

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS

ACADEMIA DE SAN CARLOS

**EL DESNUDO FOTOGRÁFICO ARTÍSTICO EN MÉXICO
(1920-1940), UNA APROXIMACIÓN ICONOGRÁFICA
ICONOLÓGICA**

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
MAESTRA EN ARTES VISUALES
P R E S E N T A:
ILIANA DEL CARMEN ORTEGA VACA

DIRECTOR DE TESIS:

DRA. LAURA GONZÁLEZ FLORES



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**DEDICO ESTA TESIS A TODA MI FAMILIA,
EN ESPECIAL A MI MADRE**

**A LA FAMILIA DELGADO,
EN ESPECIAL A MAURICIO**

ÍNDICE

El desnudo fotográfico artístico en México (1920-1940), una aproximación iconográfica iconológica.

Introducción I

Capítulo 1

EL ANÁLISIS ICONOGRÁFICO-ICONOLÓGICO APLICADO AL ESTUDIO DE LA FOTOGRAFÍA

1.1 Propuesta del análisis iconográfico y la
interpretación iconológica de Erwin Panofsky 1

1.2 La fotografía como objeto de estudio 9

Capítulo 2

EL DESNUDO FOTográfico

2.1 De la pintura a la fotografía 24

2.2 Tendencias del desnudo fotográfico en México 31

2.3 Desnudos del estudio de Romualdo García, un antecedente 43

Capítulo 3

EL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO Y LA FOTOGRAFÍA

3.1 El gran cambio, Edward Weston, <i>Tina en la Azotea</i>	53
3.1.2 Desnudos “blancos” de Anita Brenner	62
3.2 El lente de Antonio Garduño, La desnudez de Nahui Ollin	67
3.3 De la abstracción al desnudo, Emilio Amero	80
3.4 Agustín Jiménez, el desnudo en la prensa a través de la revista <i>Molino Verde</i>	87
3.5 Manuel Álvarez Bravo, <i>La Buena fama durmiendo</i>	9

Capítulo 4

LA FOTOGRAFÍA DE DESNUDO DE LUIS MÁRQUEZ Y JUAN CRISÓSTOMO MÉNDEZ COMO EPÍTOME DE LA CONSOLIDACIÓN DEL GÉNERO DE DESNUDO FOTOGRÁFICO

4.1 El desnudo en la obra de Luis Márquez	102
4.1.1 Cuerpo femenino	105
4.1.2 Desnudos masculinos, la belleza clásica	112
4.2 La clandestinidad de Juan Crisóstomo Méndez	122
4.2.1 Desnudos de la Fototeca Juan Crisóstomo Méndez.	123
4.2.2 El disfraz y la fantasía en la colección Ava Vargas	128
4.2.3 Desnudos integrales	137

Conclusiones 142

Anexo

Listado de imágenes 146

Fuentes de Investigación 154

INTRODUCCIÓN

Esta investigación responde a la ausencia de textos que tratan el desnudo fotográfico en México. Los escritos conocidos hasta ahora se encuentran dispersos y, debido al reciente descubrimiento de algunos archivos que contienen fotografías pertenecientes a este género no se han considerado en la bibliografía existente.

El análisis que se propone en la tesis, está elaborado con base en la iconografía e iconología de Erwin Panofsky, obra bastante conocida, sin embargo para precisar cómo se fue utilizando como sustento teórico, fue necesario, en el primer capítulo, puntualizar las definiciones de ambos conceptos. Así mismo, se consideraron las críticas que realizó, el teórico e investigador alemán, Ernst Gombrich a dicho tipo de análisis de la imagen, señalando algunas de sus limitaciones, que se tomaron en cuenta al momento de realizar las interpretaciones de las fotografías. Por último se incluye, en el primer capítulo, la propuesta de un esquema que toma en cuenta diversos factores que influyen en la lectura de la imagen y que organiza la información consultada en fuentes literarias, dicho esquema que enriquece una aproximación iconográfica iconológica.

Antes de verificar efectivamente que fue en las décadas de los años veinte y treinta en del siglo XX, cuando se consolidó el desnudo fotográfico artístico en México, fue necesario exponer, en el capítulo 2, de qué manera se incluyó el género en la producción fotográfica, y cómo en un principio “heredó” los estilos pictóricos y la concepción del cuerpo idealizada por otras manifestaciones visuales.

Posteriormente, a manera de establecer un marco histórico, se analizaron las tendencias del desnudo fotográfico en México, tales como la pornografía o el desnudo comercial. En este apartado cabe mencionar que nuestra investigación da a conocer información inédita sobre los desnudos que circulaban en nuestro país a través de la Compañía Industrial Fotográfica (CIF), que bajo la “máscara” del adjetivo artístico (refiriéndose a concepciones clásicas del desnudo en pintura o escultura) y bajo el anonimato de sus fotógrafos (aquí damos el dato del nombre de uno de ellos) producía gran cantidad de imágenes que eran puestas en circulación para su posterior consumo.

También en el segundo capítulo se consideró muy pertinente incluir una serie de desnudos, realizados en el estudio del fotógrafo guanajuatense Romualdo García. Se trata de imágenes que no se han dado a conocer anteriormente en ninguna investigación y que, por la fecha de realización, nos sirven a manera de antecedente.

Es en los dos últimos capítulos en donde se desarrolla la tesis central de la investigación, a través de la obra producida por los fotógrafos de la época estudiada, en donde se puede ver la propuesta estilística de cada autor, que los distancia de las concepciones que hasta ese momento dominaban en el género del desnudo, para desarrollar, cada uno, un trabajo artístico personal y por tanto distinto entre sí. Este fenómeno se presenta en el capítulo 3 en estricto orden cronológico, hecho con base en la fecha de la producción de las imágenes. Desde el cambio que significó el enfoque del desnudo de Edward Weston, pasando por la representación de una personalidad al desnudo

(Nahui Olin) en las imágenes de Antonio Garduño, por la experimentación y abstracción del cuerpo en fotografías de Emilio Amero, así como por el desnudo en las publicaciones periódicas de Agustín Jiménez y hasta por el supuesto surrealismo de *La buena fama durmiendo* obra destacada de Manuel Álvarez Bravo.

Así, el conjunto de los trabajos mencionados brindan un panorama bastante rico del desnudo fotográfico hecho en nuestro país. Cabe señalar que en estas imágenes el término artístico se refiere (ya no a un adjetivo que nos remite a otras expresiones visuales en donde se entiende artístico como bello o clásico) a creaciones personales de artistas fotógrafos que abordan el tema bajo concepciones estéticas bien definidas, que expresan a través de sus propuestas y que los convierten en autores.

Por último, en el capítulo 4 se ha tomado a manera de epítome la obra de los fotógrafos Luis Márquez y Juan Crisóstomo Méndez, quienes trabajaron, de forma paralela, en los mismos años que los artistas antes mencionados, pero que, a diferencia de éstos, no dieron a conocer su obra de desnudo en exposiciones o en publicación alguna, a pesar de ser bastante conocidos cada uno en su ámbito (cosa que modificó la lectura de sus imágenes en la presente investigación). Ambos archivos fueron descubiertos en la última década del siglo pasado, por tal motivo han sido poco estudiados; no obstante, crearon todo un universo en torno al desnudo, Luis Márquez va desde los escenarios bucólico-fantásticos hasta las tomas cerradas sobre el cuerpo masculino, aportación fundamental en la historia de la fotografía mexicana ya que es prácticamente inexistente la representación del cuerpo desnudo del hombre en contraste con la abundancia de desnudos femeninos.

Muy distinta resulta la obra de Juan Crisóstomo Méndez que sorprende por la modernidad de sus imágenes en las que el disfraz y la fantasía están presentes en espacios cotidianos o, por el contrario aquellas en las que muestra sin prenda alguna la representación del cuerpo en desnudos integrales. Así, con base en un estudio iconográfico iconológico nutrido con abundantes datos históricos se compone la investigación que el lector tiene ahora en sus manos.

CAPÍTULO 1

EL ANÁLISIS ICONOGRÁFICO-ICONOLÓGICO APLICADO AL ESTUDIO DE LA FOTOGRAFÍA

1.1 Propuesta del análisis iconográfico y la interpretación iconológica de Erwin Panofsky.

A pesar de que se ha empleado la palabra iconografía desde hace siglos, para ser precisos desde el Renacimiento a través del libro publicado por Cesare Ripa en 1593 bajo el título *Iconología*¹, fue el alemán Erwin Panofsky (1892-1968), quien estableció el método iconográfico-iconológico para aproximarse al estudio de las obras de arte. Pero, ¿Quién es este autor tan difundido hoy día y cómo se llegó a desarrollar su propuesta? Su formación se debe en gran medida a su maestro Aby Warburg, quien encabezó la escuela que lleva su apellido, y contribuyó a su acercamiento al campo de los estudios que parten de la imagen, para poder comprender una obra de arte, como señala Enrique Lafuente en el prólogo de *Los estudios sobre iconología* “Su actitud está dentro de la reacción contra la consideración excesivamente enfocada a la pura historia del proceso de las formas... Panofsky abogó, desde el principio de su carrera, por una consideración íntegra de la obra de arte”². A partir de entonces el empleo de los términos iconografía e iconología (que incluso llegaban a confundirse o emplearse como sinónimos) se asociaron, como señala Peter Burke, “con la reacción en

¹ Cesare Ripa, *Iconología*, Madrid, Akal, Arte y Estética, 3ª ed., 2002, 457pp.

² Erwin Panofsky, Estudios sobre iconología, (prol. Enrique Lafuente), “Prólogo”, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Universidad, 12ª impresión, 2001, p.XV.

contra del análisis eminentemente formal de la pintura en términos de composición o colorido a expensas de la temática”³.

Como se señaló, es en la llamada Escuela de Warburg de Hamburgo, en donde se comienzan a desarrollar estas teorías, pocos años antes de que el partido Nazi encabezado por Adolfo Hitler llegara al poder en Alemania, en 1933, Panofsky como otros teóricos de esta institución⁴ emigró (a los Estados Unidos) difundiendo sus propuestas sobre la significación de las obras de arte, en las que toma en cuenta diferentes factores que pueden intervenir en la “lectura” de las imágenes, a través de un proceso claro e identificable en el que ya no se confunden más los términos iconografía e iconología, porque quedan perfectamente diferenciados.

Recordemos el sencillo ejemplo sacado de la vida cotidiana, con el que Panofsky ilustra el asunto o significación primaria por un lado y la forma por el otro, en el que se encuentra con un conocido en la calle que lo saluda descubriéndose el sombrero y a partir del cual deduce los tres niveles de significación:

Significación primaria o natural, a su vez subdividida en significación fáctica y significación expresiva. Esta se aprehende identificando formas puras (o sea, ciertas configuraciones de línea y color, o bien ciertas masas de piedra o bronce peculiarmente modeladas) como representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, casas, útiles, etc.; identificando

³ Peter Burke, “Iconografía e iconología” en *Lo visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, pp.44.

⁴ Aby Warburg (1866-1929), Fritz Saxl (1890-1948), Edgar Wind (1900-1971), Ernst Cassier (1874-1975). Vid, Aby Warburg, *El ritual de la serpiente*, México, Sexto Piso, 2004, 114pp.

sus relaciones mutuas como acontecimientos y captando, en fin, ciertas cualidades expresivas como el carácter doliente de una postura o un gesto, la atmósfera tranquila y doméstica de un interior. El universo de las formas puras así reconocidas como portadoras de significaciones primarias o naturales puede llamarse el universo de los motivos artísticos. Una enumeración de estos motivos constituiría una descripción pre-iconográfica de la obra de arte.⁵

Significación secundaria o convencional. Ésta se aprehende advirtiendo que una figura masculina provista de un cuchillo representa a san Bartolomé, que una figura femenina que sostiene un melocotón en la mano es la personificación de la verdad... Operando así establecemos una relación entre los motivos artísticos y las combinaciones de motivos artísticos (composiciones) y los temas o conceptos. Los motivos así reconocidos como portadores de una significación secundaria o convencional pueden llamarse imágenes, y las combinaciones de imágenes constituyen lo que los antiguos teorizadores del arte llamaban *invenzioni*: nosotros acostumbramos llamarlas historias y alegorías. La identificación de semejantes imágenes, historias y alegorías corresponde al dominio de lo que comúnmente denominamos "iconografía". En realidad, cuando solemos hablar del "asunto" en contraposición a la "forma" aludimos principalmente a la esfera del "asunto secundario o convencional, es decir, al universo de los temas o conceptos específicos manifiestos en imágenes, historias y alegorías, en contraste con la esfera del "asunto primario o natural, expresado en motivos artísticos."⁶

Significación intrínseca o de contenido. Ésta se aprehende investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra. No hace falta decir que estos principios se manifiestan a través de los "procedimientos de composición" y de la "significación iconográfica" simultáneamente, sobre los que de rechazo arrojan luz... Una interpretación realmente exhaustiva de la significación intrínseca o contenido podría demostrar incluso que los procedimientos técnicos propios de una determinada región, período o artista son sintomáticos de la misma actitud de base que se puede discernir en todas las otras cualidades específicas de su estilo. Al concebir así las formas puras, los motivos, las imágenes, las historias y las alegorías como otras tantas manifestaciones de principios subyacentes, venimos a interpretar todos estos elementos... El descubrimiento y la interpretación de estos valores "simbólicos" (que con frecuencia ignora el propio artista y que incluso puede ser que difieran de los que deliberadamente intentaba éste expresar) constituye el objeto de lo que podemos llamar "iconología" en contraposición con la "iconografía"⁷

⁵ Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1980, p.48.

⁶ *Loc cit.*

⁷ *Ibidem*, p.49.

Ahora sí, con base en esta propuesta elabora las primeras definiciones de iconografía e iconología. En el primer caso nos explica que “El sufijo “grafía” deriva del verbo griego *graphein* –escribir-; implica un método puramente descriptivo, y a menudo estadístico. En consecuencia la iconografía constituye una descripción y clasificación de las imágenes, así como la etnografía es una descripción y clasificación de las razas humanas: se trata pues, de una investigación limitada, y por decirlo así, subalterna, que nos informa sobre cuándo y dónde determinados temas específicos recibieron una representación visible a través de unos u otros motivos específicos”⁸.

Y partiendo nuevamente del significado de la palabra hace una importante diferenciación entre un término y otro: “Pues así como el sufijo “grafía” denota algo descriptivo, así el sufijo “logía” (derivado de *logos*, que significa “pensamiento” o “razón”) denota algo interpretativo... Así, entiendo yo la iconología como una iconografía que se hubiera vuelto interpretativa, y que por tanto se ha convertido en parte integrante del estudio del arte”⁹.

Dediquemos pues un espacio, en primer lugar, al análisis iconográfico o descriptivo de las imágenes, en éste nivel se llegará a establecer una familiaridad ya sea con el tema o, con el género que estamos estudiando y que se supone conocemos gracias a la consulta previa de lo que Panofsky llama las “fuentes

⁸ *Ibidem*, p.50.

⁹ *Ibidem*, p.51.

literarias”, es decir, aquello que se ha escrito o dicho al respecto. Esto implica, de nuestra parte, el realizar búsquedas de fuentes de investigación para poder tener acceso a lecturas, que no solo aborden el tema específico que nos ocupa, sino también otros aspectos que pudieran enriquecer la comprensión de la imagen, como por ejemplo, el saber de la historia que la rodeó en el momento de ser realizada, para poder ubicar nuestro objeto de estudio en un contexto específico, En esta parte de la investigación se pueden señalar nuevos datos relevantes sobre las imágenes, tales como la fechas, los lugares, los personajes representados, etc. Porque es el autor quien “recopila y clasifica los datos sin considerarse obligado o capacitado para investigar sobre la génesis y el sentido de tales datos. En suma la iconografía sólo toma en cuenta una parte del conjunto de los elementos que intervienen en el contenido intrínseco de una obra de arte, y que deben ser explicitados para que la captación de este contenido llegue a fraguar en un todo articulado y comunicable”.¹⁰

En otras palabras son los cimientos de la investigación, sin los cuales resultaría muy complicado dar el siguiente paso y verdadero fin, me refiero a la ulterior interpretación (iconológica) que podría resultar errónea debido a un mal análisis iconográfico. Recordemos que es un proceso que se va realizando paso a paso, al lograr con éxito la descripción de las imágenes (nutrida con los datos descubiertos), nos encontramos a la mitad del camino.

¹⁰ *Loc cit.*

La interpretación iconológica es pues la última etapa de este método que ayuda a comprender el significado de determinadas imágenes y aspira a rebasar una simple familiaridad, adquirida mediante la lectura y consulta de documentos. Si bien la iconografía nos remite a un análisis, la iconología lo hará hacia una síntesis, porque se propone llegar al significado último, es decir, que intenta explicar el por qué de las imágenes en un contexto determinado. Quisiera detenerme aquí para señalar la importancia que Panofsky le atribuyó a la intuición personal (*weltanschcuung*) que, por supuesto, está condicionada por la psicología y la cosmovisión del intérprete. En este aspecto encontramos una coincidencia con el enfoque hermenéutico porque “No hay interpretación de cosas dadas por sí mismas, sino que toda aprehensión está articulada de alguna forma por la opinión previa de quien la interpreta”¹¹.

También resulta necesario señalar cómo en la interpretación iconológica podemos echar mano de otras ramas del saber, porque “En la búsqueda de las significaciones intrínsecas, o contenido, es donde las diversas disciplinas humanísticas coinciden en un mismo plano en lugar de subordinarse unas a otras”¹² resulta muy común que se acuda a textos de historia, sociología e incluso de antropología y hasta de economía, para poder dar sustento a las investigaciones en el campo de las artes visuales, que a través de los pasos ya descritos pueden establecer “los síntomas culturales o símbolos en general”¹³ que

¹¹ Diego Lizarazo Arias, *Iconos, figuraciones, sueños, Hermenéutica de las imágenes*, México, Siglo XXI, 2004, p.30.

¹² Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, op. cit., p.58.

¹³ *Ibidem*, p.60.

se dieron en determinadas condiciones sociales e históricas, o la comprobación o negación de la posible existencia de tendencias esenciales que fueron representadas ya sea a través de temas constantes, conceptos específicos o géneros definidos.

Por supuesto esta teoría ha estado sujeta a críticas. Quizá la más célebre es la que realizó el historiador y teórico del arte Ernst Gombrich y que se plantea a continuación, a fin de tomarlas en cuenta y evitarlas en la medida de lo posible, en mi investigación. Realmente no desacreditó los aportes del teórico alemán, sino que señaló una serie de limitaciones y, no es curioso que comience su texto con una cita del mismo Panofsky en la que advierte que “Hay que reconocer que existe el peligro de que la iconología no sea lo que la etnología frente a la etnografía, sino lo que la astrología frente a la astrografía”¹⁴.

En primer lugar, subraya que el término “significado” es escurridizo, que si lo aplicamos a imágenes y no a afirmaciones puede resultar altamente impreciso. Recomienda que el intérprete debe darse cuenta de la imposibilidad de trazar una división entre los elementos que significan y los que no, y no confundir el significado con alegorías, así determina que “resultaría equívoco hablar de niveles de significado”¹⁵.

¹⁴ Cit. por. Erns Gombrich, “Objetivos y límites de la iconología” en *Gombrich Esencial, Textos escogidos sobre arte y cultura*, Madrid, Debate, 1996, pp.457.

¹⁵ Vid. *Ibidem*, p.474.

