

## ELLAS CAPTURAN MÉXICO

### MUJERES FOTÓGRAFAS DE LA MODERNIDAD

**Ma. de las Nieves Rodríguez Méndez**

**Durante** el siglo XIX, México fue escenario de importantes expediciones de científicos que introdujeron la fotografía en el estudio de las ruinas arqueológicas, capturando no solo vestigios del pasado prehispánico, sino también aspectos etnográficos y botánicos del país. Estas imágenes, junto con los dibujos científicos, se convirtieron en poderosas herramientas de registro, divulgación y representación del territorio mexicano. Sin embargo, poco se conoce del trabajo realizado por dos mujeres en este período: Alice Dixon quien, con conocimiento impecable sobre la técnica y llegada a México en 1873, se dedicó a registrar la intimidad de ese universo femenino, restringido hasta entonces; y Caecilie Seler-Sachs quien, llegada en 1887, quiso retomar algo del trabajo realizado por la anterior documentando el modo de vida cotidiano de aquellas mujeres más allá de la mirada exótica de sus homólogos masculinos.

La llegada del matrimonio Seler-Sachs se debió, como la de tantos otros arqueólogos, periodistas y fotógrafos, a la promoción realizada desde la Secretaría de Fomento porfirista para impulsar un nuevo programa de propaganda internacional con el fin de difundir un México edénico capaz de atraer la inversión extranjera. De este intercambio surgieron álbumes ilustrados como el *Mexico Today: a Country with a Great Future, and a Glance at the Prehistoric Remains and Antiquities of the Montezumas*, de Thomas Unett Brocklehurst (1883) y otros realizados por mujeres como el *Mexico: Picturesque, Political Progressive* de Mary E. Blake y Margaret F. Sullivan (1888) o el *Picturesque Mexico* de Marie Robinson Wright (1897). Y es que las mujeres se convirtieron en figuras clave de esa modernidad que deseaba mostrarse al mundo, permitiendo su educación e incorporándolas a nuevos sectores laborales como el de la fotografía.

Las primeras generaciones fueron instruidas en el Colegio de Artes y Oficios de la Ciudad de México y de Puebla, en donde aprenderían todos los pormenores del oficio. La

primera fotografía data de 1872, se trata de un retrato de interior realizado por Margarita Henry y Galdina Melgosa, resguardado en la colección del Centro Integral de Fotografía poblana; a pesar de que fuera Natalia Baquedano, una estudiante de la antigua Academia de San Carlos especializada en fotografía, la considerada por sus contemporáneos como la primera mujer fotógrafa de México. Al frente de su propio estudio, Fotografía Nacional, ubicado en la calle 5 de mayo, trabajó “sobre papel platino, albúmina, seda, porcelana, metal y a todo lo que se pueda aplicar fotografías. Iluminaciones sobre espejos al óleo y acuarela”<sup>1</sup> incluidas.

El éxito de Baquedano inspiró a una treintena de practicantes, formadas en las nuevas escuelas especializadas que proliferaban en la ciudad, sobre todo después de que el gobernador toluqueño Prudencio Dorantes estableciera su enseñanza oficial en los planes de estudio estatales y la edición, desde 1899, de la revista *El fotógrafo mexicano*. Resulta cuando menos curioso notar que ninguna de estas fotógrafas apareció en los Salones de Fotografía organizados por la Sociedad Fotográfica Mexicana, de la que ninguna mujer era miembro, como tampoco participaron de la Exposición de Arte Fotográfico de 1911 ni de los extensos artículos que eran publicados sobre sus contrapartes masculinos. Solo hasta los albores del proceso revolucionario algunas fotógrafas, como Esther Eva Strauss, Clara Goodman o Edith Lane lograron obtener algún tipo de reconocimiento por su labor como fotoperiodistas, documentalistas del periodo. Estas, como Sara Castrejón que registró el avance de las fuerzas maderistas en Guerrero o de Caroline Wehmeyer Bose, que hizo lo propio en las trincheras de Torreón y Durango al retratar la caballería revolucionaria, habían abandonado la comodidad de su estudio para retratar su tiempo histórico, sin los artificios ni los retoques pictorialistas impulsados en México por la Kodak.

Este mismo debate que parangonaba la creación fotográfica a la categoría del arte pictórico, responsable de

<sup>1</sup> *La Sombra de Arteaga*, 20 de enero de 1898.



Alice Dixon Le Plongeon



CARIB WOM



STREET IN ISLAND MUGERES.

Page 5.



ANCIENT SHRINE, ISLAND MUGERES.

