó a Estados Unidos a encontrarse con su padre trabajador y que poco a poco se fue uniendo con el resto de su familia; de donde posteriormente se trasladó a México para hacerlo su país de residencia durante la temporada más productiva de su vida como fotógrafa. Es la percepción de la mujer que retó las convenciones que la sociedad impuso a la mujer casada, que no se plegó a los pactos familiares tradicionales, que no tuvo hijos, que vivió en varios países y terminó siendo una mujer sin país, como lo consignó Antonio Saborit en el título del libro mencionado.



© 35326 **Tina Modotti**, *Juchitecas con cántaros en la cabeza*, Juchitán, Oaxaca, ca. 1929, Colección Tina Modotti, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.



© 35303 **Tina Modotti**, *Luz Jiménez e hija*, Juchitán, Oaxaca, ca. 1929, Colección Tina Modotti, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

Al igual que otras mujeres del medio intelectual y artístico de su generación, Tina tomó la decisión de llevar una vida trazada por ella misma, totalmente emancipada de la autoridad de su padre y de su madre, viviendo en función de sus propios intereses, en los cuales fue decisivo su compromiso político como militante comunista.

Es posible pactar en esa fotografía un gesto de admiración hacia la reciedumbre de esa maternidad desenvuelta, que no por habitual deja de ser sorprendente. Revela una sensibilidad abierta, al considerar la escena digna de fotografiar, del mismo modo que antes había elegido retratar a Luz Jiménez amamantando a su hija.

En su investigación sobre Tina Modotti y Edward Weston en México, Mariana Figarella apuntó las coordenadas culturales dentro de las cuales se realizó la fotografía referida; aclaró que la región ya había sido



© 35302 **Tina Modotti**, *Niña amamantándose*, Juchitán, Oaxaca, ca. 1929, Colección Tina Modotti, Secretaría de Cultura.INAH.SINAFO.FN.MX.

objeto de mitificación, difundida en narraciones y representaciones de viajeros extranjeros, así como por parte de varios pintores mexicanos que estaban plasmando en esa época la imagen idílica del paraíso tropical de las mujeres sensuales, exuberantes, con espectaculares vestidos exóticos, habituadas a una libertad de costumbres, luciendo de ese modo, entre caminos o en los ríos, su utópica presencia sexual.⁴

En la imagen de nuestro interés sobresalen particularmente las cualidades táctiles que residen en la tersura y la suavidad de los pliegues de la piel del niño, que se confunde con el sólido brazo de la mujer que despliega la curva acentuada de su vientre. De ese modo se pone de manifiesto la tersura de la mirada fotográfica que se hace cómplice de la escena. Es la proximidad emotiva con la maternidad, como una condición femenina universal, lo que comienza por conectar a la fotógrafa con lo fotografiado. A esta última no le vemos la cabeza, sólo su vientre. Sin rostro identificable, ella se nos presenta como una mujer anónima.

Encuentro en esa mirada una latinidad subyacente, a la cual se refirió el periodista y escritor Carleton Beals, amigo de Modotti y Weston.⁵ Percibo tras esa maternidad construida por Tina cierto referente cultural de la maternidad de la Virgen María, madre de Jesucristo, comúnmente representada como la "Madonna y el niño". Podría rastrear como sustrato de aquella fotografía una remembranza del ícono de la cristiandad, acaso asimilado en la sensibilidad de la italiana durante su infancia en su tierra natal. Me refiero a la advocación de la Virgen María presentando al niño en sus brazos, una figura arraigada en la iconografía del cristianismo primitivo, que generó la devoción mariana.