Por otra parte aclara que, en cuanto a las representaciones, existen muchos elementos que se nos escapan porque hay mucho más de lo que ve el ojo literalmente. Ahora bien, al intentar trasladar lo que vemos a un lenguaje ya sea hablado o textual se pierde inevitablemente algo, ya que “una descripción verbal nunca puede dar tantos detalles como necesariamente ha de darlos una imagen”¹⁶.

Otro límite que señala Gombrich tiene que ver con un error de partida en la determinación de la categoría a la que pertenece la obra, o el desconocimiento de las diversas categorías posibles que deben establecerse al iniciar la investigación. Resulta evidente que para evitar este tipo de errores es fundamental haber realizado previamente una serie de lecturas que nos apoyen para establecer ciertas “fórmulas” o constantes que nos permitan aseverar que una imagen pertenece o no a un determinado género. Usemos nuestro ejemplo para ilustrar este aspecto: una característica que hace a una imagen fotográfica pertenecer al género de desnudo artístico es la representación del cuerpo humano libre de vestiduras, de ahí que no lo podamos confundir o colocar dentro de un género que no cumpla con esta característica como el paisaje o la naturaleza muerta por ejemplo.¹⁷

Ahora bien, cuando contamos con un proyecto de investigación en el que utilizaremos esta propuesta metodológica para aproximarnos a nuestro objeto de

¹⁶ *Ibidem*, p.460.

¹⁷ No obstante se debe tomar en cuenta la posible mezcla de los géneros fotográficos.

estudio, contamos con una proposición (o hipótesis) que será ratificada o negada a través de los resultados que obtengamos. Por eso señala Gombrich que: “Toda investigación iconológica depende de nuestra idea previa respecto al lo que estábamos buscando, o en otras palabras, de nuestra opinión sobre lo que es o no plausible en el seno de una época o un ambiente dados”¹⁸ por tanto, como él mismo lo señala, resulta muy importante contar con cierto bagaje de conocimientos básicos que respalden y den sustento a las conclusiones que sean planteadas después de haber efectuado el análisis iconográfico y la interpretación iconológica.

1.2 La fotografía como objeto de estudio.

No olvidemos que el análisis iconográfico iconológico planteado por Panofsky fue pensado para aplicarlo al estudio de obras de arte, específicamente a las pinturas realizadas en el Renacimiento, lo que nos lleva a pensar ¿Cómo podemos utilizarlo como herramienta teórica metodológica para el estudio de la fotografía?

¹⁸ *Ibidem*, p.164.

El invento del daguerrotipo¹⁹ (1839) rompió con toda una tradición de la representación visual de la realidad. La pintura y el grabado, que venían desempeñando esta tarea, se vieron relevados por el nuevo método de obtención de imágenes hechas a través de la luz, la química y la óptica. El resultado consistió en una copia fiel de un fragmento de la realidad aparente, realizada mediante la utilización de un aparato.

Este suceso originó el nacimiento de un nuevo objeto de estudio que ha sido abordado desde muy distintas posiciones teóricas. Desde sus orígenes provocó numerosas discusiones (sobre todo las que giraron en torno a su validez o no como arte). Sin embargo, las investigaciones sobre fotografía son realmente tardías, es hasta la segunda mitad del siglo XX cuando ésta comenzó a llamar la atención de teóricos e historiadores. Geoffrey Batchen atribuye el interés a “una importancia inédita en el mundo artístico anglo-americano. Frente a una demanda incierta en pintura y escultura, el mercado de arte intentaba revitalizarse promoviendo la venta y el coleccionismo de fotografías históricas y contemporáneas”²⁰, ante tales sucesos comienzan a darse a conocer nuevas voces que se interesan en el tema de la fotografía.

De manera paralela surge el mismo interés en América Latina. Fue en la década de los sesenta, del siglo XX, cuando investigadores e historiadores se interesaron en el desarrollo de esta manifestación visual, en sus países de origen.

¹⁹ Primer procedimiento que dio a conocer la fotografía oficialmente en 1839.

²⁰ Geoffrey Batchen, *Arder en Deseos, la concepción de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, col. Fotografía, 2004, p.11.

De esta manera comienzan a darse, en la década siguiente, esfuerzos por reconstruir y rescatar la historia fotográfica, en lugares como Argentina, Brasil, Cuba y México principalmente. Así lo plantea el investigador brasileño Boris Kossoy: “en los diversos países surgieron a partir de esa época investigadores dedicados a recopilar datos sobre los fotógrafos que actuaron en el pasado y sobre sus producciones, así como detectar los principales trazos de la manifestación fotográfica en su proceso histórico”²¹. Sin embargo, el problema al que se enfrentaron fue la ausencia de lugares que se dedicaran a conservar, recuperar y restaurar los materiales fotográficos antiguos, la mayoría dispersos y en franca situación de deterioro.

Los primeros esfuerzos a los que hemos hecho referencia, eran desconocidos en el resto de los países latinoamericanos y es hasta 1978, cuando, gracias al recién formado Consejo Mexicano de Fotografía, se convoca al primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía, en donde se dieron a conocer los avances que en la materia se habían alcanzado hasta el momento “en relación con los orígenes y la evolución de la fotografía en los espacios más allá de los límites de Estados Unidos y de Europa comienzan a ser revertidos en función de la producción intelectual en curso en los diferentes países latinoamericanos”²².

²¹ Boris Kossoy, *Fotografía e historia*, Buenos Aires, Col. Biblioteca de la Mirada, 2001, p. 97.

²² Boris Kossoy, “Contribución a los estudios históricos de la fotografía en América Latina: referencias históricas, teóricas y metodológicas” en *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, México, CONACULTA, 1996, p.78.

Junto con este creciente interés se comenzaron a desarrollar las investigaciones que, de algún modo, proponen acercarse al fenómeno fotográfico desde diferentes posturas. Recientemente han surgido numerosos libros que tocan el tema y en los que podemos encontrar incluso críticas, por ejemplo, Carlos Córdova opina que:

La historia de la fotografía ha heredado el pesado fardo de las convenciones propias de la historia del arte o de la historia literaria. Teología triangular creyente de las capacidades milagrosas de la impresión *vintage*, de la biografía de los artistas (con los consabidos vocablos 'genio', 'estilo', 'obras maestras') y del catálogo de arte. Pero este camino se desmorona. Hay que intentar reconstrucciones que apuntalen las diversas historicidades del medio, abandonando el simplismo que supone la existencia de una historia singular de la fotografía, una improbable linealidad que ha demostrado ser estéril para atisbar en las complejidades de una cultura de las imágenes²³

Por tanto, resulta necesario conocer cuáles son las vías de estudio por las que podemos optar. Antes de plantear cómo el análisis iconográfico iconológico puede ser una herramienta teórica para el estudio de la fotografía, es interesante conocer por lo menos dos tendencias de estudio que ha identificado Geoffrey Batchen: en primer lugar, denomina como "crítica posmoderna" a aquella que ha sido influida por diversas áreas del conocimiento como el marxismo, el feminismo, el psicoanálisis o la semiótica, cuya tesis básicamente se refiere a la ausencia de identidad de la fotografía y centra su interés en las relaciones que ésta sostiene con el poder.

²³ Carlos A. Córdova, *Agustín Jiménez, y la vanguardia fotográfica en México*, México, Editorial RM, 2005, p.77.

Entre los representantes de esta corriente podemos ubicar al inglés John Tagg, quien ha dirigido su atención a la fotografía, en tanto control social y evidencia. En sus propias palabras: “Lo que está esencialmente en juego aquí es, por lo tanto, el poder: las formas y relaciones de poder que se aplican a las prácticas de representación o que constituyen sus condiciones de existencia, pero también los efectos de poder que las propias prácticas representacionales suscitan”²⁴ y lo comprueba a través de una serie de investigaciones en las cuales ejemplifica cómo a lo largo de la historia a sido utilizada la fotografía como instrumento del Estado. También podemos identificar, dentro de esta tendencia, a Allan Sekou quien influido por el marxismo, se enfoca en el carácter social del “tráfico de fotografías”, es decir, la comprende dentro de los procesos de producción, circulación (distribución), y recepción de las fotografías (consumo) característicos del sistema capitalista de producción. Otro autor que Batchen ubica como posmoderno es Victor Buring, puesto que no se “distrae” en averiguar la esencia de la fotografía, sino que se interesa en la relación que se establece entre ésta y el ámbito general de la producción cultural, porque identifica como la característica principal de este medio la producción de significados que a su vez están inmersos en contextos históricos y sociales muy específicos, así pues para Buring, “el objeto de la teoría fotográfica no es la fotografía como tal, sino más bien las prácticas de significación que la preceden, rodean, condicionan y que convierten cualquier fotografía en significativa”²⁵.

²⁴ John Tagg, *El peso de la representación*, Barcelona, Gustavo Gili, col. Fotografía, 2005, p.31.

²⁵ Geoffrey Batchen, *op. cit.*, p.17

Por otra parte, la segunda tendencia identificada por Batchen propone una visión a la que denomina “formalismo moderno”, que se opone abiertamente al enfoque posmoderno, porque sus preocupaciones centrales son las cualidades específicas de la fotografía. La siguiente frase del crítico Clement Greenberg nos explica muy bien esta postura: “cada arte debía determinar, mediante los mecanismos que le fueran propios, sus efectos peculiares y exclusivos...”²⁶. Es decir, que tratan de responder a la pregunta de qué es lo que hace ser a la fotografía, y cuál es su esencia. Por ejemplo, el famoso crítico cinematográfico André Bazin puede considerarse formalista, porque identifica en la imagen fotográfica un carácter esencialmente objetivo. En su texto *La ontología de la imagen fotográfica*²⁷, reconoce que su tarea principal es conferir un poder de credibilidad, que ningún arte había llevado a tal grado porque mientras “todo arte se funda en la presencia del hombre, sólo en la fotografía disfrutamos de su ausencia, pues nos emociona en tanto que fenómeno natural, como una flor o un cristal de nieve cuya belleza es inseparable de los orígenes”²⁸.

John Szarkowski, al tratar de definir a la fotografía, está inscrito en esta tendencia formalista, puesto que identifica en su propuesta 5 conceptos que le son propios a ésta: el objeto mismo, el detalle, el encuadre, el tiempo y el punto de vista”²⁹. Como podemos notar el análisis iconográfico iconológico se inscribe

²⁶ Cit. por. Geoffrey Batchen, *op. cit.*, p.20.

²⁷ Vid. André Bazin, “La Ontología de la imagen fotográfica” en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1996, 400pp.

²⁸ Cit. por. Francesco Casetti, *Teorías del cine*, Madrid, Cátedra, col. Signo e imagen, 1994, p.42.

²⁹ Vid. Geoffrey Batchen, *op. cit.*, p.22.

dentro del enfoque posmoderno, pues trata de comprender las imágenes en relación con otros aspectos, como su contexto histórico por ejemplo.

Más allá de las tendencias teóricas, existen otras cuestiones, más bien prácticas, que afectan directamente a las investigaciones que ocupan a la fotografía como objeto de estudio, el historiador brasileño Boris Kossoy lo plantea de la siguiente manera: “Llegó el momento de establecer las debidas distinciones teóricas en cuanto a los objetos de investigación, tanto en el plano *de la* historia de la fotografía como en el de la historia *a través* de la fotografía”³⁰, como podemos ver el autor centra su atención en los objetivos que se persiguen en una determinada investigación y en los fines que se plantea alcanzar. Por ejemplo en nuestro caso, estamos estudiando un fenómeno de la historia de la fotografía mexicana y resulta fundamental saber “de los estilos y de las tendencias de representación vigentes en un momento histórico específico de un determinado país. Interesan sobre todo las imágenes que documentan la diversidad de asuntos que fueron objeto de registro en el pasado, en la medida en que representan ejemplos de la utilización de la fotografía en las más diferentes áreas”³¹, es decir el objeto a investigar es la fotografía misma.

Es aquí donde podemos incluir una aproximación iconográfica iconológica como la herramienta idónea para auxiliarnos en un estudio de esta naturaleza, dentro de lo que denomina Panofsky las “fuentes literarias”, es decir la información

³⁰ Boris Kossoy, *Fotografía e historia*, op. cit., p.43.

³¹ *Ibidem*. p.45.

escrita; en consecuencia será necesario rastrear documentos tanto biográficos como técnicos, porque resultarán imprescindibles para contextualizar las imágenes analizadas. Como hemos mencionado, en primer lugar, el análisis iconográfico es un estudio que se sitúa a nivel técnico y descriptivo que se sustenta no solamente en la descripción de los elementos que forman la composición fotográfica, porque las imágenes encierran mucha más información de la que en ocasiones vemos

...se debe entender que la imagen fotográfica es un medio de conocimiento por el cual visualizamos microescenarios del pasado; aun así, ella no reúne en sí misma el conocimiento del pasado. El examen de las fuentes fotográficas jamás alcanzará su finalidad si no es alimentado continuamente con informaciones iconográficas (necesarias para los estudios comparativos) y con informaciones escritas de diversas naturalezas, contenidas en los archivos oficiales y particulares, los periódicos de la época, las obras literarias, las crónicas, la historia y las ciencias vecinas³²

Y yo iría un poco más allá, porque nos habla de la pertenencia (o no) a un estilo que quizá predominaba en la época. También podemos encontrar referencias del pasado en los objetos que recrean las imágenes y por supuesto de los personajes que en algún momento dado fueron los modelos cuya imagen se congeló en las fotografías, sin olvidar que en casos muy particulares podemos ver preocupaciones artísticas que se hacen evidentes cuando forman parte de la obra de un autor.

³² *Ibidem.* p.61.

Pero regresemos a la aplicación del análisis iconográfico en la fotografía. Entonces el primer paso es reunir la información suficiente que nos permita efectuar una descripción acertada “El examen aquí propuesto procura reunir el mayor número de datos seguros para la determinación del asunto, el fotógrafo y la tecnología (los elementos constitutivos) que dieron origen a una fotografía en un espacio y un tiempo precisos (las coordenadas de situación)”³³ como podemos ver Kossoy propone que en el caso de la fotografía, como se trabaja a través de un aparato, el análisis deberá tomar en cuenta el aspecto técnico, es decir, que será necesario revisar qué artefacto se utilizó para la creación de determinadas fotografías ya que puede ser fundamental para la descripción y ulterior interpretación de las imágenes.

En el análisis iconográfico se plantea realizar una descripción detallada en la que se podrán ubicar datos fundamentales como, el año de realización, el autor, el posible título, el lugar, y demás circunstancias que rodean a la imagen. Sin embargo, al igual que en la propuesta de Panofsky nos encontramos a la mitad del camino porque no es suficiente contar con dichos datos, ahora es necesario realizar la reflexión que permita elaborar interpretaciones y darle un sentido a las imágenes fotográficas. “El espacio urbano, los monumentos arquitectónicos, el vestuario, las poses y las apariencias elaboradas de los personajes están allí, congelados en la escala habitual del original fotográfico: informaciones multidisciplinares en él grabadas –ya rescatadas por la heurística y debidamente

³³ *Ibidem.* p.60.

situadas por el estudio técnico-iconográfico-, aguardando apenas su competente interpretación”³⁴. Nos referimos efectivamente a la iconología.

Sabemos que la iconología se remite a la interpretación de las imágenes, pero ¿Cuáles son los aspectos que debemos tomar en cuenta para aplicarla a la fotografía? Lo primero que no hay que descuidar es la confusión recurrente de asignarle a la imagen fotográfica el peso de la realidad. Su alto grado de iconicidad (mimesis) ha ocasionado que se le aborde erróneamente, el ejemplo clásico es cuando al referirnos a una foto decimos “este es mi padre”, ¡aseguramos que lo que tenemos en la mano es una persona o lo que esté representado! Es obvio que nos expresamos así por costumbre, sin embargo lo correcto sería decir “esta es una representación o la imagen de mi padre”. Por lo mismo a lo largo de la historia se le ha considerado como portadora de la verdad, a pesar de que sabemos que desde siempre ha estado sujeta a la manipulación durante todo el proceso fotográfico, desde la toma y hasta la impresión; obviamente la cámara fotográfica no funciona por sí misma, siempre está en manos de un sujeto que elige en todo momento cómo realizar sus imágenes, en qué lugar, con qué encuadre, bajo qué condiciones de luz, etc. “Dramatizando o valorizando estéticamente los escenarios, deformando la apariencia de sus retratados, alterando el realismo físico de la naturaleza y de las cosas, omitiendo o introduciendo detalles, elaborando la composición o incursionando en el mismo

³⁴ *Ibidem.* p.79.

lenguaje del medio, el fotógrafo siempre manipuló sus temas de alguna forma: técnica, estética o ideológicamente.”³⁵

Sigo apoyándome en Kossoy, quien afirma que es muy importante tomar en cuenta que es posible que existan interpretaciones anteriores a la nuestra, en primer lugar está la del fotógrafo, y en segundo lugar las lecturas que se han hecho a partir de la realización de las imágenes en anteriores investigaciones, en palabras de Olivier Debroise “La colección fotográfica no es un ‘archivo muerto’: en sus dédalos ocurren muchas sorpresas, la mirada de cada investigador lo modifica. Esto puede parecer obvio, pero tiene su importancia: ante la abundancia de imágenes surgen abundantes posibilidades de lectura”³⁶ En este sentido vale la pena comentar que el fin de la interpretación iconológica no es establecer verdades absolutas, sino posibles significados o nuevas lecturas. Cobra importancia lo que se pretende comprobar o negar (la hipótesis). Por ejemplo, en el caso de la historia de la fotografía mexicana, existen numerosos aspectos que aún no se han abordado como épocas o fotógrafos que permanecen en el anonimato, o como, en nuestro caso, los géneros fotográficos que se desarrollaron en el país, entre otros aspectos. Considero que en la siguiente cita se expone claramente cuál es el reto que nos proponemos al realizar un análisis de esta naturaleza

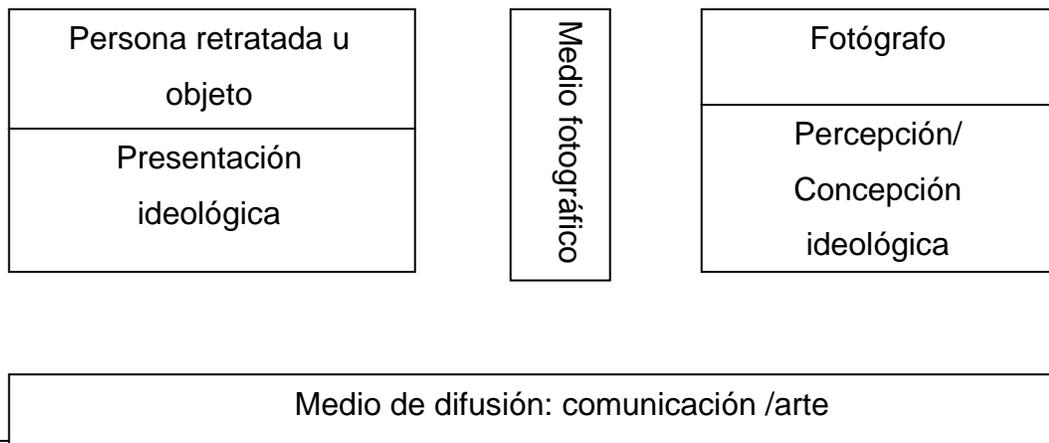
³⁵ *Ibidem*, p.84.