Page 17.

la escisión del grupo secesionista neoyorkino, permeó la práctica nacional donde los artistas vinculados a la protovanguardia creyeron “un error fatal copiar métodos, tradiciones y faltas aun de los pintores. “Una fotografía debe ser una fotografía, no una imitación de algo”<sup>2</sup> más. Esta posición fue defendida por el pintor Carlos Mérida quien, desde su columna en *El Universal Ilustrado*, reflexionó y divulgó sobre los derroteros de la fotografía moderna mexicana, así como sobre la práctica femenina en la que encontró retos específicos vinculados al género. Mérida, cómodo en su papel de validador, ofreció a María Santibáñez el reconocimiento como una de las principales pictorialistas de su tiempo, vinculando su obra no solo a la de Gustavo Silva sino a la del mismo Alfred Stieglitz. Santibáñez se mostraba como una mujer que, “ansiosa de libertad me lancé a luchar”<sup>3</sup> por la profesionalización y el reconocimiento en un medio que exigía de la muestra continua de su valía y del soporte masculino y que, más allá de tenerlo o no, se consideraba una “fotógrafa, primero que todo, por vocación”<sup>4</sup>.

En 1923 el panorama de la fotografía mexicana cambió para siempre con la llegada de Tina Modotti, una fotógrafa italiana iniciada en el oficio de modo familiar y profesionalizada de la mano de Margrethe Mather, socia en

Tropico del afamado secesionista Edward Weston, con quien Modotti establecería un estudio conjunto en la Ciudad de México. A su lado, experimentó con la fotografía de contraste, así como con las texturas para componer diseños abstractos a los que, poco a poco, fue integrando la figura humana. Sería en la serie que ambos realizaron sobre el Gran Circo Ruso y la arquitectura conventual de Tepozotlán donde se pudo advertir un cambio en el discurso visual del periodo: el tratamiento volumétrico de los espacios, su abstracción a las figuras geométricas básicas y los cambios texturizados logrados a partir del alto contraste. Estas obras, de gran difusión no solo en la prensa sino en distintas exposiciones a nivel nacional, fueron consideradas por artistas como David Alfaro Siqueiros “la más pura expresión fotográfica contenida en una belleza absolutamente moderna”<sup>5</sup> que había superado los parámetros pictorialistas y que abría la puerta hacia la modernidad. En el caso de Modotti, la Nueva Objetividad alemana y el Constructivismo ruso que influyó, de sobremano, en la producción posterior a 1926, año en el que Weston terminaría por regresar a California y ella, a cargo del estudio fotográfico, desarrollaría la producción de un imaginario simbólico del México postrevolucionario que terminaría de romper los encuadres tradicionales.

<sup>2</sup> *El fotógrafo mexicano*. “Borrosidad”, septiembre de 1909: p. 59.

<sup>3</sup> *Mujer*. “La artista María Santibáñez”, 1 de junio de 1927.

<sup>4</sup> *Rotográfico*. *Semanario de actualidad*, 13 de junio de 1928: p. 8.

<sup>5</sup> David Alfaro Siqueiros, 1925: p. 133. “Una trascendental labor fotográfica. La exposición Weston-Modotti”. *El Informador*, 4 de septiembre.

Estas imágenes participaron de la Exposición de Arte Fotográfico Nacional (Primer Salón Mexicano de Fotografía) de 1928 donde, por primera vez, se contó con la presencia de cinco mujeres: Tina Modotti, María Luisa de González, Amelia Vicario, Eva Mendiola y Eva González. La muestra, organizada por el pictorialista Antonio Garduño, significó un parteaguas para el lenguaje fotográfico mexicano al enfrentar la tradición con una vanguardia que empezaba a proyectarse hacia la segunda generación: Manuel Álvarez Bravo (quien había sido discípulo de la italiana), Aurora Eugenia Latapí, Hugo Brehme, Ricardo Mantel, Librado García *Smart*, Agustín Jiménez, Roberto Turnbull, Rafael García, Juan Ocón y Luis Márquez. El nuevo grupo reuniría su obra en una exposición organizada por los directores de la Galería de Arte Moderno, Carlos Mérida y Carlos Orozco, en el Teatro Nacional (actual Palacio de Bellas Artes) en 1929. La muestra, abierta de modo paralelo a la que Tina Modotti había inaugurado en el vestíbulo de la Biblioteca de la Universidad Nacional, significó no solo una suerte de despedida para la maestra sino también la desbandada definitiva del movimiento pictorialista hacia la estética mecánica del medio fotográfico.