Pero a la vez hay un distanciamiento de la Virgen Entronizada, Madonna Nikopoia, o sea del arquetipo bizantino, de la virgen María representada frontalmente cargando al niño Jesús en brazos, respecto de la composición fotográfica de Tina. La tehuana es una mujer común y corriente, que en su trajín cotidiano diluye el vínculo amoroso del abrazo en el vigoroso vaivén rutinario, donde ella tiene la energía suficiente para llevar una doble carga: la del rollizo bebé que sujeta con un brazo y la que lleva dentro de su vientre. Es una mujer del pueblo que se comporta muy distinto a lo que habitualmente había visto entre las indígenas y mestizas del centro de México, que usan su rebozo para cargar a sus hijos. Mediante la resolución visual del brazo enérgico de la mujer encinta en el primer plano, Tina Modotti introdujo, a modo de sinécdoque, la evidencia del vigor materno, no obstante que el niño se interpone frente a la cámara fotográfica. De ese modo ganó visibilidad aquella mujer que, al ser despojada de rostro, perdió su identidad individual y adquirió otra: la de una

maternidad redoblada. La consideración y la fascinación pudieron haber motivado tan peculiar ejemplar fotográfico, estimable como otra forma de homenajear la exuberancia mestiza de Tehuantepec.

La imagen, alejada de la complacencia de la prensa mexicana en sus secciones dedicadas al “arte fotográfico”, fue parte de la exposición que Tina Modotti había planeado en el vestíbulo del Teatro Nacional (hoy Palacio de Bellas Artes). Carlos Orozco Romero y Carlos Mérida fueron los organizadores. La muestra se inauguró el 3 de diciembre de 1929 en la Biblioteca Nacional de la Universidad, que hacía unos días había ganado su autonomía. Fue su única exhibición individual en México.⁶

En su carta del 7 de julio de 1925, Tina manifestó a Weston su conflicto por equilibrar su vida y su arte.⁷ Consternada, incluso se reconoció negada para la creación. Sus miedos y sus dudas la agobiaban. Lo cierto es que su tino fotográfico para resolver imágenes dotadas de emotividad es admirable, como la fotografía que ha dado motivo a este texto, en la cual percibo cierta fusión entre su vida y su arte, en un gesto de franca sororidad, gesto que en los tiempos actuales está generando una actitud de renovación social necesaria.

Patricia Massé es investigadora de la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia. Entre sus publicaciones destaca *Cruces y Campa: una experiencia mexicana del retrato tarjeta de visita* (México: Conaculta, 2000).

- 1 Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México. Su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario* (México: UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002). Consúltese particularmente el capítulo III, “Edward Weston y su vinculación con las vanguardias artísticas del México posrevolucionario. Análisis de su obra fotográfica”.
- 2 Nicole Poletika, “Maurine Dallas Watkins: Sob Sisters, Pretty Demons, and All That Jazz”, *Indiana History Blog*, 15 de septiembre, 2017, <https://blog.history.in.gov/maurine-dallas-watkins-sob-sisters-pretty-demons-and-all-that-jazz/> (consultado el 12 de marzo de 2020).
- 3 Carta del 17 de septiembre de 1929, en Antonio Saborit, *Una mujer sin país. Las cartas de Tina Modotti a Edward Weston, 1921-1931* (México: Cal y Arena, 1992), 118.
- 4 Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México*, 197-204.
- 5 Carleton Beals, “Tina Modotti”, *Creative Art*, núm. 4, 1929”, en Jesús Nieto Sotelo y Elisa Lozano Álvarez, *Tina Modotti: una nueva mirada, 1929* (México: CNCA-Centro de la Imagen, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2000), 65-68.
- 6 Nieto Sotelo y Lozano Álvarez, *Tina Modotti: una nueva mirada, 1929*, 13.
- 7 Saborit, *Una mujer sin país*, 64-65.



© 46972 *Estudiantes se manifiestan por la autonomía de la Universidad, Ciudad de México, 1929,*
Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.

PÁGINA 74

© 16846

*Consuelo Gómez
a extrema derecha,
acompañada
de otras actrices,*

*Ciudad de México, ca. 1928,
Colección Archivo Casasola,
Secretaría de Cultura.
INAH.SINAFO.FN.MX.*



La colección del fotógrafo Martiniano Lara Pedraza



Martiniano Lara Pedraza, Avenida 20 de Noviembre, Durango, Dgo., ca. 1940, Colección Teresa Valdez de Lara, Centro INAH Durango.



Martiniano Lara Pedraza, Retrato de grupo del 4º año de la Escuela Normal, Durango, Dgo., ca. 1940,
Colección Teresa Valdez de Lara, Centro INAH Durango.