³⁶ Oliver Debroise, *Fuga Mexicana, un recorrido por la fotografía en México*, México, Col. Lecturas mexicanas, CONACULTA, 1998, p.25

En contacto con las más diversas fuentes que informan sobre el pasado, se dispone de más elementos para comprender la actitud de los personajes estáticos y mudos y de los escenarios parados en el tiempo, además de posibles pistas sobre la actuación del fotógrafo que registró sus temas de acuerdo con una determinada intención. Conjugando dichas informaciones con el conocimiento del contexto económico, político y social, de las costumbres, del ideario estético reflejado en las manifestaciones artísticas, literarias y culturales de la época retratada, se estará en condiciones de recuperar las microhistorias implícitas en los contenidos de las imágenes, para revivir el asunto registrado en el plano del imaginario³⁷

Ahora bien, hasta ahora ya he descrito los pormenores de esta propuesta e incluso las críticas a las que ha sido sujeta, así como las tendencias en los estudios sobre fotografía y la posibilidad de aproximarnos a ella, así como algunos aspectos que deben tomarse en cuenta para la interpretación de las imágenes. A continuación quiero proponer la utilización de un esquema de análisis³⁸ elaborado por la Doctora Laura González Flores, que nos ayudará a evitar la dispersión y tener a la mano de forma estructurada los datos necesarios para la elaboración de un trabajo cuyo objeto de investigación sea la fotografía.

Esquema:



³⁷ Boris Kossoy, *Fotografía e historia*, op. cit., p.91.

³⁸ Laura González, “La mirada del otro, la producción fotográfica de grupos minoritarios” en *Orientes y Occidentes, Memoria del XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, en prensa. Proporcionado por la Dra. Laura González.

Lectura/ Interpretación Ideológica
Espectador

Cada uno de los componentes del esquema nos permite conocer diferentes fenómenos que rodean a la imagen fotográfica. La obtención de esta información en el marco de un análisis iconográfico se encuentra en lo que Panofsky denominó las “fuentes literarias” es decir, producto de la investigación documental. Con su utilización se puede garantizar que se correrán menos riesgos de caer en una lectura de la imagen superflua o sin fundamento.

Como ya se ha mencionado en repetidas ocasiones las investigaciones sobre fotografía pueden ser de muy diversa índole. Dependerá de qué objetivos se persigan en ella para enfocarnos en un elemento particular de nuestro esquema. Por ejemplo, si la investigación es de tipo biográfico o se refiere a la fotografía como creación artística en la que podamos reconocer el estilo de un autor e incluso sus preocupaciones temáticas. Es evidente que cobrará mayor importancia recabar los datos que nos acerquen a él como individuo. En el esquema lo señalamos en la parte superior derecha en la cual debemos

reconocer cuál es su concepción ideológica, el contexto histórico y social que lo rodeaba en el momento de crear su obra, de igual manera si se inclinaba por una postura política en particular, o era algo que no influía en su trabajo y, por supuesto, también en este espacio será de gran utilidad conocer cuál fue la formación del artista e identificar su obra completa.

Sin embargo, si la investigación se inclina a estudiar el aspecto documental de la fotografía, lo que cobra importancia analizar es lo retratado, ya sea una persona o un objeto, que hemos colocado en la parte superior izquierda del esquema, aquí pierde un poco importancia el fotógrafo como autor, puesto que la investigación trata más bien un tema o la comprobación o constancia de un hecho a través del uso de la fotografía³⁹. Nos detenemos en este elemento para aclarar que en el caso de que lo representado sea una persona (retrato), por ejemplo de un individuo que pertenece a una etnia, será necesario tener más datos que nos hablen de su contexto y de su percepción de la vida, es decir de la ideología a la que puede pertenecer y que está representada en la imagen observada.

En la mitad de la parte superior del esquema corresponde recabar información sobre el medio fotográfico, que es a lo que se refería Boris Kossoy cuando nos hablaba de un estudio técnico, es decir, saber cuáles fueron los medios técnicos utilizados, por ejemplo si la imagen es una reproducción

³⁹ No obstante puede darse el caso en el que ambas partes sean importantes, como el nuestro, en el que revisaremos por un lado la preocupación autoral de los fotógrafos que trabajaron en México en las décadas que comprenden los años veinte y treinta del siglo XX y a la vez nos centramos en un tema específico que es el género fotográfico del desnudo artístico.

(impresión) actual de la original y conocer cuál era su formato original, nos pueden dar pistas sobre cómo fue valorada en su época la imagen.

Al centro hemos colocado el medio de difusión, en el que podemos saber cuál fue el medio en que se dio a conocer determinada imagen, por ejemplo, en este espacio podemos señalar si fue por medio de la fotografía de prensa o si se tiene registro de haber sido expuesta en su momento, incluso si se trata de imágenes que nunca se dieron a conocer y forman parte de un hallazgo reciente. Todos estos datos son elementos que enriquecen la lectura, descripción e interpretación de la imagen.

Resta hablar de la recepción de las imágenes. En muchos casos la investigación tiene como objeto conocer las expresiones fotográficas del pasado, sin embargo, las apreciaciones que hacemos de ellas están influidas inevitablemente por una visión actual que se ha modificado a lo largo de los años. El ejemplo más claro es el que nos ocupará en los siguientes capítulos. El tema del desnudo fotográfico siempre ha sido un tanto polémico, sin embargo, no es lo mismo explicarlo desde nuestra perspectiva de principios del siglo XXI, a intentar comprenderlo en el momento de su creación, en las primeras décadas del siglo XX. Ahora nos cuesta un poco de trabajo comprender por qué algunos archivos se encontraban ocultos o cuál fue el motivo por el que fueron realizados en la clandestinidad, por mencionar sólo dos aspectos. Entonces podemos incluir en este espacio (presentado en la parte inferior del esquema) datos que nos ayuden a elaborar nuestra interpretación, concientes del paso del tiempo.

Cabría señalar que las conclusiones a las que se pueden llegar también están en cierta forma condicionadas por el sujeto que está elaborando la investigación (sustentada en un proyecto), y aunque ésta no se presente por escrito, en la entrega final, se deben considerar las posiciones ideológicas del espectador “lector de la imagen”. En este sentido, una vez más, encontramos una relación con la hermenéutica puesto que cada imagen dirá algo diferente a cada persona porque “Comprender un texto [visual] implica disponerse a escuchar lo que nos quiere decir”⁴⁰. Así, finalmente partiendo de un análisis iconográfico iconológico y apoyados en este esquema cobrarán sentido las imágenes fotográficas que nos ocupan.

⁴⁰ Diego Lizarazo Arias, *op. cit.*, p.31.

CAPÍTULO 2

EL DESNUDO FOTOGRÁFICO

2.1 De la pintura a la fotografía

El cuerpo humano libre de vestimentas ha estado representado a lo largo de la historia del arte de muy diversas maneras y a través de múltiples técnicas, sin embargo, generalmente se nos presenta como una imagen idealizada; Quizá el autor más citado para sustentar dicha idea es Kenneth Clark, quien al proponerse estudiar el desnudo en el arte, comprueba que “existe la creencia general de que el cuerpo humano desnudo es en sí mismo un objeto en el que la vista se detiene con agrado y que nos complace ver representado”¹. También aclara, de entrada, cómo la lengua inglesa hace una distinción entre el desnudo corporal (*naked*) que nosotros podemos entender como desvestido y el desnudo artístico (*nude*). En el primer caso se trata regularmente de una posición incómoda porque implica que un individuo ha sido despojado de su ropa y se presenta sin ese “escudo” que cubre su corporeidad ante los demás; en el segundo caso (que es el que nos ocupa) no está implícito un sentimiento de vergüenza, debido a que “la imagen vaga que proyecta en nuestro espíritu no es la de un cuerpo encogido e indefenso, sino la de un cuerpo equilibrado, feliz, o lleno de confianza: el cuerpo re-formado”², es decir, se muestra ante nosotros (espectador) con el fin de que admiremos la belleza (idealizada) del cuerpo humano.

¹ Kenneth Clark, *El desnudo un estudio de la forma ideal*, Madrid, Alianza Editorial, 1981, p.18.

² *Ibidem*, p.17.

El término desnudo, se comienza a utilizar a principios del siglo XVIII en boca de los críticos de arte, para reconocerlo como un tema fundamental de la pintura y la escultura que está presente, de manera constante, en el trabajo de los grandes autores prácticamente desde las representaciones griegas del siglo V, como afirma Clark ellos fueron los inventores de esta forma de arte, que desde entonces se ha presentado idealizado y asimilado como un género clásico. En otras palabras “Lo que está en juego, en el propio concepto de ‘desnudo’, es lo que lo determina, tanto en su estructura como en su definición, como distinto de un ‘cuerpo desnudo’. El desnudo, construcción estética y artefacto de sublimación, cumple ciertos protocolos estrictos y sucede así casi desde su origen”³. Porque no cualquier ser humano, desvestido y representado en una pintura, nos conmueve o provoca en nosotros empatía, sino por el contrario, incomodidad y desaliento, a diferencia de cuando estamos ante formas humanas perfectas o casi perfectas en las que reconocemos la categoría estética de la belleza. En este sentido la pintura ha llevado a cabo durante largo tiempo la tarea de la búsqueda de lo bello, pues más que imitar se propone perfeccionar.

Retomando entonces las obras de la época clásica grecorromana, en las que el cuerpo era algo por lo que se debía estar orgulloso y había que conservar en perfecto estado, podemos comprender, como señala nuevamente Clark, que es esta herencia griega de perfección⁴ en la representación del cuerpo humano la que perduró durante muchos siglos, no obstante que ha sufrido algunos cambios

³ Abigail Solomon-Godeau, “Género diferencia sexual y desnudo fotográfico” en *La confusión de los géneros en fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, p.166.

⁴ Retomada posteriormente en la teorías renacentistas.

en el estilo “Por definición, cuerpo ideal y no cuerpo real; siempre se ha supuesto que corresponde al ideal del cuerpo en un momento determinado de la historia”⁵. Así se han explicado los sucesivos ideales de belleza cuya referencia es la realidad corporal. Por ejemplo, a pesar de la notable disminución del desnudo en el arte realizado durante la Edad Media (por lo que conocemos como la controversia iconoclasta temerosa de la idolatría) si se busca con detenimiento se puede ubicar en la decoración profana y en algunas imágenes que recrean los orígenes de la existencia humana⁶. Por el contrario, y sin lugar a dudas, en la siguiente etapa histórica del Renacimiento, el auge en el interés por el cuerpo humano se vio cristalizado en un sin número de obras artísticas, en el que lo sitúan como el centro de atención, a través de las diferentes teorías de la belleza sustentadas en el estudio de la anatomía, como las de Leon Battista Alberti y Alberto Durero, quienes sostenían que los miembros del cuerpo “deben corresponderse en forma y proporción para conseguir la belleza”⁷.

Como podemos ver, a lo largo de la historia del arte han estado presente diversas concepciones de un cuerpo ideal. No es nuestro objetivo describir cada una de ellas, sin embargo resulta fundamental comprender que en cada etapa y estilo pictórico (y también escultórico) se fueron retomando estas concepciones. Para finales del siglo XVIII y gran parte del siglo XIX, gracias, en gran medida, a las ideas sociales, políticas y filosóficas de la Ilustración, se produce un nuevo

⁵ Abigail Solomon-Godeau, *op. cit.*, p.166.

⁶ Vid. Kenneth Clark, *op. cit.*, p.24.

⁷ Moshe Barazch, *Teorías del Arte, de Platón a Winkelmann*, Alianza Forma, Madrid, 1996, p.114.

auge de las ideas de la antigüedad grecorromana. Como sabemos a este estilo se le denominó neoclásico, en el que una vez más el modelo de belleza, equilibrio y armonía era la figura humana.

Tal era la situación del desnudo pictórico, cuando se dio a conocer el invento del daguerrotipo, el 19 de agosto 1839, en la Secretaría Permanente de la Academia de Ciencias de París. Al ser una nueva práctica de reproducción de la imagen aún no contaba con criterios estéticos propios en que sustentarse y como consecuencia adopta como pauta los géneros desarrollados por la pintura, mismos que le resultaban familiares, como el paisaje y el retrato que inmediatamente fueron aceptados y reproducidos, incluso desbancando a artistas de la época que se dedicaban a los retratos a la miniatura. Recordemos que algunos de estos pintores abrazaron el nuevo oficio, el ejemplo más significativo es el del que se considera como el inventor de la fotografía, me refiero a Nicéphore Nipce⁸, quien se había dedicado a las técnicas del grabado hasta que descubrió la forma de fijar imágenes producidas en la cámara oscura, por lo tanto no, es extraño que la nueva técnica tomara como referencia los encuadres, la composición, la iluminación y demás aspectos visuales de la pintura.

⁸ Joseph-Nicephore Niepce (1765-1828), Es considerado como el padre de la fotografía, fue el primero en realizar un positivo sobre papel, en 1814 aplicó las proyecciones de la cámara oscura a la piedra litográfica, experimenta con la heliografía y más tarde logra fijar las imágenes con betún de judea en la década de los veinte del siglo XIX.

Ahora bien, el género del desnudo también estuvo presente prácticamente desde los orígenes de la fotografía⁹, no obstante a diferencia de la pintura que contaba con siglos de legitimación y buena recepción, los daguerrotipos, gracias a su altísimo grado de calidad y mimesis, fueron entendidos como una ofensa a las buenas costumbres, puesto que era la “comprobación” de que una mujer se había desvestido ante el fotógrafo, (no obstante que ocurriera lo mismo con las modelos de los pintores) y en consecuencia fue relegado en muchos casos a la clandestinidad, tanto en su realización como en su distribución. Hoy día se conservan numerosos daguerrotipos, sobre todo franceses, que van desde el más cándido semidesnudo, hasta el que muestra explícitamente los genitales de las mujeres ahí representadas, e incluso el de parejas teniendo relaciones sexuales. Por esta razón no existía una clasificación clara de estos materiales fotográficos y, como señala Grant Romer “El arte se mezclaba con el erotismo, el erotismo con el arte, y aparecía tanto en los altos ámbitos académicos como en las formas más bajas, para el consumo de masas”¹⁰, es por tal motivo que la distribución se efectuaba en el mercado negro, a escondidas, en los puestos de periódicos, y no tardó mucho tiempo en que fueran perseguidos, tanto los fotógrafos como los vendedores de dichas imágenes, por ejemplo, se tienen datos en los que se afirma que desde julio de 1951 se desató la búsqueda de imágenes fotográficas consideradas obscenas¹¹.

⁹ Sólo unos años más tarde porque fue necesario esperar a que se redujeran los tiempos de exposición del material fotosensible.

¹⁰ Grant B. Romer, “La Daguerrotipia erótica” en *Luna córnea*, México, núm. 25, octubre-diciembre 2002, pp.16-23

¹¹ Vid. Carlos A. Córdova, *Arqueología de la imagen, México en las vistas estereoscópicas*, Nuevo León, Museo de Historia Mexicana, 2000, p.58.

Una particularidad de este tipo de fotografías es que la mayoría se realizaban en tarjetas estereoscópicas¹², que daban la sensación de estar ante una imagen tridimensional, porque se observaban a través de un visor diseñado para tal efecto, aumentando así la sensación de estar ante una escena prácticamente real y haciendo sentir al que se asomaba como si estuviera detrás de una cerradura “La estereovisión exacerbó la mirada. El *vouyerismo* llegó hasta debajo de las faldas y crinolinas revisando una intimidad convertida en ficción”¹³. Más adelante regresaremos a este tema de la estereoscopia porque también fue realizado y difundido ampliamente en nuestro país.

La solución al problema de la realización de desnudos fotográficos fue la de escudarse en el arte, porque se consideraba al género como parte fundamental de la enseñanza en las artes plásticas, dando pie al surgimiento de las imitaciones denominadas *académies* (academias) porque se referían al estudio del cuerpo a través de las artes plásticas y que podemos entender como “*a term previously applied to nude studies in pencil and paint*”¹⁴ (un término previamente aplicado a los estudios de desnudo en dibujo y pintura) en este sentido quedaban aparentemente en segundo plano los aspectos eróticos o sexuales del mismo.

¹² Este término hace referencia a un formato y no a una técnica, la estereoscópica consiste en dos imágenes de una misma escena que se montaban una al lado de otra, en posición horizontal sobre una cartulina de aproximadamente 9 X 18cm. Al observar las imágenes con el visor se creaba la ilusión de mirar una sola imagen en tercera dimensión. Para ver más datos históricos sobre el desarrollo de la estereoscopia. Vid. Newhall Beaumont, *Historia de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2ª edición, 2002, p.110-115.

¹³ Carlos A. Córdova, *Arqueología de la imagen, México en las vistas estereoscópicas*, op. cit., p.57.

¹⁴ Kohler, Michel, *The Body Exposed: Views of the Body, 150 years of the nude in photography*, Italy, Editions Stemmler, p. 19.

A pesar de que estas imágenes imitaban las obras de arte clásicas (sobre todo las posturas que adoptaban las modelos) no deben confundirse con la fotografía pictorialista que se interesaba más bien en las técnicas que en el contenido “desde la década de 1880 y hasta la primera del siglo XX, los fotógrafos pictóricos lucharon para que la fotografía alcanzara el *status* de ‘arte’ y para ello utilizaron difusores, papeles texturados [sic], tonos apagados y retoques por diversos medios (manipulando los negativos y la copia), y también préstamos de los impresionistas, simbolistas y de otros estilos de pintura”¹⁵. Como podemos ver en el pictorialismo¹⁶ destacan sobre todo los efectos que se pueden lograr con los diferentes procesos fotográficos, los más recurrentes fueron la utilización del fuera de foco, la solarización, las dobles exposiciones y demás trucos que como fin tenían alejar a las imágenes de su inminente realismo.

Por último es muy importante señalar que existen diversos tipos de desnudo fotográfico, que van más allá de la contemplación del cuerpo. Me refiero a las imágenes que son utilizadas con un fin científico o como apoyo a disciplinas como la antropología o la etnografía entre otras, y que en consecuencia sitúan a la fotografía como documento; sin olvidar también la función del desnudo fotográfico como control social, mismo que podemos observar claramente en los procesos de colonización, por ejemplo “Los europeos del siglo XIX utilizaron los álbumes fotográficos sobre todo para coleccionar, controlar y definir de manera fetichista el

¹⁵ John Pultz, *La fotografía y el cuerpo*, Madrid, Akal, Arte en contexto, p.66.

¹⁶ Para conocer más sobre este tema, *vid.* Newhall Beaumont, *op. cit.*, pp. 141-166.

cuerpo de los nativos de tierras recientemente colonizadas”¹⁷. En estas imágenes se buscaba a menudo constatar la supuesta superioridad del conquistador. En ellas se presenta el desnudo para que el cuerpo pueda ser medido y comparado con otros, para demostrar la superioridad de los vencedores. La siguiente cita deja más clara esta idea: “los cuerpos de estas fotografías, privados de dignidad al posar así desnudos, reproducen la más amplia pérdida de la libertad sufrida con la institución de la esclavitud; se los presenta como especímenes de una noción de ‘tipo’ no como individuos”¹⁸.

También debemos considerar el desnudo fotográfico para el uso científico, sobre todo para estudios anatómicos. Recordemos brevemente los célebres experimentos de Eadweard Muybridge y la cronofotografía¹⁹ de Etienne Jules Marey, para estudiar cómo se comporta el cuerpo humano a través del análisis de fotografías instantáneas que reproducen la ilusión de movimiento²⁰. De igual forma auxilia a la medicina para registrar las diferentes consecuencias de numerosas enfermedades. Finalmente extenderse más sobre este tema rebasa los propósitos de esta investigación, sin embargo deben considerarse estos otros usos del desnudo fotográfico.