Tal lenguaje se consolidó con los resultados del concurso organizado en 1931 por la revista *Tolteca*, órgano de difusión de la Compañía de Cemento Portland, en el que los artistas trabajaron sobre un nuevo edificio ubicado en Mixcoac. La muestra de los trabajos participantes regresó al Teatro Nacional las obras en contrapicado, abstraídas en composiciones en las que las estructuras arquitectónicas se descomponían en fragmentos geométricos. A pesar de la crítica, que vio en los trabajos una mera “imitación de exotismos extranjeros [...] guiados por las conveniencias pasionales de Diego Rivera”<sup>6</sup>, los premios fueron adjudicados a cuatro fotógrafos poco conocidos en el ámbito artístico de la capital: los ya citados Latapí, Jiménez, Álvarez Bravo y su esposa, Lola, de la que se dijo que “seguramente sabe distinguir una cámara fotográfica de otros objetos porque la ha visto en manos de su marido”<sup>7</sup>

De cualquier manera, el camino abierto por la nueva generación de mujeres fue irreversible. Muchas de estas, formadas por Agustín Jiménez en la Academia de San Carlos, desplazaron los discursos tradicionalistas tratando de “incorporar el arte a la vida, convirtiendo en obras artísticas cada objeto de uso cotidiano”<sup>8</sup> trascendiendo el discurso normativo del arte, integrador de otras temáticas más acordes con la vanguardia experimental que, en el ámbito nacional, se tradujo en la popularización de temas costumbristas y folclóricos que se mezclaban con la

cotidianidad urbana. En esta vertiente se destacaron no solo artistas como Frida Kahlo o Rosa Rolanda sino también Gisèle Freund, capaz de registrar la interconexión entre aquellos mundos, así como también el registro de piezas arqueológicas, un trabajo con el que editaría el libro *Mexique précolombien* (1952) que supuso, de nuevo, un descubrimiento para las viajeras fotógrafas europeas que se acercaron al país con el fin de realizar un tipo de crónica visual sobre los procesos de restauración y cuidado de las distintas zonas arqueológicas por parte del estado mexicano. Sería igualmente el caso de Laura Gilpin con su *Temples in Yucatan* (1948), Irmgard Groth-Kimball con su *The Art of Ancient Mexico* (1954) que la convirtió en una de las mayores especialistas en fotografía prehispánica en Europa o Josefina Niggli, quien, influida por los juegos abstractos de Man Ray, Brassai y László Moholy-Nagy, se enfocó en el registro arquitectónico de la ciudad humanizada donde la cotidianidad se volvió insólita y se redimensionaron simbólicamente los objetos.

Todas estas nuevas exploraciones visuales se internacionalizaron a partir del proceso de modernización e industrialización que trajo consigo el período presidencial de Miguel Alemán entre 1946 y 1952. Lola Álvarez Bravo con una carrera ya consolidada fundó, en 1951, la Galería de Arte Contemporáneo, desde donde se exhibió la obra de fotógrafos nacionales e internacionales, entre ellos Mariana Yampolsky quien, aunque comenzó a trabajar con mayor intensidad a finales de los años 50, ya formaba parte del Taller de Gráfica Popular desde 1945, y empezó a experimentar con la imagen como herramienta de documentación social. Asimismo, Kati Horna, fotógrafa húngara refugiada en México tras la Guerra Civil Española, desarrolló en los años cuarenta y cincuenta una obra ligada a lo surreal y lo íntimo, colaborando con revistas culturales como *Mañana* y *Nosotros*, y retratando aspectos alternativos de la vida urbana mexicana. También en este periodo, Colette Urbajtel, aunque aún en formación, se integraría más adelante al círculo de fotógrafos influenciados por estas pioneras. Mujeres que no solo documentaron una época, sino que también ampliaron los márgenes de lo que se entendía como fotografía en México, incorporando sensibilidad social, mirada crítica y una perspectiva femenina única en un momento clave de la historia del país. ☒

---

**Ma. de las Nieves Rodríguez Méndez** (Santa Cruz de Tenerife, España, 1981). Historiadora del arte española por la Universidad de La Laguna (ULL Tenerife) y maestra en Historia del Arte por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), donde se especializó en arte moderno, un ámbito que ejerce como profesora universitaria. Es autora de más de una treintena de artículos académicos especializados y de cinco libros, entre los que destacan *Tina Modotti* (La Fábrica, 2022) o *Tina Modotti. L'Opera* (Dario Cimorelli, 2024). Su investigación más reciente fue una de las finalistas en el Premio Internacional de Ensayo Verbum, España, en 2024.

<sup>6</sup> *Helios*. “Algo sobre la exposición de La Tolteca”, enero de 1932: p. 3.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>8</sup> *Antena cómica*, diciembre de 1932.