Durante más de dos décadas, el trabajo integral que realiza el Centro INAH Durango (CINAHDGO) ha conseguido incrementar su acervo. Los procesos de digitalización, conservación y catalogación han convertido a la fototeca en un referente del estado para diferentes investigadores; por ello, la demanda de imágenes que apoyan el contenido de textos es cada vez mayor. Esto se debe al carácter de fuente primaria que ahora se le otorga, como afirma Kossoy;¹ así como para la sociedad en general que suele consultarla por el gusto de conocer más sobre el pasado de la ciudad y del estado de Durango. Por años, el concurso anual de fotografía antigua ha cumplido una doble función: ayuda en la recopilación de fotografías y, a su vez, contribuye enormemente en la tarea de difusión, aproximando así la historia gráfica del estado a la población.

Gracias a esa labor, la señora Teresa Valdez de Lara—quien por años conservó la colección de su esposo, el fotógrafo Martiniano Lara— se acercó a la fototeca y otorgó algunas fotografías de la serie. Posteriormente, en 2008, debido al gran interés de la familia Lara por conservar las imágenes, la colección completa fue facilitada al CINAHDGO para su digitalización e integración dentro del catálogo de la fototeca. La colección quedó acompañada de datos biográficos del importante fotó-

grafo, quien, si bien no es duranguense de nacimiento, aprendió y ejerció el arte de la fotografía en ese estado.

Por relato de la señora Lara se sabe que don Martiniano nació el 27 de julio de 1894 en Villa Guerrero, en el Estado de México; siendo casi niño trabajaba ayudando a los turistas que visitaban su pueblo. A los 12 años conoció a J. B. Barney—uno de los fotógrafos más productivos de esta época en Durango—, quien, agradecido por su buena disposición y atenciones al cargar su equipaje y conseguirle hospedaje, lo invitó a radicar en la ciudad de Durango. El joven Martiniano pidió el permiso de sus padres, José Ma. Lara y María Pedraza, y para convencerlos, Barney se comprometió a protegerlo y enseñarle el oficio de la fotografía, por lo que el matrimonio Lara aceptó el ofrecimiento de trabajo para su hijo. En 1911, con el oficio aprendido y debido a su gran talento, Martiniano decidió independizarse e instaló su primer local fotográfico en la calle Constitución. Así inició una fructuosa carrera, mediante la cual produjo las imágenes que ahora se pueden consultar y otras que no perduraron.

La serie consta de 2700 imágenes que ofrecen una visión general de la ciudad de Durango y su gente, principalmente en las décadas de 1940 y 1950. Los cambios de la época se reflejan en sus capturas, y éstos se pue-



Martiniano Lara Pedraza, *Estudio de fotógrafo*, Durango, Dgo., junio de 1949, Colección Teresa Valdez de Lara, Centro INAH Durango.

den observar en las diferentes etapas de la Plaza Cuarto Centenario. En las fotografías de las calles de la ciudad se vislumbran los contrastes arquitectónicos; se puede ver cómo lucían algunos edificios principales, como el Palacio de Gobierno, el actual edificio del banco Banamex —que en aquel entonces ocupaba la tienda comercial Al Gran núm. 11—, la agencia Ford y otros nuevos y modernos comercios, escuelas como la Normal del estado, iglesias, teatros, jardines y paisajes rurales, entre otros. En la misma serie se encuentran retratos de la población en eventos sociales y religiosos, vida cotidiana y fotografía de estudio, además de fotografías de la familia que formó con Teresa Valdez de Lara y sus hijos.

Su labor como fotógrafo oficial de Gobierno fue muy fecunda, pues colaboró en las administraciones de los generales Jesús Agustín Castro (1920-1924) y Blas Corral (1944-1947), así como en la de José Ramón Valdez (1947-1950) —durante esta última época tuvo su laboratorio de revelado dentro del edificio del Palacio de Gobierno—.

El último periodo de su producción coincide con la visita que hizo el historiador Francisco de la Maza en 1947 a la ciudad de Durango, con motivo del VIII Congreso de Historia. Gracias a la cámara de don Martiniano podemos contemplar la arquitectura de la ciudad tal como lo hizo

el ilustre investigador, quien plasmó sus observaciones en *La ciudad de Durango. Notas de arte*.²

Por causa de una enfermedad, don Martiniano no pudo trabajar más hacia 1952. Murió el 16 de mayo de ese año, a los 58 años de edad, dejando a su descendencia y a los duranguenses un legado iconográfico muy valioso.