¹⁷ John Pultz, *op. cit.*, p.21.

¹⁸ *Ibidem*, p.26.

¹⁹ Cronofotógrafo de placa móvil (1883), verdadera ametralladora de imágenes capaz de registrar sucesivamente 50 fotografías en un rollo de papel sensible con el fin de poder estudiar y analizar las fases sucesivas del movimiento. *Vid.* Virgilio Tosi, *El cine antes de Lumière*, México, UNAM, DGAC, 1993, 312pp.

²⁰ Antes de darse a conocer el invento del cinematógrafo el 28 de diciembre de 1895.

2.2 Tendencias del desnudo fotográfico en México

El desnudo fotográfico llegó a México en muy tempranas fechas. Numerosas de estas imágenes provenían de Europa, mismas que se distribuyeron ampliamente desde el siglo XIX, como señala Carlos Córdova: “contra lo que pudiera creerse a partir de tal omnipresencia en calles y páginas, la pornografía no es privilegio de la sociedad contemporánea. Sus formas actuales fueron desarrolladas en la primera mitad del siglo XIX ...”²¹ y pronto comienzan a producirse fotografías eróticas o pornográficas en el país, que se conservan en colecciones privadas²² pero que, por su naturaleza clandestina, no se sabe quiénes fueron sus autores ni los nombres de las mujeres que aparecen en ellas, seguramente no eran firmadas para resguardar la propia seguridad de los fotógrafos, de tal manera que se caracterizan por ser anónimas, sólo en algunos casos se observan iniciales que de cualquier forma no nos dicen nada, dando pie a diversas interpretaciones²³ y por cierto tampoco están fechadas

Por este motivo, señalaré como una primera tendencia a la fotografía erótica o pornográfica, no sin antes aclarar algunas cuestiones que facilitarán su comprensión, como esclarecer lo que entendemos por pornografía. Antes cabe aclarar que las tendencias que fui identificando pertenecen a las primeras décadas

²¹ Carlos A. Córdova, “Vintage Porn”, en *Alquimia*, México, enero-abril 2005, año 8, núm.23, p.7.

²² Sin lugar a dudas destaca la del coleccionista mexicano Ava Vargas, quien también posee el archivo de desnudos fotográfico del poblano Juan Crisóstomo Méndez.

²³ Cfr. Antonio Saborit, “Nuevas lecturas y hallazgos en la Casa de Citas” en *Alquimia*, México, enero-abril 2003, año 6, número 17, pp.24-25.

del siglo XX, debido a que es en este periodo cuando se encuentra material fotográfico de desnudo producido en nuestro país.

Pues bien, lo que se entiende por pornografía, siempre está acompañado por juicios de valor en donde intervienen posturas morales. Así que resulta un término bastante complejo por comprender. Al preguntarse ¿por qué es tan difícil definir la pornografía? Ruwen Ogien contesta que es porque “No existe ninguna respuesta clara y universalmente aceptada a esta pregunta”²⁴. No obstante, es indispensable tomar en cuenta ciertas características que nos auxilien en la identificación de imágenes, que pertenecen a esta tendencia. En primer lugar queda claro que estamos hablando de representaciones sexuales explícitas. Los estudiosos del tema (que se han aproximado a él desde la filosofía) han propuesto definiciones en las que se toman en cuenta factores tanto subjetivos, que tienen que ver con los estados afectivos del autor o el consumidor, como aspectos “objetivos” que se relacionan más a la forma o contenido de dichas imágenes. En la siguiente definición se encuentran plasmadas las características mencionadas “Una representación sexual explícita es ‘pornográfica’ si resulta razonable suponer que su finalidad es estimular sexualmente al consumidor”²⁵

Pero como se puede comprender al estar determinada por cuestiones subjetivas, se presta a numerosas discusiones, ya que se involucran juicios de valor como “lo bueno y lo malo”, complicando más la definición de este concepto.

²⁴ Ruwen Ogien, *Pensar la pornografía*, Barcelona, Paidós Comunicación, 2005, p.47.

²⁵ Donald Van de Veer, *cit. por.*, *Ibidem*, p.54.

Así que me remitiré al significado etimológico: “es un compuesto del sustantivo *pornê*, que designa a las prostitutas, y del verbo *graphein*, que significa el acto de escribir o representar”²⁶, entonces se puede asumir con base en esta definición, que se refiere a la descripción gráfica de la vida y costumbres de las prostitutas (y de sus clientes). Suena un tanto extraño, sin embargo, sirve para ejemplificar una serie de fotografías realizadas en la ciudad de México entre 1900 y 1920 que recrean las famosas casas de citas muy populares en la época y con las que ilustramos la tendencia del desnudo erótico o pornográfico.

Es bien sabido que la fascinación por lo francés caracterizó al gobierno del general Porfirio Díaz, por lo que recibe con los brazos abiertos numerosas influencias que se vieron representadas en muchos ámbitos de la vida nacional, desde la arquitectura, la gastronomía, la moda y hasta el cinematógrafo, por ejemplo; pero “al igual que sombreros y vinos, libros y pinturas, muebles y música, Francia también envió a este país tan acogedor su ‘burdel’ tradicional”²⁷ a donde acudían los hombres que podían pagarse el gusto de disfrutar de los placeres carnales, porque en muchos lugares de estos se ejercía la prostitución. Mejor conocidas como casa de citas, su presencia en la ciudad se mantuvo varios años más que el porfiriato, Carlos Monsivais señala su auge entre 1880 y 1960²⁸.

A las casas de citas las rodea la industria del objeto que reafirma la existencia del sexo: las figurillas de barro con penes gigantescos, las cajitas de donde salta un muñeco ‘excitado’, las artesanías que divulgan los abrazos impíos de un cura y una monja, la gran variedad de estampas y tarjetas postales de mujeres desnudas que fingen calidad de objeto raro y preciable en la soledad

²⁶ Norbert Campagna, *cit. por.*, *Ibíd.*, p.47.

²⁷ Ava Vargas y Carlos Monsivais, *La casa de citas, en el barrio galante*, México, Grijalbo, CONACULTA, 1991, p.XVII.

²⁸ *Ibíd.*, p.VII.

de una recámara o jardín (por lo que revelan los acervos conocidos, estas fotos de la 'sensualidad que aguarda' tienen aquí mucha mayor demanda que las dedicadas a presentar sin ambages la penetración o sus prolegómenos)²⁹

Hoy en día contamos con un archivo fotográfico propiedad del coleccionista Ava Vargas, quien lo adquirió por partes desde la década de los ochenta del siglo pasado, mismo que dio a conocer primero en una publicación inglesa³⁰, para más tarde mostrar otra selección de imágenes en el libro que hemos venido citando³¹.

En este archivo fotográfico se recrean las mujeres que trabajaban en una casa de citas que funcionaba en la ciudad entre 1900 y 1920. La fecha se ha podido determinar gracias a los objetos, peinados y muebles que ahí aparecen.

En las imágenes observamos a las prostitutas posando ante la cámara. Las vemos en los salones del lugar en los que reconocemos numerosos objetos que invitan al placer, incluso



Fig.1

York,

²⁹ *Ibidem*, p.XI.

³⁰ Ava Vargas (comp.), *La Casa de cii* Quarter Books, 1986, 82pp.

³¹ *Vid*, Ava Vargas y Carlos Monsivais, *La casa de citas, en el barrio galante*, *op.cit.*

en las paredes hay imágenes de cuerpos. También están presentes las recreaciones de los desnudos clásicos en pequeñas reproducciones de esculturas. Sin embargo, la mirada se dirige a los cuerpos de estas mujeres que se muestran desinhibidas viendo directamente a la cámara, ataviadas unas con velos sumamente transparentes y adornos orientales o por el contrario otras sin más parafernalia que su propio cuerpo, ubicadas incluso en los exteriores de la casa.

En estas imágenes la representación del cuerpo desnudo responde al objetivo para el que fueron creadas. No se trata aquí de admirar los cánones de belleza clásicos y asexuados. Recordemos que su contemplación está ubicada en el ámbito de lo privado. A través de



Fig.2

estas fotografías podemos conocer un mundo que ha quedado en el pasado al que sólo estaba permitida la entrada de aquellos que podían pagarlo y que identificaban en esos cuerpos la oportunidad de gozo. Aquí el cuerpo es ofrecido para el deleite carnal, las posiciones que adoptan muestran sin tapujos la sexualidad literalmente a flor de piel.

Como no se tienen más datos que los de las iniciales del autor en algunas de las fotografías (JB y JBG), resulta evidente que no podemos hablar de una preocupación personal expresada a partir de la creación de imágenes de desnudo, “sólo podemos especular sobre los motivos que tuvo el fotógrafo para realizar tantas tomas de ese lugar específico y sus eventuales habitantes”³², lo que nos queda es solamente la imagen, lo que en ella se encuentra: formas, volúmenes, texturas, una verdadera invitación a descubrir por medio de la mirada el cuerpo sexuado.

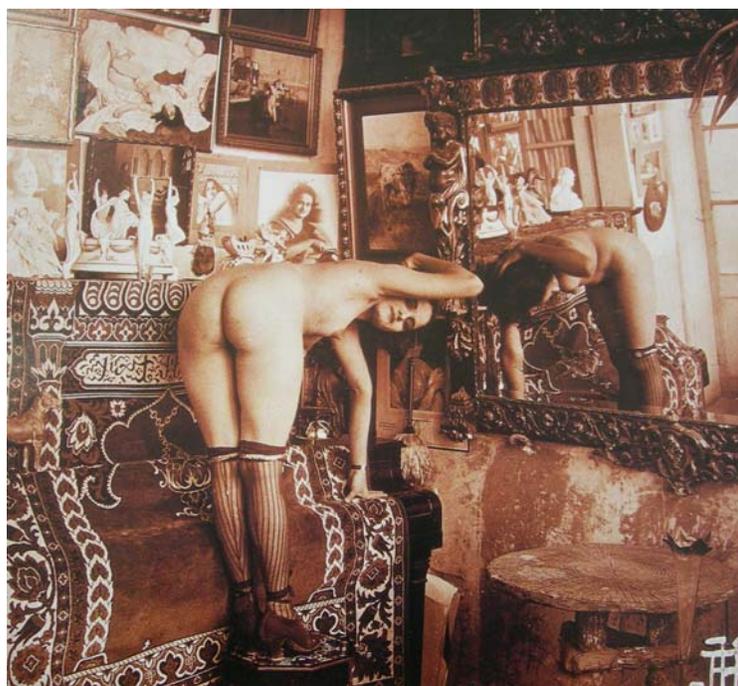


Fig.3

La técnica utilizada en este archivo es la de la estereoscopía de la que ya ha hemos hablado, y que fue muy socorrida para la realización de fotografías

³² *Ibidem*, p.XV.

eróticas, lo que proporcionaba al espectador la sensación de mayor realismo al tener la ilusión de estar ante una imagen tridimensional, que al ser observada a través un visor especial también aislaba la atención del *vouyerista*, que sin lugar a dudas sabía que estaba ante imágenes prohibidas. “El atisbo del desnudo, quizá como nunca vinculaba a la modelo y al observador”³³



Fig.4

Por otro lado, evidentemente se distribuyeron grandes cantidades de fotografías pornográficas, en las que el cuerpo desnudo se utilizaba para mostrar el acto sexual en todas sus variantes. Estas también se caracterizaron por el anonimato de sus creadores. Recientemente ha

surgido el interés de investigadores de la fotografía mexicana por conocer más sobre este tema³⁴ del que se sabe realmente poco, a pesar de que existen las imágenes resguardadas en colecciones privadas. Lo que si sabemos es que existía una persecución a los fotógrafos catalogados como indecentes y obscenos, “Advertidos por la policía y después de la experiencia de la celda, los fotógrafos

³³ Carlos A. Córdova, *Arqueología de la imagen, México en las vistas estereoscópicas*, op. cit., p.59.

³⁴ Vid. El número especial de la revista mexicana especializada *Alquimia*, “Las historias ocultas”, de enero-abril de 2005, año.8 núm.23.

comenzaron a registrar sus obras como 'modelos para pintores', obteniendo simultáneamente un permiso que permitiera su circulación comercial"³⁵.

Este aspecto comercial nos da pie a reconocer la segunda tendencia del desnudo fotográfico realizado en el país. Me refiero a aquellos desnudos que trascienden al consumo privado y que se hacen con un propósito meramente comercial, producidos en grandes cantidades para una difusión masiva. En México este tipo de imágenes fueron realizadas por la Compañía Industrial Fotográfica (CIF), podemos ver en cada una de ellas el logotipo de la misma. De esta empresa se sabe realmente muy poco³⁶ debido a que estaba registrada como sociedad anónima. No obstante, algunas investigaciones señalan 1915 como el año de su fundación, porque tal fecha aparece en un catálogo de una exposición que no brinda la fuente de dónde tomó el dato:

Fundada Ca. 1915 Estuvo formada por diferentes fotógrafos de la ciudad de México, se especializó en la producción de fotografías y postales del interior del país destacando en los temas: el paisaje, el desnudo y las escenas costumbristas. Operó aproximadamente hasta 1940³⁷

Esta compañía se dedicó a realizar imágenes con diferente temática y manejaba varios formatos, "desde panorámica con una cobertura de 180 grados

³⁵ Carlos A. Córdova, *Arqueología de la imagen, México en las vistas estereoscópicas*, op. cit., p.58.

³⁶ Actualmente la investigadora Lilia Laureano se encuentra realizando una tesis de doctorado al respecto titulada: *Fotoretratos de artistas de 1918-1926, una mirada teatral de la CIF*.

³⁷ "Monterrey 400 fotografías" Museo de Arte Contemporáneo, 1996. p. 236., cit. por., Teresa Matabuena, (textos y selección), *La ciudad de México a través de la Compañía Industrial Fotográfica*, México, Universidad Iberoamericana, 2004, p. II.

hasta tarjetas postales. En ocasiones la misma imagen era reproducida en varios formatos”³⁸. Estos datos los podemos confirmar a través de las 2,234 imágenes fotográficas de la CIF, que resguarda el Archivo General de la Nación, pertenecientes a la Serie de Propiedad Artística y Literaria, en donde se encuentra un archivo de desnudo fotográfico que consta de 47 imágenes bajo el título de “desnudos artísticos” realizados en la ciudad de México y fechados en 1924, pertenecientes al Fondo de Instrucción Pública y Bellas Artes.



Fig.5

³⁸ *Loc. cit.*

Pero detengámonos un momento para aclarar que el adjetivo “artístico” funciona aquí como un escudo, porque estas imágenes aspiraban al ámbito de lo público, a la venta comercial, por tal motivo imitaba las poses (todas se titulan “mujer posando”) y ambientes de las representaciones pictóricas, porque “el desnudo humano perturba por su exceso de presencia, por ello no suele presentarse, sino representarse. La mayor parte de las veces los sujetos fotografiados aparecen disfrazados como personajes de la mitología, semienvueltos en transparentes gasas, sumergidos en brumosas atmósferas”³⁹.

Ahora bien, al realizar la investigación documental descubrí que el fundador de la CIF fue el hermano de D. Tomás Crom (fundador a su vez de la *American Photo Supply*) D. Jorge Cromp. El dato pasa casi inadvertido en un editorial de la revista *Helios*⁴⁰ de la siguiente manera “el hecho de que su hermano fundara la Cía. Industrial Fotográfica con Lavilett [sic] con la que mató la industria fotográfica de la postal y el retrato de las artistas que antes dejaban muy buenas utilidades a los

³⁹ Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en Mé. estéticas del arte posrevolucionario*, México, UNAM, Instit

⁴⁰ Revista mensual fotográfica, órgano de la Asociación de F fotógrafo Antonio Garduño.



Fig.6

fotógrafos”⁴¹ al parecer el autor de los desnudos es Francisco Lavillet⁴² a quien señalan, en el libro de **160 años de fotografía en México**, como “activo en la calle Puente de san Francisco, en la Ciudad de México, alrededor de 1900. También tuvo otro estudio en Profesa número.1 alrededor de 1902”⁴³. La cuestión de la autoría es relevante porque en las imágenes no aparece crédito alguno (ya mencioné que se sabe que forman parte de la producción de la CIF, porque aparece en cada una de ellas su logotipo) es decir, no importaba realmente quién las hiciera, por tanto queda claro que no estamos hablando de un trabajo de autor.



Fig.7



Fig.8

S

⁴¹ Juan M. de la Peña, (dir.) “Editorial, El valor de la unión” en *Helios*, México, octubre 15 de 1930, año 1, número 3, p.3.

⁴² Confirmamos así el dato que nos compartió Lilia Laureano, *Supra* nota 75. Se pueden encontrar más datos de este fotógrafo por la vía de la historia del cine, ya que fotografió entre otras personas a Mimí Derva, primera directora del cine nacional, y también dirige una película muda mexicana, *Vid.* Miquel Rendón, Ángel, *Mimí Derva*, México, UNAM, Archivo filmico Agrasánchez, 2000, 160pp.

⁴³ Estela Treviño, *et al*, **160 años de fotografía en México**, México, CONACULTA, CENART, Centro de la imagen, Fundación Televisa, Océano, 2004, p.675

on imágenes que buscan agradar a través de la creación de ambientes ideales que envuelven al espectador (comprador) y lo estimulan para conservarlas. En ningún caso resultan grotescas o de mal gusto. Son imágenes que se respaldan en el adjetivo “artístico” para poder mostrar el cuerpo femenino desnudo, sin temor a ser cuestionado desde un enfoque moral, son imágenes que persiguen un ideal.



Y

Fig.9

finalmente

llegamos a la tercera tendencia del desnudo fotográfico realizado en México, y que tiene que ver directamente con nuevas formas de la fotografía (unos la denominan moderna y otros de vanguardia) que se empieza a desarrollar en el periodo posrevolucionario y que se ve altamente influenciado por la llegada de fotógrafos extranjeros, que refrescan las propuestas con nuevos enfoques. El género del desnudo no está exento de esta nueva visión que fue realizada por artistas de la época (la mayoría de ellos tiene una formación académica ya que varios estuvieron vinculados a la Academia de San Carlos, ya fuera como alumnos, ya como maestros). En el trabajo de cada uno podemos observar sus preocupaciones formales y estilísticas, así como nuevas propuestas de la representación del cuerpo a través de la experimentación.

2.3 Desnudos del estudio de Romualdo García, un antecedente

Un ejemplo de esta última tendencia del desnudo fotográfico que nos sirve a manera de antecedente, es una pequeña muestra del archivo del famoso fotógrafo guanajuatense Romualdo García Torres (Silao, Guanajuato, 1852-1930), que acaba de adquirir⁴⁴ el Centro Fotográfico Álvarez Bravo, en la ciudad de Oaxaca, en el que encontramos cinco impresiones actuales que pertenecen al género que nos ocupa. Cabe aclarar que junto con estas imágenes se adquirieron igualmente placas de vidrio y numerosos negativos que se encuentran en proceso de digitalización y catalogación, me comentó Domingo Valdivieso⁴⁵, director de dicha institución.

Tal como se verá en el último capítulo de esta investigación, se han encontrado, recientemente, imágenes fotográficas de desnudo, que pertenecen a fotógrafos que lograron hacerse de un nombre dentro del panorama de la fotografía mexicana. No sabemos realmente por qué motivo no fueron dadas a conocer en su momento, sin embargo podemos aventurarnos a elaborar hipótesis que nos den alguna pista al respecto. En el caso de Romualdo García se trata de un fotógrafo “clásico” en cuanto a la realización del retrato, mismo que desarrolló en su ya famoso taller en la calle de Cantarranas, ubicado en el corazón de la

⁴⁴ En febrero de 2006, por donación de Rafael Doníz.