En su mayoría la serie está conformada por negativos de distintos formatos; sin embargo, se conoce la ubicación de algunos de los positivos, como el caso de las imágenes donadas en 1989 por el señor Díaz, hijo adoptivo del general Jesús Agustín Castro, al acervo del Museo Regional de Durango UJED Ángel Rodríguez Solórzano. También la colección particular de Norma Herrera de Bradley, hija de José Ramón Valdez, y otras que anónimamente se exhiben en varios lugares públicos de la ciudad. La colección mencionada es un ejemplo del destino que tuvieron las imágenes de los fotógrafos que trabajaron en esos años, por lo que la tarea de su búsqueda y recuperación no debe de cesar.

- 1 Boris Kossoy, *Fotografía e Historia* (Buenos Aires: La Marca, 2001).
- 2 Francisco de la Maza, *La ciudad de Durango. Notas de arte* (México: Grama, 1948).

SOPORTES E IMÁGENES

Salud pública y fotografía



© 451205 **Fot. Dávalos**, *Enfermera de la Cruz Roja*, Ciudad de México, ca. 1915,
Colección Felipe Teixidor, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.

Ante el acaecimiento de la pandemia que afrontamos, cuyas consecuencias han impactado todos los aspectos de las actividades personales y profesionales, reflexionamos sobre lo inédito del panorama y los paralelismos con situaciones del pasado. En algunas fotografías resguardadas en el acervo de la Fototeca Nacional podemos encontrar y observar la labor fundamental del personal médico durante distintas décadas del siglo pasado. Las imágenes reunidas en esta sección, que datan de 1915 a 1940, muestran el cambio en la tecnología y los instrumentos en la práctica médica, como también el compromiso y determinación que las personas llamadas por esta vocación consagran en situaciones como la imperante ahora.



© 1109 *Médico y enfermera de la Cruz Blanca atienden a paciente herido*, Ciudad de México, ca. 1925, Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.



© 1166 *Área de limpieza y desinfección médica en hospital, Ciudad de México, ca. 1930,*
Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.



© 208791 *Sala de Enfermería en la Escuela Nacional de Sordomudos, Ciudad de México, ca. 1920,*
Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.



© 463538 *Enfermera en cunero del Hospital General, Ciudad de México, ca. 1940,*
Colección Salud Pública, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.



© 90810 *Vehículo de la Junta Municipal de Salubridad para campaña de vacunación, Ciudad de México, ca. 1915,*
Colección Archivo Casasola, Secretaría de Cultura. INAH.SINAFO.FN.MX.

RESEÑAS

Alejandra Osorio Olave

Coronalibro es un objeto para hojear y pensar, a mí me ha dejado con sensaciones varias, a ratos cálidas, a ratos melancólicas y punzantes, por eso me atrevo a reseñarlo.

Forma parte de un proyecto extenso de publicaciones que el fotógrafo Francisco Mata ha celebrado junto a la UAM mediante llamados colectivos a participar con imágenes sobre distintos temas: el adiós a la TV analógica, el sismo en México en septiembre de 2017, el movimiento social derivado de la desaparición de los 43 estudiantes de Ayotzinapa-Iguala, la problemática migrante y la multiplicidad de formas de ser mujer en América Latina. Todos los proyectos fueron realizados de la misma manera: un llamado por medio de redes sociales, que derivó en una curaduría y puesta en página como reflejo de una voz colectiva, pero también como una apuesta discursiva y visual por parte del fotógrafo. En el caso que se reseña, la convocatoria también incluyó la escritura colectiva, que se muestra en textos diversos a lo largo del libro, como un contrapunteo. Pero hay una diferencia importante respecto a las otras publicaciones: el libro ha sido convocado, producido y concluido en el tiempo extraordinario del confinamiento en todo el mundo. Al verlo, uno identifica un pasado muy reciente, y también reconoce que ese presente no está terminando de ocurrir, como un gerundio; en ese sentido es un libro urgente y necesario: esto somos ahora, *ahorita* en tiempo mexicano.