⁴⁵ En reunión personal en el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo, Oaxaca, el 23 de marzo de 2006.

Ciudad de Guanajuato "...sería el lugar de muchas ilusiones; sin embargo éste no se abrió para el uso exclusivo de la clase dominante, sino también curiosamente para todos aquellos sectores de la población que más que disfrutar del nuevo régimen, lo padecían. [el del general Manuel González] así pues, desde fines de los años ochenta, del siglo XIX, Romualdo García retrató a hombres y mujeres procedentes de todos los estratos de la sociedad, convirtiéndose de ese modo en el fotógrafo por excelencia de los guanajuatenses"⁴⁶ para ser exactos venía trabajando desde el año de 1887.

García logró cierta popularidad al ser reconocido con una medalla de bronce en la Exposición de París del año 1889. Por tanto la mayoría de los habitantes de la ciudad acudió a realizarse retratos envueltos en la representativa escenografía del estudio

Vestidos y peinados especialmente para el retrato, los modelos posaban entre columnas que no sostenían nada, balaustradas sin continuidad, escaleras difuminadas en la sombra y sillones de terciopelo en mitad de un jardín ficticio; los telones del fondo, hechos de yeso y albayalde y pintados *gouache*, constituían parte fundamental de ese escenario prefabricado en el que parecían realizables, al menos momentáneamente, las ilusiones y las aspiraciones de cada hombre y cada mujer que pasaba por la lente de Romualdo⁴⁷

No olvidemos que se encontraba inmerso en el "orden y progreso" característico del porfiriato, y que también se reflejaba en los atuendos, es decir en la moda del momento.

⁴⁶ Claudia Canales, *Romualdo García, un fotógrafo, una época*, México, INAH, Instituto de la Cultura del Estado de Guanajuato, Ediciones la Rana, Col. Artistas de Guanajuato, 1998, p.20.

⁴⁷ *Ibidem*, p.34.

La mayoría de imágenes que se conocen de este fotógrafo pertenecen al género del retrato. Sin embargo, debemos considerar que se perdió gran parte de su trabajo en la terrible inundación que azotó Guanajuato, en julio de 1905 “Las miles de imágenes que Romualdo García había tomado a lo largo de 18 años fueron devoradas por el agua, perdiéndose así uno de los testimonios gráficos más importantes de Guanajuato. Todo lo [sic] que hoy se conserva de su obra, a excepción de una que otra foto en manos de particulares, es, por desgracia, posterior a la pavorosa inundación del cinco”⁴⁸. Por tanto, no sabemos si dentro de estas imágenes, ahora inexistentes, había desarrollado otras preocupaciones temáticas.

La historiadora y especialista en Romualdo García, Claudia Canales, ubica justo en el periodo revolucionario, cuando el fotógrafo disminuye su quehacer fotográfico, debido a la inestabilidad en el gobierno del país, tras el asesinato de Madero en 1913; que en cuestiones prácticas significó una importante disminución en el mercado del material fotográfico, y más aún la irrupción de la Primera Guerra Mundial afectó considerablemente la importación de aparatos y químicos provenientes de Alemania así “Obligado por la escasez de clientes, Romualdo fue abandonando gradualmente su trabajo en Cantarranas desde 1914”⁴⁹. Ahora bien, en cuanto a los desnudos que hacemos referencia, no cabe duda que fueron realizados en el estudio de García, lo cual se puede afirmar porque aparece el

⁴⁸ *Ibidem*, p.48.

⁴⁹ *Ibidem*, p.73.

mismo fondo que en otras imágenes de retrato realizadas en el mismo lugar. Sin embargo, no cuentan con mayores datos que nos permitan ubicarlas claramente en el tiempo en que fueron realizadas, se cree que podrían haber sido hechas⁵⁰ entre 1915 y 1920, por la poca ropa utilizada por la modelo (los zapatos por ejemplo). Por tal motivo no podemos dejar de suponer que es posible que hayan sido realizados por alguno de los hijos de García, Manuel y/o Salvador, quienes se hicieron cargo del estudio después de que las cosas se calmaron un poco en el país.

⁵⁰ En un breve texto de presentación de estas imágenes de Claudia Canales que se conserva en el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo, con motivo de una próxima exhibición, en prensa.

Hablemos entonces de estas cinco imágenes de desnudo. En una primera apreciación se puede decir que son “clásicos” en tanto están ubicados en un estudio fotográfico que cuenta con escenografía pintada, en la que simula un exterior ideal con arcos y vegetación, por lo tanto no vemos ninguna fragmentación del cuerpo, éste se presenta completo. Sin embargo, lo que llama la atención y lo hace diferente es la utilización de otros elementos que recuerdan

las imágenes de desnudo del fotógrafo poblano Juan Crisóstomo Méndez⁵¹, al conservar la modelo las medias y los zapatos (muy masculinos) a manera de fetiches. También están presentes una silla y un espejo que sirve como protección, es decir, que hace del desnudo un reflejo que disminuye la presencia de una mujer que se oculta en una primera imagen pero que de pronto nos está mirando directamente ya sea sentada en la silla, ya sea



Fig.10

parada, mostrándonos su cuerpo frontalmente o de espaldas mirándonos de reojo, mientras que observamos su figura. También es curioso hacer notar, que no

⁵¹ *Infra*, cáp.4.

obstante que se conocen imágenes estereoscópicas⁵² de Romualdo García, él decidiera no hacer en este formato (tan socorrido para los desnudos eróticos y la pornografía como ya hemos visto) sus imágenes de desnudo. He aquí un ejemplo.

Son muy pocas imágenes, sin embargo, cobran gran importancia puesto que no se sabía de su existencia y porque ahora nos sirven de precedente para ver cómo, dentro de la obra de los fotógrafos ya a finales de los años diez, existía la preocupación de recrear el cuerpo desnudo⁵³, visto más allá del desnudo comercial, porque en cada una de estas imágenes vemos de qué forma se va creando una propuesta personal, un estilo propio que, quizá por el ambiente de la época, el lugar en que fueron realizadas y las circunstancias del momento se consideró importante no mostrarlas.

⁵² Vid. Carlos A: Córdova, “El cristal con que se mira: Romualdo García y lo estereoscópico”, en *Alquimia*, México, sep-dic de 1998, año2, núm. 4, pp.29-35.

⁵³ Sobre todo femenino, ya veremos la excepción con el trabajo también recientemente descubierto de Luis Márquez, *Infra*, cáp.4.

CAPÍTULO 3

EL MÉXICO POSREVOLUCIONARIO Y LA FOTOGRAFÍA

Tras un largo periodo de luchas armadas que tuvieron lugar a lo largo del territorio nacional, durante la Revolución Mexicana, el país se encontraba, al comenzar los años veinte, en una nueva fase de reconstrucción y estabilización que empezaría bajo el gobierno del general Álvaro Obregón iniciando “la hegemonía del grupo revolucionario sonorenses”¹ que continuaría, posteriormente, con el gobierno del general Plutarco Elías Calles, que fuera llamado el “jefe máximo de la Revolución”, quien se encargaría de institucionalizar a los vencedores de la contienda² y, extendiendo su mandato incluso por encima de los tres siguientes gobernantes. Por tal motivo al periodo comprendido entre 1929 y hasta mediados de 1935, se le denomina como el maximato, caracterizado por la fuerza y presencia de Calles.³

Por tanto, el periodo que nos ocupa es decir “entre 1920 y 1940, el poder personal de los generales Álvaro Obregón, primero y Plutarco Elías Calles y Lázaro Cárdenas, después, constituyó el eje alrededor del cual giró el drama político. En esta etapa, las instituciones formales –la presidencia misma, el

¹ Lorenzo Meyer, “La institucionalización del nuevo régimen” en *Historia General de México*, versión 2000, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2000, p.826.

² Al final de su periodo presidencial en 1928, Calles anuncia la creación de un partido que agrupa a los revolucionarios triunfantes, el Partido Nacional Revolucionario (PNR).

³ Tras el asesinato de Obregón (presidente electo) el 17 de junio de 1926 se designa presidente provisional al abogado Emilio Portes Gil, el siguiente presidente sería Pascual Ortiz Rubio, quien renuncia ante la presión ejercida por Calles siendo ahora el presidente interino Abelardo Rodríguez hasta el año de 1936 cuando se convoca nuevamente a elecciones.

Congreso, las cortes, los poderes de los estados, los partidos- resultaron de importancia secundaria”⁴

Es justamente durante el gobierno de Obregón cuando surge un renovado interés en el fortalecimiento de las artes, como parte de “un proyecto cultural nacionalista que legitimará el nuevo estado”⁵ encabezado por el entonces secretario de Educación Pública, José Vasconcelos. La meta final era modernizar el país fortaleciendo la educación, a través de nuevas escuelas y bibliotecas y, sobre todo, apoyando a lo que entonces se llamaba Bellas Artes. Como sabemos, dicha política benefició principalmente a los pintores a través de encargos y exhortándolos a que “salgan de sus torres de marfil a sellar un pacto de alianza con la revolución”⁶.

Pero, ¿qué sucedía en el ámbito de la fotografía? Si bien la pintura se orientó a fortalecer los ideales revolucionarios a través de la realización de murales en las principales construcciones públicas del país⁷, la fotografía por su parte participó en este cambio de diferente manera,

... fue en la educación donde tuvo lugar uno de los contactos más significativos entre la fotografía y la construcción de la sociedad, ya que tanto las misiones culturales como las publicaciones de la Secretaría del ramo [Educación] emplearon la imagen gráfica para consolidar la integración de las comunidades en donde se pretendía

⁴ Lorenzo Meyer, *op.cit.*, p.827.

⁵ Mariana Figarella, *Edward Weston y Tina Modotti en México, su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, p.35.

⁶ José Vasconcelos, *cit. por.*, Mariana Figarella, *ibidem*, p.36.

⁷ Con Vasconcelos surge la Escuela Mexicana de Pintura, que en una primera instancia promueve la creación del Movimiento de Pintura Mural.

abolir el analfabetismo y fomentar el reconocimiento de los valores nacionales⁸

No obstante, a pesar de que también se vio incluida en el proyecto gubernamental vasconcelista, era necesario que la fotografía mexicana buscara identidad propia, puesto que se encontraba muy ligada a los cánones estéticos de la pintura. La fotografía retratista y el paisaje eran los géneros que gozaban de mayor difusión dentro del ámbito artístico, sin embargo en la mayoría de las ocasiones imitaba alguna corriente estilística de la historia del arte⁹ (como el impresionismo por ejemplo) o servía a su vez, a los pintores como modelo de base para la realización de alguna obra. En México, el pintor catalán Antonio Fabrés comenzó a dar clases en la Academia de San Carlos en 1903 y planteó “en el campo de la docencia la posibilidad de auxiliarse de las imágenes fotográficas para documentar formas, actitudes, expresiones y momentos fugaces de la naturaleza...”¹⁰.

Así, se veían venir cambios en la producción fotográfica, es decir, que la tradición pictorialista, que dominaba en el momento, se vio relegada ante la llegada de nuevas propuestas, puesto que justamente “El periodo posrevolucionario marcó lineamientos importantes para la fotografía mexicana, hubo continuidades, rupturas y transformaciones en sus formas de realización, así

⁸ Alejandro Castellanos, “Miradas al futuro, la fotografía en México, 1920-1940” en *Huesca Imagen México 1920-1960*, Huesca, Gráficas Huesca, 2004, p.20.

⁹ *Vid. Ibídem.* p.14.

¹⁰ Flor Garduño, *et al*, *San Carlos a 150 años de la fotografía*, México, Casa Universitaria del Libro, UNAM, enero, 1990, s/p.

como innovaciones en sus temas y géneros gráficos. Las nuevas condiciones de vida y los cambios sustanciales en el entorno político, económico, social y cultural tuvieron su reflejo en el blanco y negro de los granos de plata”¹¹.

Debemos mencionar que la situación de la fotografía en México, anterior a los años veinte, se vio muy afectada por la falta de los materiales necesarios para su producción. Los productos se mandaban traer de otros países como Estados Unidos o Alemania y ambos se encontraban inmersos en la lucha de trincheras característica de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), lo que significó una baja en la producción de artículos fotográficos y, en la realidad, una escasez en el mercado. Curiosamente, al mismo tiempo, esta guerra modificó la técnica fotográfica ya que “Se mejoraron los materiales fotosensibles de las placas y películas para la cámara, las lentes presentaron menos aberraciones ópticas y tuvieron una mayor luminosidad. Por su parte, las cámaras fueron más ligeras y de un manejo más accesible que sus antecesoras; los *flashes* fueron menos aparatosos...”¹² Lo que significó nuevas posibilidades para los fotógrafos que continuarían trabajando con estos nuevos cambios.

Otro aspecto fundamental que definitivamente cambió el quehacer fotográfico, fue el arribo a nuestro país, de notables artistas de diferentes nacionalidades como Cartier Bresson, Sergei Mijailovich Eisenstein, Paul Strand y

¹¹ Rebeca Monroy Nasr, “Del medio tono al alto contraste: la fotografía mexicana de 1920 a 1940” en *Imaginarios y fotografía en México (1839-1970)*, México, CONACULTA, INAH, Lunwerg Editores, 2005, p.119.

¹² *Ibidem*, p.119.

Edward Weston entre otros, quienes vinieron a refrescar, a través de su trabajo, (no exento de interés en lo típicamente mexicano) la mirada de los fotógrafos mexicanos, mismos que comenzaron a rendir frutos, así, “Nuevos temas fueron invocados. Uno de ellos, especialmente definitorio, fue la aparición de los objetos como sujeto fotográfico. Nunca antes la foto se había volcado hacia la materialidad con tanta pasión”¹³. Podemos decir que dentro de esta nueva visión de los objetos, está representado el cuerpo, en el sentido de que la preocupación de su imagen ya no aspira a mostrar un ideal, por el contrario, cada vez se aleja más de la antigua concepción de la belleza clásica, para preocuparse más por sus formas. Estos desnudos tienden a expresar estilos personales de sus autores, resultando así una nueva visión sobre el cuerpo en fotografía. En este sentido, resultan fundamentales las aportaciones que hizo el norteamericano Edward Weston.

3.1 El gran cambio, Edward Weston, *Tina en la Azotea*

Si hay algo en lo que coinciden prácticamente todos los estudiosos de la fotografía en México, es en que la llegada de Edward Henry Weston (1886-1958) a México, en el verano de 1923, significó un cambio sustancial en el desarrollo de esta disciplina y en el trabajo que él mismo venía realizando, puesto que a partir de su estancia en nuestro país modificó sus concepciones con respecto a la fotografía, “Los motivos que dominarán toda su obra posterior aparecían ya en sus fotografías mexicanas, en las que descubrió que la luz más potente, el enfoque

¹³ Carlos, Córdova, “Más allá de la genealogía: la vanguardia mexicana” en *Huesca Imagen México 1920-1960*, Huesca, Gráficas Huesca, 2004, p.52.

más preciso y la impresión de más nitidez, brillo y mayor cantidad posible de graduaciones tonales era toda la gramática del lenguaje fotográfico, un lenguaje sencillo de aprender, pero complicado de dominar...”¹⁴. A pesar de que ya gozaba de cierta fama en su país (Estados Unidos) como un fotógrafo pictorialista¹⁵, en México abandona esta concepción y se da a la tarea de buscar una estética propia, quizá por tal motivo no estableció relaciones con los fotógrafos mexicanos que, para ese momento “están anclados en una retórica pictorialista de la cual él mismo ha intentado sustraerse. Por eso, más que con ellos, establecerá fructíferas relaciones con los artistas de la vanguardia plástica mexicana, quienes demuestran una sensibilidad afín a la suya”¹⁶. Así, es con los pintores con quienes crea lazos afectivos, para sorpresa de Weston estos artistas reconocen su trabajo, precisamente por que no imita a la pintura, y dejan testimonio de tal admiración, en textos publicados en la prensa de la época, David Alfaro Siqueiros por ejemplo declaró, después de observar una exposición de Weston y Tina Modotti¹⁷ en Guadalajara¹⁸ que “EN la sensación de REALIDAD que imponen al espectador las obras de estos dos maestros hay que buscar el GUSTO, la BELLEZA, LA ESTÉTICA FOTOGRÁFICA, que no solamente es diferente por su naturaleza misma de la ESTÉTICA PICTÓRICA, sino que es

¹⁴ Horacio Fernández, “Edward Weston” en *Mexicana, Fotografía Moderna en México, 1923-1940*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, p.33.

¹⁵ Había expuesto en más de 50 ocasiones en Estados Unidos y otros países y había escrito 10 artículos que se publicaron en revistas especializadas y participado en numerosos concursos; la revista *Camera* le había dedicado un número a su obra era el séptimo miembro estadounidense de Salón Londinense de Fotografía.

¹⁶ Mariana Figarella, *op. cit.*, p.63.

¹⁷ Fotógrafa de origen italiano, aprendiz, ayudante de laboratorio y compañera de Weston en México, abandona más tarde la fotografía, en donde logra un estilo propio, para dedicarse a la militancia política.

¹⁸ En abril de 1924.

diametralmente opuesta”¹⁹. Es muy interesante observar cómo los pintores del momento reconocían en la fotografía un lenguaje autónomo.

También Diego Rivera admiraba esta característica. Veamos un fragmento de un artículo en el que reconoce su talento y en el que afirma que: “Son muy pocas las expresiones plásticas modernas que me hacen un goce más puro e intenso que las obras maestras que se producen frecuentemente entre el trabajo de Edward Weston, y confieso que prefiero la producción de este artista a la mayoría de las pinturas significativas contemporáneas”²⁰. El mismo Weston escribió sobre las nuevas concepciones de la fotografía en un artículo titulado sintomáticamente *Fotografía, no pintura*²¹ en el que recuerda haber escuchado a Rivera decir que prefería cualquiera de sus fotografías a una pintura realista, es decir, que se comenzaba a reconocer el mérito de la estética fotográfica ya independientemente de las concepciones pictóricas.

Pues bien, inmediatamente a su llegada se puso a trabajar y unos meses después ya se estaba exhibiendo su obra, siendo la primera exposición del 17 al 30 de octubre de 1923 en la galería *Aztec Land*²². En esta primera exposición predominó su trabajo realizado en los Ángeles aunque incluyó las primeras

¹⁹ David Alfaro Siqueiros, “Una trascendental labor fotográfica. La exposición Weston Modotti” en *El Informador, diario independiente*, Guadalajara, viernes 4 de septiembre de 1925, p.6.

²⁰ Diego Rivera, “Edward Weston y Tina Modotti” en *Mexican Folkways*, México, núm.6, abril mayo, 1926, p.27.

²¹ Edward Weston, “Fotografía no pintura” en *Helios*, México, noviembre de 1931, n.16, pp.5-8. Nota: Reproducción de la revista *Camera Craft*, de San Francisco California. (Artículo traducido y reproducido en *Helios*, núm. 16, México, noviembre de 1931, p.p.5-8).

²² Galería-tienda de souvenirs y arte que dirigía un señor norteamericano de apellido Rubicek en la calle de Madero número 24.

fotografías hechas en México. El género de desnudo estuvo presente a través de las imágenes que realizó a su ex modelo Margrethe Mather en la playa y que fueron muy exitosas en dicha exposición, puesto que de las ocho impresiones que logró vender seis pertenecían a esa serie²³.

Tanto en exposiciones individuales como colectivas gozó del reconocimiento del público e incluso logró vender un buen número de fotografías, Weston no sólo se relacionó con los pintores, también los escritores e intelectuales de la época lo invitaron a colaborar con ellos. Tal fue el caso de los estridentistas²⁴ quienes le ofrecen exponer en el *Café de Nadie* (que se encontraba en la Avenida Jalisco núm.6) el 12 de abril de 1924. En donde presentó seis obras que fueron expuestas junto con otras de Jean Charlot, Rafael Sala y Germán Cueto, entre otros, que se identificaban con el movimiento. Sin embargo cabe aclarar que él no se involucró directamente con ningún grupo, ni intelectualmente, ni en cuestión de sus inclinaciones políticas, recordemos que sus amigos pintores estaban fuertemente involucrados con el partido comunista mexicano, pero Weston "... nunca se preocupó por emplear el arte para enseñar a los iletrados o para alguna otra causa social comprometida. Por propia elección, no leía libros políticos ni asistía a reuniones ni manifestaciones políticas"²⁵, cuando tuvo lugar la "Rebelión

²³ Amy Conger, "El impacto de México en la visión de Edward Weston" en *Edward Weston la mirada de la ruptura*, México, CONACULTA, INBA, Museo Estudio Diego Rivera, Centro de la Imagen, 1994, p.36.

²⁴ Movimiento fundamentalmente literario "La vanguardia más ruidosa de la cultura mexicana" Irrumpe durante los últimos días de diciembre de 1921 con la aparición de la hoja volante *Actual 1* redactada y firmada por Manuel Maples Arce, influenciado por el futurismo principalmente. *Vid.* Luis Mario Schnaider, *El estridentismo, la vanguardia literaria en México*, México, UNAM, 1999, 205pp.

²⁵ Amy Conger, *op.cit.*, 43.

del 23”, lo que le angustiaba era no recibir su correspondencia y su negocio del estudio fotográfico, pero nada más.

Unos meses después (del 15 al 31 de octubre) mostró nuevamente en la *Aztec Land* una exposición individual con trabajo realizado completamente en México. Entre estas obras se encontraban las fotografías realizadas a su modelo, aprendiz y compañera Tina Modotti (Udine 1896-Ciudad de México 1942) puesto que “Los géneros del desnudo y el retrato acaparan en 1924 la mayor parte de su interés fotográfico; de este periodo son sus desnudos más conocidos de Tina Modotti”²⁶

Lo primero que salta a la vista es precisamente el cambio en la composición. En *Tina con el torso desnudo* realiza con la cámara un acercamiento tal que deja fuera de cuadro la parte superior de la cabeza, esta fragmentación era inusual entonces. En la imagen, la perspectiva formada por la bata

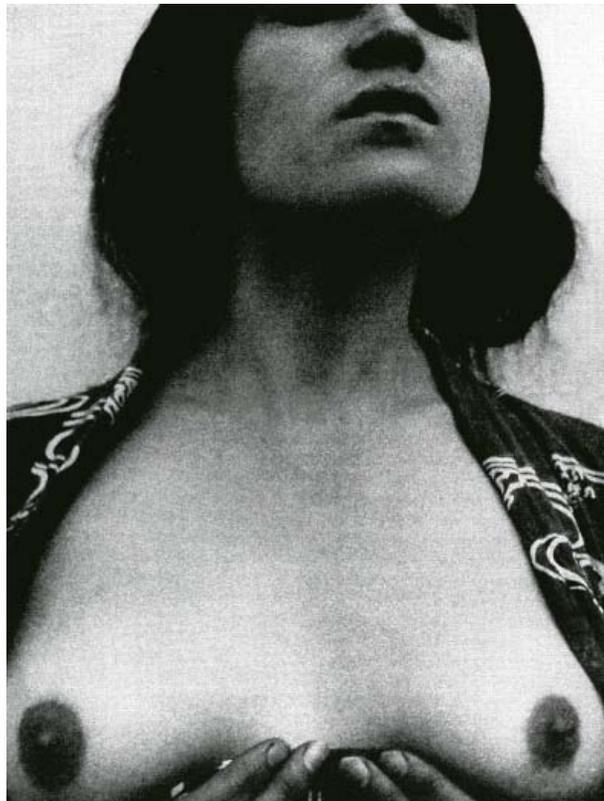


Fig.11

²⁶ Mariana Figarella, *op. cit.*, p.75.

que cubre sus hombros, guía nuestra vista hacia abajo, hacia los pechos levemente sostenidos por los dedos de Tina, poniendo de manifiesto el contraste entre el color blanco de su piel con la negritud de sus pezones, los senos están siendo mostrados, puestos ante nosotros, debajo de una melena despeinada, la mirada se oculta, tras los ojos cerrados. En esta imagen no nos retan, nos ofrecen.

Para la investigadora Mariana Figarella con la fotografía mencionada “estamos a medio camino entre la fotografía de retrato y el desnudo. Sin embargo, por el encuadre lo incluimos dentro del género del retrato. Esta fotografía es doblemente audaz: bien por su composición, bien por su inusitado erotismo”²⁷.

No hay elementos que nos distraigan de la piel, en sus imágenes han desaparecido las puestas en escena características de los estudios fotográficos en donde se venían realizando los desnudos, así también ha desaparecido la creación de ambientes bucólicos “propicios” para la desnudez de ensueño; por el contrario está imagen de Weston es limpia, frontal y sin más parafernalia.

Dentro de esta serie, realizada entre 1923 y 1924, están los famosos desnudos de *Tina en la azotea*, en donde vemos una vez más cómo el interés del fotógrafo se concentra solamente en el cuerpo nuevamente fragmentado. Vemos a Tina acostada directamente sobre el piso, esta vez nos oculta sus manos debajo

²⁷ *Ibídem*, p. 107.

de la espalda, con la cara ladeada ajena a su desnudez. Los senos y las costillas salientes dirigen inevitablemente la mirada a su oscuro sexo, más abajo están las piernas recortadas, así el cuerpo ocupa casi todo el espacio de esta imagen en blanco y negro.



Fig.12

En este sentido Weston rompe con toda una serie de “recomendaciones”, en cuanto a composición se refiere, es evidente que las preocupaciones compositivas fueron relegadas por debajo de la representación de las formas, la

delineada figura y las distintas texturas de la piel en contraste con el rugoso piso
“Si una nube, un retrete y un lavabo podían ser monumentales, también podía serlo el cuerpo humano, uno de los motivos predilectos de Edward Weston”²⁸.

En los siguientes desnudos de *Tina* en la azotea la encontramos recostada ahora sobre una cobija de líneas verticales que acompañan su cuerpo, una vez más no confrontamos miradas, con la cabeza de lado, lo que tenemos es su cuerpo y la sombra que éste produce, las piernas cruzadas en un gesto que aparenta comodidad y desenfado, El fotógrafo quiere poner, a mi juicio, en evidencia el erotismo que emana del cuerpo mostrado en su totalidad (sin fragmentación), al aire libre y con una iluminación muy natural.

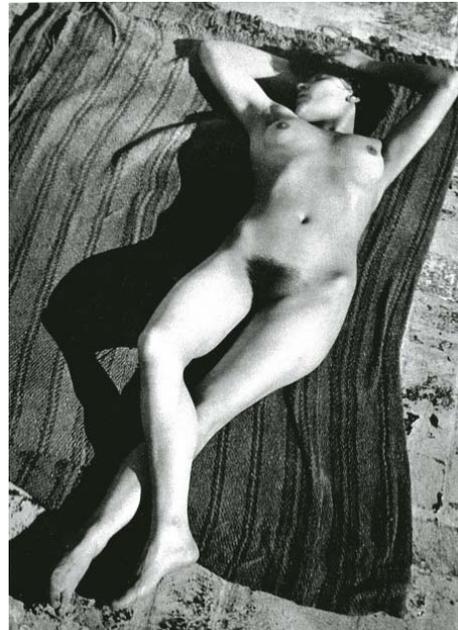


Fig.13

En otra imagen, Tina se ha movido creando nuevas formas, la iluminación crea una ilusión óptica que nos lleva visualmente a recorrer con la mirada el

²⁸ Horacio Fernández, “Edward Weston”, *op. cit.*, p.29.

cuerpo desnudo en una posición poco natural, en la que identificamos elementos de su anatomía acentuados por la sombra. Notablemente más contrastada, la composición de esta imagen resulta de una lectura más compleja, puesto que el contraste no está dado solamente por la luces y las sombras, sino que aparecen texturas que se contraponen, con el piso rugoso, la cobija con líneas que rompen el cuerpo contorneado del que sobresalen las nalgas y la espalda; se ha perdido la cabeza que quedó en algún lugar de la cúspide de un triángulo perfectamente dibujado por la luz.

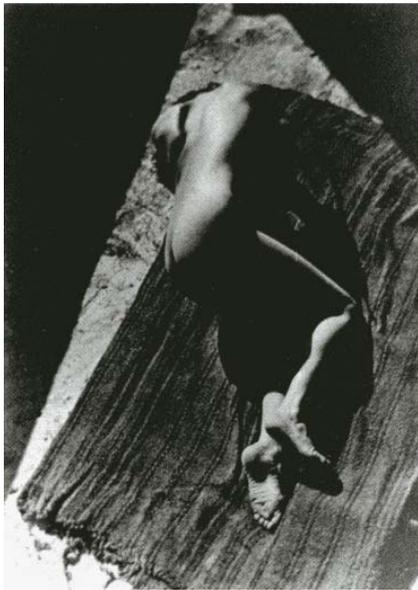


Fig.14

Al realizar esta imagen Weston desafiaba las reglas clásicas de composición y él estaba conciente de ello, al señalar “Algunos han criticado mi reciente desnudo de Tina reclinada en a azotea debido al ‘dibujo incorrecto’ pero a Charlot [Jean Charlot el pintor] eso no le importó; dice que para inspirarse Picasso usa la falsa perspectiva de las fotografías hechas por aficionados”²⁹. Con esta cita comprobamos que quedaron ya atrás las antiguas concepciones de

la estética fotográfica, el cambio estaba dado, ejemplificado en el género del desnudo.

²⁹ Amy Conger, *op.cit.*, p.36.

Podemos ver claramente el interés del fotógrafo en el cuerpo con el que juega entre el realismo y la abstracción

Tina en la azotea de 1924, por ejemplo obedece a una visión directa y sin subterfugios, donde los contornos de la anatomía son nítidamente descritos, la pose es natural, sin rebuscamientos; el audaz encuadre se presenta a manera de contrapicado, cortando parte de la cabeza y de los pies, y el rostro de la modelo queda al descubierto. El cuerpo es captado en reposo, como una forma hermosa y vital, neta y clara, corroborando aquello que predica su autor: la fotografía debe ser utilizada para registrar la vida ya como acero pulido o carne palpitante³⁰.

Resulta importante aclarar en este espacio que a pesar de la buena recepción del trabajo de Weston en México, sus desnudos fueron mostrados en espacios destinados a la difusión de obras de arte, es decir en galerías o museos, su difusión fue ignorada por la prensa del momento³¹ a pesar de que colaboró en numerosas publicaciones como ya habíamos señalado.

3.1.1 Desnudos blancos de Anita Brenner

³⁰ Mariana Figarella, *op. cit.*, p.121.

³¹ Sin embargo años más tarde (1929) cuando se quiso desprestigiar a Tina Modotti sí fueron difundidas por la prensa 1929.

De igual forma continuó exponiendo, esta vez junto con Tina Modotti, Jean Charlot, Rafael Sala y Feipe Teixidor en el Palacio de Minería de la Ciudad de México en diciembre de 1928. Inmediatamente después salió rumbo a su país, (por un lapso de ocho meses) y a su regreso, conforme pasaba el tiempo, Weston comenzaba a interesarse cada vez más por formas abstractas, en objetos como juguetes típicos, adornos y particularmente por la “estética” del lavamanos y el excusado encontrando para su satisfacción imágenes perfectamente delineadas por sus formas. Al parecer llevó esta inclinación a su trabajo en el género desnudo. En 1925 realizó una serie de fotografías que le tomó a Anita Brenner³², muy distintas a las anteriores “Si los desnudos de Tina

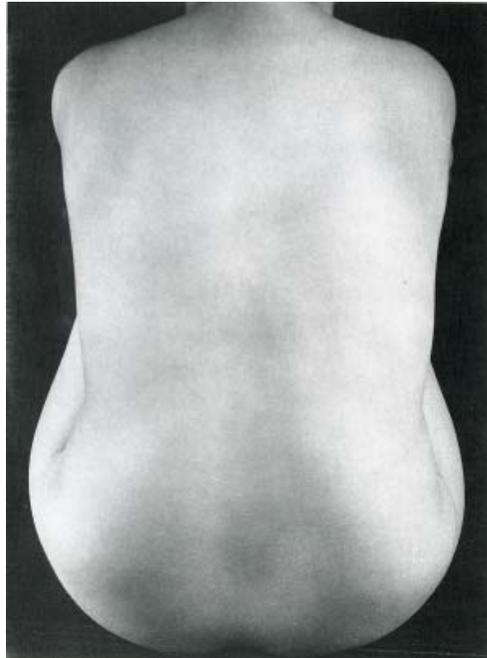


Fig.15

del

son de un concentrado realismo, los que toma Weston a Anita Brenner rayan en la abstracción y alcanzan el más alto purismo formal. Con ellos Weston confirma su propio concepto de abstracción...”³³

Según Amy Conger, el 4 de noviembre de 1925 Anita Brenner llegó con Weston para realizar una serie de desnudos:

³² Editora, hija de inmigrantes lituanos, en 1929 publica *Idols Behind Altars*, libro ilustrado por Weston.

³³ Mariana Figarella, *op.cit.*, p.122.

Exactamente una semana después (del 4 de noviembre de 1925) Anita Brenner llegó a su estudio para una sesión de desnudos fotográficos. Era muy temprano, hacía frío y estaba lloviendo y Weston quería posponerla. Voluntariosa, se quitó las ropas y comenzó a posar. Weston sintió azoro, pero no a causa de los componentes tradicionales de la fotografía de desnudo, como sus pechos, piernas o muslos, sino por la semejanza que encontró entre la pose adoptada por la modelo -desnuda de rodillas y con la cabeza oculta por la espalda-³⁴

Como resultado obtuvo 15 negativos.

En algunas anotaciones manifestó su absoluta satisfacción sobre dicha serie a la que consideró como “el más hermoso conjunto de desnudos por su forma estética”³⁵, En estas imágenes ya no queda rastro del ideal cuerpo femenino, se ha desvanecido dando lugar a una masa blanca que contrasta fuertemente con el negro fondo, ya no existe ningún elemento que acompañe o cobije la piel desnuda.

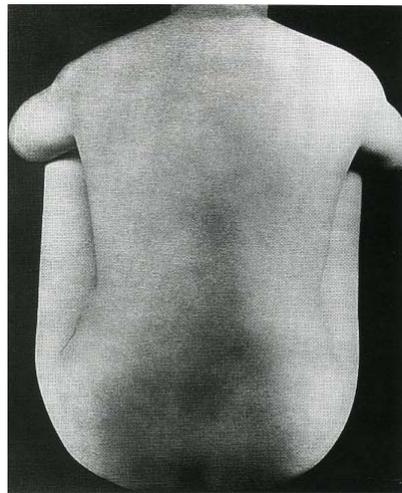


Fig.16

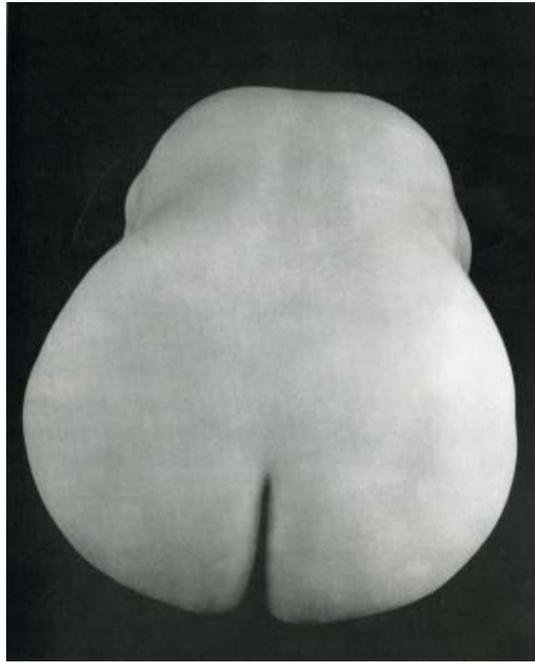
Se han eliminado también cualquier tipo de datos (visuales) mediante los cuales podríamos especular para determinar el tiempo o el espacio representado

³⁴ Amy Conger, *op. cit.*, p.46.

³⁵ *Loc. cit.*

en la imagen, así, las convierte en universales. Son formas que habitan en el vacío, en la nada.

El erotismo a pesar de estar presente pasa a segundo término porque en estos desnudos busca esencia de las formas “Libre de todo accidente o componente anecdótico”³⁶. El cuerpo ocupa casi todo el campo visual. Una vez más el fotógrafo ha decidido no seguir las recomendaciones compositivas clásicas y así presentar ilusiones de otras formas



la

Fig.17

dadas en la naturaleza, el cuerpo de Anita visto a través de la lente de Weston nos recuerda ciertas frutas como las peras o los duraznos.

La estancia de Weston en México estaba por terminar y “a fines de 1926 da por finalizada su experiencia mexicana y regresa de nuevo a Los Ángeles en noviembre de ese año”³⁷, pero un poco antes de abandonar el país realiza un

³⁶ Mariana Figarella, *op. cit.*, p.122.

³⁷ *Ibidem*, p.77.

último desnudo fotográfico en el que se conjugan las preocupaciones estilísticas que había dejado sentadas en los desnudos de Tina y Anita. Es el desnudo de Luz Jiménez³⁸ la sirvienta de origen indígena al servicio de unos amigos de Weston y Modotti, (Rafael y Monna Sala).



Fig.18

En esta fotografía pone énfasis en la forma de su cuerpo que se encuentra de pie y de espaldas, levemente cubierto por sus largas trenzas que nos señalan la dirección en que se encuentra un rebozo que quizá momentos antes la cubría; como fondo utiliza un petate con un tejido uniforme que se rompe sólo con la presencia del cuerpo de Luz, que dibuja una sombra que contrarresta el contraste de texturas, el corte que realizó en el encuadre

es exacto ya que delimita de la punta de la cabeza hasta el piso donde reposa la ropa.

Con estos ejemplos de desnudos hechos por Weston, podemos entender por qué su propuesta estilística vino a remover viejos esquemas que se encontraban anclados a estereotipos clásicos de belleza. En este sentido, ante la

³⁸ También posó para Tina Modotti, Jean Charlot y Diego Rivera.

imposición de determinados encuadres en los que el cuerpo solía aparecer completo dentro del cuadro, "...cuando la tradición en el desnudo (una tradición no explicitada) dictaba que el cuerpo debía mostrarse en su totalidad, Weston está cortando visualmente el tronco femenino..."³⁹, de esta forma, el aporte de la fragmentación significa un gran avance dentro del género del desnudo ya que nos permite recrear en imágenes algunos aspectos particulares como texturas y colores, de forma más directa.

De igual forma sus planteamientos, que giran en torno a una búsqueda de la estética fotográfica ajena a los conceptos pictóricos, determinan que definitivamente abandone el tipo de fotografía que lo había hecho famoso. Recordemos que "Weston, hasta antes de su llegada, era un fotógrafo que en gran medida estaba inserto dentro de la corriente romántica del pictorialismo"⁴⁰ misma que modifica en su producción mexicana y en su trabajo posterior.