La situación que vivimos ha sido compleja, emocional y contradictoria, para todas y todos. Me lleva a pensar en quién era apenas en marzo, cuando esto comenzó en México. Entonces había novedad en el encierro, en las reuniones en línea, en las



Francisco Mata Rosas,
coord. y comp.,
Coronalibro
(México: UAM Cuajimalpa,
2020), edición electrónica.

Para conocer el proyecto y
descargar el libro en PDF, véase
<https://www.covidexhibition.org>

cosas extraordinarias para las que entonces me daba tiempo, como coser cojines o escribir un incipiente diario. Pero el confinamiento se ha alargado tanto que ahora tenemos rutinas en la anormalidad, y por lo menos eso he aprendido: somos animales cotidianos que no soportamos bien la morfología de lo extraordinario.

Este libro es un retrato colectivo de lo que no ha dejado de pasarnos del todo. Eso que ocurrió en Lyon ahora pasa en Irapuato y volverá a pasar en Santiago. Todos y todas volvimos al cuerpo y a la casa y los encontramos de mejor o peor manera. El problema es que ese cuerpo y esa casa no estuvieron nunca libres de ser instancias políticas y lo habíamos olvidado. El cuerpo y la casa son también lugares donde se ejercen el poder y la disciplina desde afuera y desde adentro.

Es un gran acierto que la convocatoria haya sido colectiva, este virus nos tiene mundialmente hermanados, asunto sólo comparable a un ataque extraterrestre: las naciones, las razas, las clases sociales y los géneros han quedado subsumidos a un microorganismo con un envoltorio proteico que flota en el aire en micropartículas y del que debemos protegernos para salvar la vida. Eso que sólo sucedía en el cine taquillero estadounidense.

El libro retrata todo: la sana distancia, las mascarillas, las ciudades vacías, los lugares de consumo sin consumistas, el quédate en casa y su aislamiento, hartazgo y reinención.

Repaso una y otra vez las imágenes y los textos en cuanto a su género y pienso que somos animales sociales, que los miles de zooms no quitan las ganas del contacto físico, que necesitamos saber cómo cultivar un tomate y una lechuga por lo menos, que la tierra es más importante que el asfalto, que está perfectamente bien pausar la vida de vez en cuando, que algunos somos privilegiados en un sistema económico y social que no da para más, que podemos consumir de maneras más responsables, que el arte y la cultura son muy importantes, que los sistemas de salud social no pueden desaparecer de los Estados o dejarse a la deriva de la inversión privada, que la muerte es un evento que requiere de sus ritos y despedidas para no quedar con estos duelos suspendidos, que la compañía animal es curativa y fundamental, que cocinar, tejer, bordar, coser, amasar, crear, jugar y compartir son actos subversivos dentro de un sistema que nos robaba el tiempo y no lo queríamos saber.

Amamos, odiamos, rompemos, tocamos, olvidamos, lloramos, aprendemos, recordamos, como sólo podemos hacerlo en nuestra condición humana, la cual ha estado en acecho de estas inéditas circunstancias. Entonces veo el libro y me reconozco en todas partes, he estado en todas estas emociones y en todas estas circunstancias.

Fiel a su espíritu comunitario el libro se puede descargar gratuitamente y compartir, eso es parte también de lo aprendido.

Todo comienza y termina como la portada,
en una cama enmarañada
donde descansamos un cuerpo
que no termina nunca de estar cansado realmente.

Algunas de las imágenes que integran los acervos fotográficos están desligadas de su contexto histórico inmediato, observamos rostros sin nombre, circunstancias que sin precisión vemos a la distancia y fechas que los investigadores han colocado con el mayor de los cuidados. ¿Qué daríamos por tener al lado a quien ayudara a reconstruir la escena que vemos?

En un intento por impedir la erosión de la historia de su abuelo y evitar que más fotografías pierdan su contexto, Daniel Salvador Vázquez Conde inició un proyecto familiar en el que reunió fotografías y anécdotas para construir una biografía ilustrada con la que le rinde homenaje a su pariente. Jesús Conde Rodríguez, nacido a finales del siglo XVIII, fue precursor del turismo en Tepoztlán, Morelos, hombre enamorado de su pueblo, gestor de proyectos de comunicación y mejoramiento de servicios públicos, guía de personajes célebres por esa región del estado.