Al ser mostrado el trabajo de Weston en diversas ocasiones en exposiciones tanto individuales como colectivas, los fotógrafos mexicanos tuvieron la oportunidad de conocer sus nuevas propuestas visuales que influyeron de diferente forma en la obra propia "Las propuestas de la mirada westoniana no se comienzan a sentir automáticamente en la foto mexicana; esto, más bien, es

³⁹ José Antonio Rodríguez, *et al*, *Edward Weston, la mirada de la ruptura*, México, CONACULTA, INBA, Museo Estudio Diego Rivera, Centro de la Imagen, 1994, p.56.

⁴⁰ *Ibidem*, p.53.

asimilado gradualmente por los fotógrafos más vanguardistas...”⁴¹. En cuanto al género del desnudo fotográfico, Weston imprime una nueva forma de ver el cuerpo (no sólo en los fotógrafos sino que modifica el conservadurismo al que estaba acostumbrado el espectador de la época). Y se observan en el trabajo de fotógrafos mexicanos nuevas propuestas “Se les hizo más fácil incursionar en este tema, como es el caso de Garduño, quien en 1927 publica en *Ovaciones* y en el *Universal Ilustrado* una serie de desnudos de Nahui Ollin...”⁴²

3.2 El lente de Antonio Garduño, la desnudez de Nahui Ollin

A pesar de que el nombre de Antonio Garduño se menciona prácticamente en todos los estudios de fotografía mexicana, (tesis, libros, revistas especializadas, etc.) y de que desempeñó algunos cargos importantes en las primeras décadas del siglo XX, es un fotógrafo poco conocido, no contamos con suficiente información sobre la fecha de su nacimiento o muerte, y tan sólo conocemos datos aislados que nos han permitido reconstruir su historia.

Resulta sintomático el hecho de que Garduño fue el presidente de la Asociación de Fotógrafos de México creada en 1926, (luego de haber sido su secretario), Esta asociación aglutinaba a fotógrafos profesionales y aficionados que se identificaban a través de sus trabajos con la estética pictorialista, como

⁴¹ *Ibidem*, p.68.

⁴² Mariana Figarella, *op. cit.*, p.122.

recuerda Rebeca Monroy “Ante las ideas, estilos y formas vanguardistas propuestas por los fotógrafos hubo fieles representantes de la corriente pictorialista, que sintieron amenazadas las posibilidades “artísticas” de la fotografía”⁴³. Debemos reconocer que los historiadores de fotografía mexicana han desdeñado este tipo de fotografía del cual no se sabe mucho, quizá este sea el motivo del poco interés que ha despertado la figura de Garduño.

Es muy posible que Garduño adquiriera la concepción de la belleza clásica del desnudo, desde su juventud como estudiante de la Escuela de Bellas Artes en la Antigua Academia de San Carlos. Resulta muy interesante como describe José Juan Tablada a los hermanos Garduño, en parte de una crónica fechada en 1904, dedicada a una exposición de los alumnos del maestro español Antonio Frabrés, en el Salón de Alumnos de Bellas Artes

Alberto Garduño exhibe en su lote de dibujos, apuntes, totales y desnudos interesantísimos. Sus óleos revelan grandes cualidades de pintor, y entre ellos recordamos Los trabajadores y unas lavanderas empapadas en claridades de verdadero sol. Hermano del anterior es Antonio Garduño, cuyo talento es también digno de encomio y especial mención. Expone bellos dibujos y pinturas, que revelan a un colorista, entre éstas un patio. Entendemos que este alumno tiene aún mucho que dar de sí⁴⁴

⁴³ Rebeca Monroy, *op. cit.*, p.133.

⁴⁴ <http://www.tablada.unam.mx/archivo/fotografia/notas/ill8a-30.html> consultado 25 de marzo de 2006.

Y será precisamente en la Academia de San Carlos, en donde a principios de siglo (se calcula alrededor de 1904, porque es cuando fue director de la institución Antonio Fabrés) realizará una serie de desnudos elaborados con el propósito de crear imágenes para las clases de pintura del mismo Fabrés. Se trata de fotografías de desnudo, en las que se recrea la imagen de los modelos utilizados con fines educativos. Como se aprecia en esta imagen, que pertenece al archivo de la Academia de San Carlos,

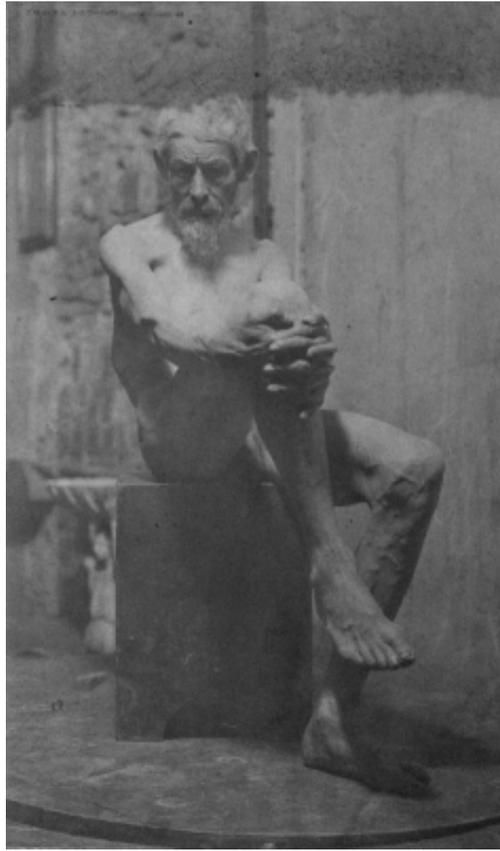


Fig.19

sorprende ver a un modelo hombre, de edad avanzada, posando ante la cámara como si de un dibujo o pintura se tratara, y que no obstante el deterioro de la imagen, nos permite observar claramente el espacio académico en que se le ubicó. Este tipo de fotos cobran importancia ante la casi total ausencia de desnudos masculinos elaborados a lo largo de la historia de la fotografía mexicana, que sin embargo, eran bastante comunes en el mundo de la pintura o la escultura neoclásica.

Por supuesto, en esta serie que se conserva hoy día (que consta de 10 imágenes en total) podemos ver desnudos femeninos, entre ellos el siguiente que resulta sintomático, pues en él observamos a la modelo, a quien se le han colocado unos pinceles en la mano. Pero lo que llama poderosamente la atención es ver en segundo plano, fuera de foco, a los estudiantes de pintura de la época, quienes la observan con suma atención. Se trata de una hermosa imagen que ilustra cabalmente el trabajo de Garduño como fotógrafo de la Academia y que sin lugar a dudas significa un importante antecedente dentro de su obra posterior (que ubicamos dentro de los años que nos ocupan, es decir, los años que comprenden las décadas de los veinte y treinta). Es importante señalar que estos desnudos son prácticamente desconocidos y que no habían sido mostrados en investigaciones anteriores.



Cabe Fig.20

aclarar, en

este espacio, uno de los motivos por los cuales es muy difícil reconocer su obra, al mismo tiempo que él estudiaba en San Carlos, lo hacían de igual forma sus hermanos Alberto y Alfonso y “los tres tuvieron a bien firmar como A. Garduño”⁴⁵.

En este sentido, en el libro *160 años de fotografía en México*, en la parte de las biografías, se habla de “A.G. GARDUÑO. Activo en la Ciudad de México alrededor de 1914”⁴⁶, la foto que lo representa es un desnudo masculino de academia realizado en San Carlos y a continuación se refieren a “ANTONIO GARDUÑO. Activo en la ciudad de México alrededor de 1910-1930”⁴⁷ y presentan un retrato de Nahui Olin. Pues bien, al parecer están hablando del mismo fotógrafo ya que el archivo que lleva el nombre del fotógrafo que nos ocupa y que resguarda la Escuela Nacional de Artes Plásticas aparece como “Archivo Fotográfico A. G. Garduño”⁴⁸.

Sin embargo uno de los motivos por el cual se da a conocer y se le nombra en algunos libros, es porque realizó una serie de desnudos fotográficos a la

⁴⁵ Laura Castañeda, *op. cit.*, p.45.

⁴⁶ Estela Treviño, *et al*, *160 años de fotografía en México*, México, CONACULTA, CENART, Centro de la imagen, Fundación Televisa, Océano, 2004, p.669.

⁴⁷ *Loc. cit.*

⁴⁸“Cuenta con un álbum de 174 fotografías, de las cuales 40 de ellas son de la Catedral Metropolitana y el restante del el museo Nacional, monumento a Cuauhtemoc, Iglesia de la Enseñanza e Iglesia de la Santa Veracruz, entre otras... llevan margen blanco e impreso con sello de tinta morada el nombre del fotógrafo A. G. Garduño, así como el lugar fotografiado” *Vid.* Laura Castañeda, *op.cit.*, p.47.

pintora mexicana Nahui Olin, cuyo verdadero nombre, como se sabe, era Carmen Mondragón (1893-1978), hija del militar porfirista Manuel Mondragón quien le dio educación europea (vivieron en París de 1897 a 1905). Muy joven se casa y divorcia del entonces militar y después pintor Manuel Rodríguez Lozano, para después establecer una relación efímera con el también pintor Gerardo Murillo o Dr. Atl, quien le cambia el nombre, tal como lo había hecho con él mismo, bautizándola como Nahui Olin (fecha del calendario azteca, que significa “movimiento renovador de los ciclos del cosmos”).

El mismo Weston le había realizado una serie de retratos en los que estaba desnuda y con los que no quedó muy satisfecha. La propuesta visual del fotógrafo estadounidense opacaba la sensualidad de Nahui al hacer énfasis en su enigmático rostro, en el que escudriñaba y exhibía una mente fuera de sí, él anotó en su diario “Nahui está un poquito *enojado* [sic] conmigo por exhibir un retrato suyo tan revelador”⁴⁹. Ella, por el contrario, deseaba mostrarse completa, poner en imágenes su cuerpo íntegro, desnudo y por eso acude a Antonio Garduño con quien al parecer (presumen algunos como Manuel Álvarez Bravo) mantuvo una relación sentimental, “Nahui Olin tuvo entre sus relaciones la de un fotógrafo. Me parece que era Antonio Garduño, cuyas mejores imágenes son los desnudos de Nahui”⁵⁰.

⁴⁹ Cit. por. Adriana Malvido, *Nahui Olin, la mujer del sol*, Barcelona, Circe, 2003, p.91.

⁵⁰ Cit. por. *Ibidem*. p.86.

En ese entonces se encontraba muy de moda en el país la cinematografía italiana, que entre otras cosas, dio a conocer al mundo como lo llama Sadoul, “el reinado de la Diva”⁵¹ se trataba de mujeres fatales⁵² sumamente sensuales que derrochaban pasión y delirio en dramas mundanos. Este tipo de mujer es la que representa Nahui en los desnudos de Garduño, no hay que olvidar que ella va a Hollywood para hacerse de un lugar en la meca del cine, en los grandes estudios de la *Metro Godwyn Mayer*, incluso aparecen en la prensa mexicana, en el periódico *Ovaciones*, algunos de los desnudos realizados en dichos estudios, sin embargo no realiza ninguna película y es que al parecer “quizá vislumbra que la quieren convertir en símbolo sexual y por eso rechaza los contratos”⁵³.

En esta primera imagen de Nahui Olin, realizada por Garduño, la vemos sentada sobre un sillón, de perfil, en una pose muy poco natural en la que la



Fig.21

⁵¹ Georges Sadoul, *op. cit.*, p.89.

⁵² Encarnadas en la pantalla grande por Italia Almirante Manzini, Lyda Borelli, Maria Jacobni, Giovanna Terribili Gonzalez o Francesca Bertini entre otras.

⁵³ Adriana Malvido, *op. cit.*, p.136

sombra que dibuja su rostro en la pared le imprime un gesto de dramaticidad, sus brazos están extendidos cuan largos son y en una mano vemos un gran anillo, único adorno que se presenta junto a su cuerpo; siguiendo la composición bajamos por la larga espalda y vemos una pierna doblada y la otra extendida que forman una figura que refleja una fuerte tensión.



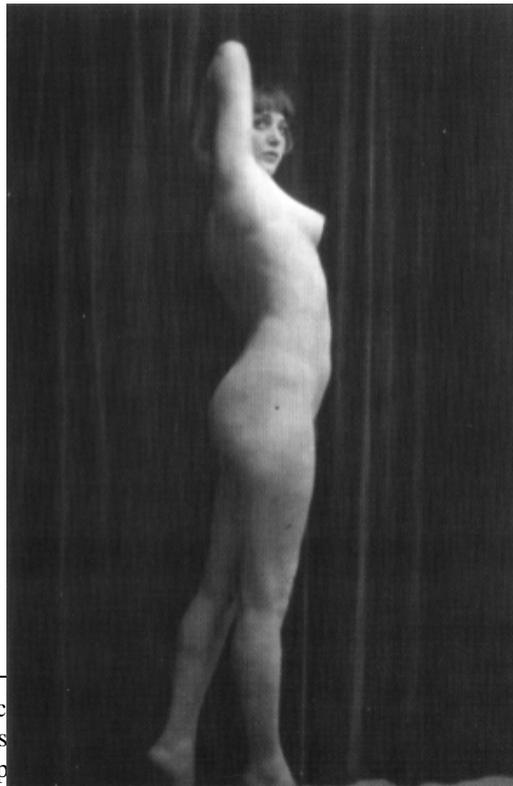
Fig.22

En una segunda imagen nos reta mirando directamente a la cámara, con los brazos en alto y ocultando solamente las manos, todo su cuerpo está a la vista, como único adorno un collar blanco que pende sobre su cadera y atraviesa el pubis negro, único contraste marcado en la imagen. Garduño, a diferencia de Weston, no gustaba de la fragmentación del cuerpo (en todas las imágenes de esta serie aparece sin cortes), que pone delante de un telón oscuro,

pero eso sí, no hay fondo en el que se dibuje una escenografía para acompañarlo; es sólo el cuerpo, un cuerpo joven y armónico en una pose muy sugestiva.

Podemos suponer que las imágenes se realizaron en el estudio del fotógrafo, que se encontraba en la céntrica calle de Madero número 26⁵⁴.

Ahora, se ha movido delante del mismo telón, la vemos parada de puntas, alza el brazo para no cubrir la perfecta silueta que se delinea en la imagen, con la mirada al frente comprueba que no ha sido sorprendida, se sabe fotografiada y lo disfruta. En estos desnudos no vemos un cuerpo anónimo, la personalidad de la modelo es muy fuerte, sabemos que es Nahui, y lleva consigo una historia personal bastante conocida y sabemos también que es ella quien encarga esta serie de fotografías. “Para Nahui, el desnudo no es un medio para vender su cuerpo, sino una manera de expresarse”⁵⁵ una necesidad.



⁵⁴ Vid. Laura Castañeda García, *ENAP*, México, UNAM, Tesis de Maestría, 2010, p. 10.

⁵⁵ Adriana Malvido, *op.cit.*, p. 10.

Fig.23

Recostada, se muestra una vez más interpretando un tipo de mujer “En estos retratos aparece actuando ante la cámara. No nos encontramos ante la ‘cara real’, sino ante una ‘máscara asumida’, como diría Gombrich. Nahui Ollin imita la pose histórica y glamorosa, los coquetos gestos de los retratos de las hermosas muchachas que aspiraban el estrellato de Hollywood”⁵⁶



Fig.24

Ahora bien, a pesar del hecho de que su presencia inunde la imagen, no descarta que el fotógrafo también tenga un estilo definido. En *Helios*⁵⁷, revista

⁵⁶ Mariana Figarella, *op.cit.*, p.119.

⁵⁷ Su sede es en la calle de número 72, muy cerca del estudio de Garduño.

mensual fotográfica, órgano de la Asociación de Fotógrafos de México que “se fundó con el único objeto de defender los intereses del fotógrafo que dedica su vida a este Arte”⁵⁸. En el último número de la revista, en el que aparece Garduño como su director⁵⁹ se publicó un artículo titulado “El desnudo en fotografía”⁶⁰, mismo que aparece sin autor, no obstante es muy posible que lo haya escrito él mismo, puesto que cuando se traducían artículos de otras revistas⁶¹ siempre se señalaba la fuente original, por tanto asumo que los artículos representaban las posturas de los fotógrafos de su asociación al ser el órgano de difusión (recordemos que Garduño era el presidente). En este artículo en primer lugar se reconoce al desnudo fotográfico como “un asunto de dificultad extrema”⁶² porque lo consideran como la “rama” más difícil de realizar, y ahora entenderemos por qué. El estilo al que se adhiere es definitivamente al de la belleza clásica (que ya había superado Weston) como se muestra a continuación “El sentido griego del desnudo va generalizándose paulatinamente, y con el tiempo, podemos llegar a ver aclamado el fotógrafo capaz de interpretar correctamente el desnudo en todas sus formas y variaciones, como lo era el escultor de la antigua Grecia”⁶³ en este sentido el cuerpo de Nahui llenaba las expectativas de Garduño, trabajar con

⁵⁸ “Helios da las gracias”, (editorial) en *Helios*, revista mensual fotográfica, órgano de la Asociación de Fotógrafos de México, año 2, México, marzo 15 de 1931, no. 10., p.3.

⁵⁹ El 1 de enero de 1929 salió a la luz el primer número, sin embargo fue muy irregular su entrega, también el director original Juan de la Peña se ausentó en dos periodos, mismos que cubrió como interino Antonio Garduño.

⁶⁰ “El desnudo en fotografía” en *Helios*, México, octubre, noviembre y diciembre de 1933, año 4, no. 37.

⁶¹ La revista consistía prácticamente en la reproducción de estos artículos Hugo Brehme y Rudolph Rüdiger lo hacían del alemán y Garduño del italiano. Contaba con editoriales muy polémicas, incluso de se ha tachado de antisemita y también enfrentó una guerra de declaraciones en contra de los comercializadores de la imagen fotográfica.

⁶² “El desnudo en fotografía” en *Helios*, *op. cit.*, p.7.

⁶³ *Loc. cit.*

ella satisfacía una parte fundamental dentro de su concepción del desnudo ya que a ella se le conocía como "... la mujer más bella de la Ciudad de México"⁶⁴.



Fig.25

Aquí la vemos, como si de una escultura se tratara, colocada delante de una escenografía marina, contoneándose nos mira y quiere que nosotros la observemos, toda ella es piel, su cortísimo cabello no estorba la visión; de las rodillas para arriba domina el cuerpo, y en la parte inferior, las olas la acompañan en esta composición. Que en resumen plantea una fuerte personalidad de la modelo que impone la forma de plantarse ante la cámara y al mismo tiempo las

posturas estilísticas de su autor.

Podemos suponer que las imágenes se realizaron en diferentes sesiones, no sólo por el cambio en el fondo, sino por la apariencia de Nahui, que vemos con la cabellera lisa, en algunas imágenes como las que hemos visto, o rizada como las que vienen a continuación.

⁶⁴ Adriana Malvido, *op. cit.*, p.17.

Recargada directamente en la pared, como siempre con la mirada al frente y el cuerpo un poco ladeado, ha sido iluminada lateralmente, lo que provoca la formación de una sombra que repite la silueta de su cuerpo y a la vez un gran círculo de luz que la rodea; en esta imagen, la postura, junto con la mirada de Nahui reflejan erotismo y provocación; libre de cualquier adorno, lo único que vemos es el zoclo, debajo de la pared donde ella recarga un pie, poniendo de manifiesto la perfección de su cuerpo.