El libro, con una clara línea cronológica y temática, destaca por su lectura visual. El autor rescató fotografías de los archivos familiares y, a manera de un álbum, reproduce retratos de estudio individuales y grupales, fotografías en el exterior que muestran a la familia posando junto a su casa o en días de campo. Sobresalen los paisajes de Tepoztlán desde distintos puntos y algunas otras que muestran festividades del lugar.

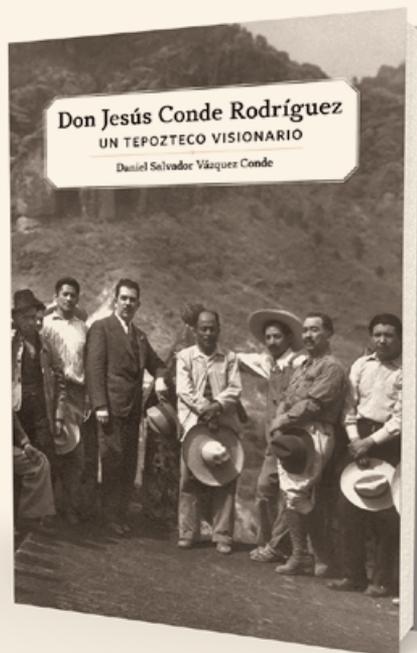
Abundan las vistas de la construcción de la gran obra por la que Jesús Conde es recordado: la gestión para la construcción de la carretera Tepoztlán-Cuernavaca, que dio paso al auge turístico de la región. Después de presentar su petición ante los presidentes Abelardo L. Rodríguez y Plutarco Elías Calles, fue la visita de Lázaro Cárdenas la que hizo posible la culminación de los trabajos. Más de una veintena de hombres, algunos de pie, posan bajo la sombra de un inmenso árbol; trabajadores con overol y hombres de traje miran hacia la cámara. En primer plano, un joven rasga una guitarra. Al centro, sentado con la espalda recargada en el árbol, Lázaro Cárdenas mira al horizonte; a su derecha, Jesús Conde, quien no sin pocos problemas gestionó el proyecto y la visita.

Al ser éste un libro de rescate de la historia familiar, el autor integró también retratos que abarcan casi todo el siglo XIX tanto de los padres como de los hijos del protagonista. Llama la atención el cuidado en tomar regularmente fotografías familiares —que parecen ser iniciativa de Jesús Conde— como medio de salvaguardar la memoria familiar. Dice el autor, a los 18 o 19 años Jesús estudiaba en Cuernavaca y “fue en esa época que comenzó a darse

el 'lujo' de fotografiarse [...] En ese entonces los retratos no eran comunes entre los tepoztecos, lo cual nos habla de ciertas aspiraciones diferentes, poco comunes al resto de sus paisanos" (p. 32).

El libro es un proyecto familiar que en cualquiera de sus aspectos busca rendir homenaje al abuelo. El diseño editorial es de Leonardo Vázquez Conde, tipógrafo mexicano, quien utilizó una de sus tipografías para la composición. Además, su publicación estuvo acompañada de una exposición fotográfica en Tepoztlán que planeaba exhibirse en otros lugares, pero que quedó truncada debido a la pandemia actual.

Los hermanos Vázquez Conde han cumplido el anhelo de no pocas personas al observar sus álbumes familiares: dotar de una narrativa que le dé sentido a las fotografías que pasan de generación en generación en busca de un narrador que las salve del olvido.



Daniel Salvador Vázquez Conde,
Don Jesús Conde Rodríguez. Un tepozteco visionario
(México: Secretaría de Cultura/Gobierno
del Estado de Morelos/PACMyC, 2020), 128 pp.



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



Consulta el acervo fotográfico en:



Ilustración a partir de © 455157 Felipe Teixidor junto a escritorio, Ciudad de México, ca. 1940, Colección Felipe Teixidor, Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO.FN.MX.



**MEDIATECA.
INAH.GOB.MX**

SINAFO
Fototeca Nacional del INAH

Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa.

www.gob.mx/cultura

www.gob.mx/mexico/escultura

www.gob.mx/cultura/inah