Fig.26

Veamos un último desnudo en el que se aprecia mejor su rostro, los enormes ojos característicos de ella están maquillados al viejo estilo del cine mudo Hollywoodense. En el mismo escenario que la anterior, la luz se ha suavizado, por lo que ha desaparecido la sombra. Recordemos que si algo es característico de los fotógrafos pictorialistas, como Garduño, es la utilización del foco suave. La postura que ahora ha asumido remite a una actitud romántica, ya no reta, ahora al parecer, invita.



Fig.27

Una vez concluido el trabajo, Nahui se siente muy satisfecha con el resultado, comenta Elena Poniatowska “Quizá Edward Weston en 1923 sea quien la traspasa, sus fotografías lo dicen. Pero a Nahui no le gustan esas fotos, las que le interesan son las de Antonio Garduño que la hacen parecer una amable e insulsa gordita de Casa de citas”⁶⁵. Tanto así que organiza una exhibición en su propia casa, en la invitación se lee:

“Nahui Olin
invita a usted a su Exposición de Desnudos,
fotografías hechas por el artista Garduño,
que estará Abierta a sus invitados
del 20 al 30 de septiembre de 1927
de 4 a 7 p.m.,

⁶⁵ Adriana Malvido, *op. cit.*, p.12

en la 2ª calle de 5 de Febrero No.18 en la azotea”⁶⁶

En resumen, los desnudos que realiza Antonio Garduño a la pintora Nahui Olin se caracterizan, en primer lugar, por la fuerte presencia de ella, en este sentido cobra importancia “lo representado” en la imagen, además, también sabemos que la realización de los desnudos fue una solicitud de ella, en segundo lugar, el estilo personal que les imprimió Garduño tiene que ver con su concepción clásica de la imagen del cuerpo.

3.3 De la abstracción al desnudo, Emilio Amero

Son sólo dos las imágenes de desnudo que conocemos de Emilio Amero (1901, Estado de México-1976, Oklahoma, Estados Unidos), pero son tan interesantes que no podían quedar fuera de esta investigación por tal motivo. Al igual que Garduño, Emilio Amero es un artista poco conocido y menos estudiado, quien desarrolló diferentes disciplinas, siempre de la mano de la experimentación “Por la diversidad de sus curiosidades como muralista, grabador, fotógrafo y cineasta, Emilio Amero era una voz singular dentro de la vanguardia. Sus fotogramas resultaban extraordinariamente inéditos para la fotografía mexicana...”⁶⁷ como nos dice la cita, efectivamente sus imágenes fotográficas nos recuerdan la vanguardia europea de las primeras décadas del siglo XX. Las más

⁶⁶ *Ibidem*, p.137.

⁶⁷ Carlos Córdova, “Más allá de la genealogía: la vanguardia mexicana”, *op.cit.*, p.57.

conocidas son los fotogramas⁶⁸ así, “fue el primer artista mexicano en investigar las posibilidades de la fotografía como una técnica alternativa”⁶⁹.

Su formación académica la inició (como Garduño) en la Academia de San Carlos en 1911⁷⁰, para pronto unirse a la Escuela al Aire Libre de Ixtacalco fundada por el artista Alfredo Ramos Martínez.

Tal como vimos en el caso de Weston, Emilio Amero también establece relaciones con los pintores beneficiados con la política cultural de Vasconcelos y trabaja con ellos “en 1924 ayuda a José Clemente Orozco en sus pinturas murales en la Escuela Nacional Preparatoria y pinta algunos frescos en la Secretaría de Educación Pública, donde asiste a Carlos Mérida”⁷¹. Así mismo era el encargado de una tienda-galería “El Hipocampo”, en donde expusieron los estridentistas con quienes también tenía relación. Sin embargo, tras la renuncia del Secretario de Educación Pública, viaja a la Habana el año siguiente (1925) por unos meses y luego se instala en Nueva York por algunos años, en donde seguía trabajando, ahora como ilustrador para la prensa.

Será hasta 1930 cuando Amero regresa al país. Pero debemos detenernos un poco para considerar que durante su primera estancia en los Estados Unidos

⁶⁸ Prueba fotográfica que se obtiene por simple aplicación de la negativa sobre una superficie sensible con intervención de la luz.

⁶⁹ Oliver Debroise, *op. cit.*, p.286.

⁷⁰ Año en el que estalló una huelga bajo la administración del director Antonio Rivas Mercado, dando pie a la fundación de las escuelas al aire libre, curiosamente es las cartas personales Antonieta Rivas Mercado (hija del director) se puede rastrear algo de la experiencia de Amero en Nueva York, donde compartió con ella.

⁷¹ Horacio Fernández, “Emilio Amero” en *Mexicana, Fotografía Moderna en México, 1923-1940*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, p.164.

seguramente tiene la oportunidad de conocer las nuevas tendencias del arte, sobre todo el trabajo fotográfico y cinematográfico de Man Ray, quien precisamente en esos años (1926-1930) exhibe y proyecta constantemente⁷² y con quien se le ha relacionado⁷³ a manera de influencia, por que en su obra es característica la experimentación a través de las dobles exposiciones.

A su regreso a México en 1930⁷⁴ es cuando realiza los dos desnudos fotográficos que nos importan, en los que sobreimpresiona la imagen logrando efectos visuales muy efectivos. En el primer caso se trata de la imagen de un cuerpo femenino fragmentado, no existe la cabeza, las manos ni las piernas y vemos con detalle la silueta que dibuja el torso del cuerpo, pero si nos detenemos un instante en la imagen, observamos que del lado izquierdo ha perdido (dentro del cuadro) parte del brazo. Es una exposición doble que cambia la lectura de la fotografía porque la aleja del realismo, la propuesta visual no es directa, Amero se da la licencia de experimentar con su instrumento de trabajo convirtiéndose, como lo catalogan, en la revista de la época *Futuro* (de la que fue Director gráfico) “un artista emancipado de la esclavitud de la técnica”⁷⁵. Es precisamente en las revistas de la época en donde a través del fotomontaje⁷⁶ se cristalizaba una

⁷² Vid. Von L. Fritz Gruber, *Man Ray*, Alemania, Taschen, 1992, 79pp.

⁷³ Vid. Oliver Debroise, *op. cit.*, p.287.

⁷⁴ También en ese año monta un taller de litografía en la Academia de San Carlos.

⁷⁵ “Las últimas fotografías de Amero” en *Futuro*, Dir. Vicente Lombardo Toledano, México, febrero 1 de 1934. núm. 5, p.22.

⁷⁶ Vid. José Antonio Rodríguez, “El fotomontaje en México: una actitud sociopolítica” en *Los pinceles de la historia, La arqueología del régimen 1910-1955*, México, CONACULTA, INBA, Museo Nacional de Arte, UNAM, IIE, 2003 p. 43.

búsqueda alejada de la fotografía “tradicional” pictorialista y por eso el trabajo de Amero tiene cabida en ellas.

La iluminación en este desnudo es bastante natural, y otorga a la imagen gran variedad de grises, sólo observamos un contraste marcado en la parte superior.

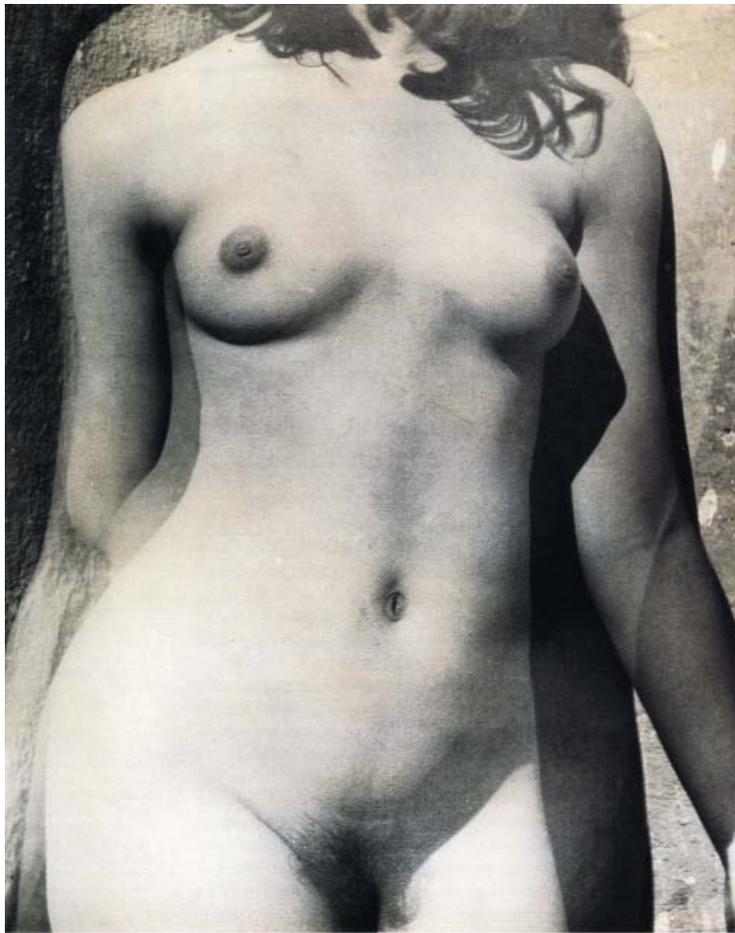


Fig.28

Podemos considerar a Emilio Amero, (con las reservas necesarias) como un continuador de la estética westoniana, en el desnudo, en cuanto a la fragmentación del cuerpo, “La novedad de las fotografías de Amero fue reconocida

en 1930, pero no por comparación con los modelos de la fotografía pseudoartística, sino con lo que ya entonces se consideraba fotografía moderna en México, es decir, la fotografía tan precisa y exacta en la representación como en la semántica que seguía el camino iniciado por Edward Weston”⁷⁷ Esta afirmación de Horacio Fernández es innegable, sin embargo Amero se aventuró a experimentar y a llevar a un nivel más abstracto sus desnudos echando mano de los “trucos” fotográficos (cosa que el californiano no aceptaba). Esa imagen directa⁷⁸ se transformó echando mano de las posibilidades técnicas, que entonces comienzan a desarrollarse para alejarse de las representaciones como portadoras de la verdad y la objetividad, así como de la visión artística “académica” que predominaba años atrás.

El segundo desnudo fue dado a conocer en la revista *Contemporáneos* en abril de 1931. Aparece junto con otras dos imágenes también experimentales, pero sin una palabra escrita al respecto, sólo como una muestra representativa del artista; no hay ni pie de foto, sólo se reconoce la autoría del fotógrafo.

⁷⁷ Horacio Fernández, “Emilio Amero”, *op. cit.*, p.171.

⁷⁸ Una década más tarde, Amero realizará una serie en este estilo, sobre Tehuantepec.

La múltiple exposición de esta imagen en la que vemos el cuerpo, una vez más fragmentado, de una mujer repetido y contrapuesto que le otorga cierta sensación de movimiento⁷⁹ en la composición que es más elaborada que la anterior “es un desnudo femenino parcial, centrado en el sexo. En una fotografía las piernas (y el sexo) están abiertas, mientras que en la otra ocurre lo contrario, con resultado dinámico, casi cinematográfico, ya que en un abrir y cerrar de ojos ocurre lo mismo con las piernas”⁸⁰.

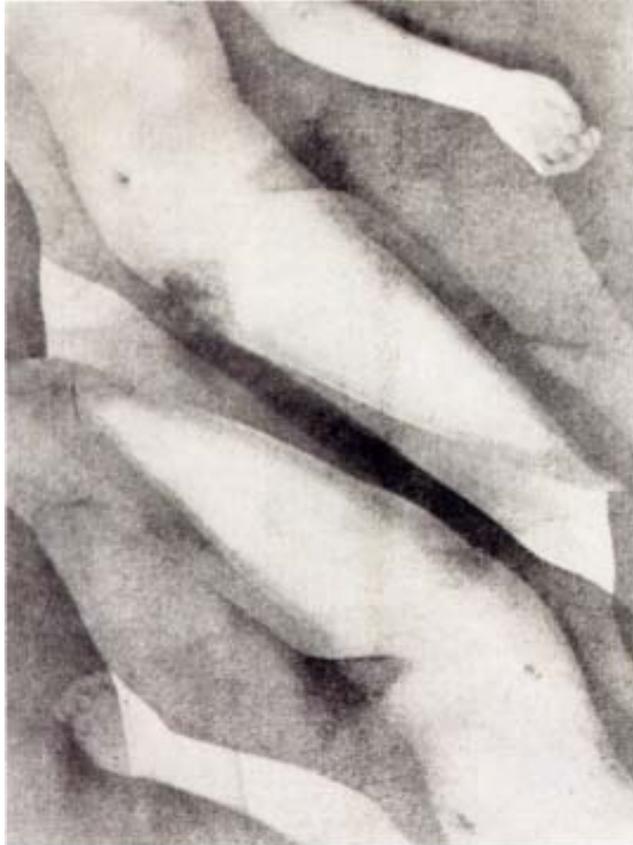


Fig.29

⁷⁹ Emilio Amero no solo experimentó en fotografía se sabe que realizó por lo menos tres películas de cortometraje, que hoy se encuentran desaparecidas, “3-3-3”, “Río sin tacto” y “Desolación” basada esta última en un texto de Federico García Lorca, con quien se supone realizaría otro filme “Viaje a la Luna”, desgraciadamente se desconoce la fecha de su realización. Estos trabajos cinematográficos no han sido tomados en cuenta hasta ahora por los historiadores de cine mexicano. Solo se conoce un texto de Carlos Mérida Vid. “Fotografía y cinematógrafo, Emilio Amero” en *Revista de Revistas*, México 11 de diciembre de 1932, año XXII, núm.1178, pp.30-31. Mismo que consideramos equívoco al considerar el trabajo en cine de Amero como surrealista, puesto que las descripciones que él realiza nos llevan a pensar más en cine abstracto, cosa que tendría sentido si la vemos junto a su producción fotográfica.

⁸⁰ Horacio Fernández, “Emilio Amero”, *op. cit.*, p170.

El cuerpo pierde su significación de belleza clásica, para dar lugar a un rompecabezas abstracto en el que el cuerpo humano cobra nuevas formas.

Es muy posible que estas fotografías hayan sido exhibidas en la época de su realización, “media docena de exposiciones individuales, tres de ellas con fotografías, y un buen número de colectivas mostraron además en esos años sus trabajos artísticos”⁸¹, También es posible que él mismo las exhibiera porque en el otoño de 1932 dirigió la Galería Posada en donde también se vendían libros “situada en el número 110 de la calle Orizaba, en la colonia Roma, Amero presenta dos exposiciones al mes, vende libros y revistas y organiza conferencias sobre pintura, literatura y cine. Entre los artistas que muestran su trabajo allí se encuentran Alfredo Zalce, Carlos Mérida, Ponce de León, Cenéis, Agustín Lazo, Manuel Álvarez Bravo y el propio Amero, en diciembre de 1932”⁸². Pero como negocio no funciona y se ve obligado a cerrar en 1933. Sin motivaciones, una vez más parte hacia los Estados Unidos, pero en esta ocasión es para radicar definitivamente allá, adquiriendo incluso la nacionalidad estadounidense (regresó por un breve tiempo a México para realizar un portafolio fotográfico sobre Tehuantepec), quizá este sea el motivo por el cual es un fotógrafo prácticamente desconocido en México, no así en Estados Unidos, porque continuó exponiendo y enseñado por muchos años litografía y pintura, (incluso hizo murales) en

⁸¹ *Ibidem*, p.163.

⁸² *Ibidem*, p.165.

instituciones educativas⁸³ de dicho país, estableciéndose en Oklahoma, donde finalmente muere. Emilio Amero fue un fotógrafo sin igual que se atrevió a desafiar todas las concepciones de la fotografía tal como se entendía a principios del siglo XX.⁸⁴

3.4 Agustín Jiménez, el desnudo en la prensa a través de la revista *Molino Verde*

En 1932 se editó la revista *Molino Verde*, tomando su nombre de un popular cabaret de la ciudad de México. Dentro de sus páginas se encuentra el trabajo fotográfico de Agustín Jiménez Espinosa, (1901-1974) quien registró visualmente la vida nocturna de la capital, en un establecimiento tan singular como dicho cabaret, de Santa María la Redonda.

Para este año Agustín Jiménez ya había logrado cierto reconocimiento como fotógrafo, desde la infancia había estado rodeado de un ambiente en el que diferentes expresiones visuales estaban presentes en la práctica cotidiana, su padre, de igual nombre, era pintor y fotógrafo y su madre acuarelista. Jiménez comenzó a estudiar tempranamente el oficio en la Escuela de Artes Gráficas José María Chávez⁸⁵ y años más tarde, en 1919, ingresa a la Escuela Nacional de Bellas Artes, (Academia de San Carlos) donde será nombrado después como

⁸³ Florence Cane Art School, New York (1934-38), University of Washington, Seattle (1940), University of Oklahoma (1946-1968).

⁸⁴ Aquí solo hemos abordado su trabajo de desnudo, dejando fuera toda una obra que espera ser valorada dentro de la historia del arte mexicano.

⁸⁵ Vid. Salvador Albiñana, "Agustín Jiménez" en *Mexicana, Fotografía Moderna en México, 1923-1940*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, p.103.

fotógrafo de la institución. Al mencionar todos estos datos queremos demostrar que más que formarse dentro del medio del fotoperiodismo como aprendiz, contaba con estudios académicos que sustentaban su trabajo, mismo que era expuesto en múltiples exhibiciones individuales y colectivas⁸⁶.

Pronto comenzó a colaborar en diferentes publicaciones periódicas de la época, como *Forma* en 1926, “la recién creada revista, en cuyas páginas se anuncia su estudio, especializado en fotografía de pintura y escultura, con una viñeta en la que vemos dibujada una cámara de fuelle. *Forma* fue una publicación cultural dirigida por Gabriel Fernández Ledesma, en la que colaboraron escritores y artistas como Jean Charlot, Tina Modotti o Salvador Novo, entre muchos otros”⁸⁷. Pero también aparece su trabajo en otras publicaciones como *Mexican Life*, en la popular *Revista de Revistas*, en *Nuestro México*, *El Universal Ilustrado* o *Antena Cómica*, sólo por mencionar algunas. Las fotografías que presentaba en las páginas de las diversas publicaciones, para las que colaboró son de una amplia variedad. Desarrolló varios géneros como la fotografía de arquitectura, paisaje, retrato y también fotografía de autor (que lo insertan dentro de la vanguardia mexicana) en las que gustaba de jugar con elementos geométricos repitiendo formas para conseguir increíbles composiciones que rayan en lo abstracto. Y por supuesto el desnudo.

⁸⁶ 1929, Muestra colectiva Guillermo Toussaint y once fotógrafos mexicanos, galería México; 1930, Exhibición individual Escuela de Bellas artes (Academia de San Carlos); 1931, exposición individual en la Sala de Arte de la SEP, Exposición individual *Delphic Studios* en Nueva York; Participa en la exhibición del Campo Civil de aviación, junto con Amero, Álvarez Bravo y Luis Márquez, entre otras. Vid. Carlos Córdova, *Agustín Jiménez, y la vanguardia fotográfica en México*, op. cit., p.254.

⁸⁷ Salvador Albiñana, op. cit., p.105.

Pues bien, en 1932 junto con un antiguo amigo y colaborador, el periodista Juan Ortega, coeditan *Molino Verde* "... revista de bajo precio con un breve texto y abundantes ilustraciones fotográficas dedicada a diferentes temas de la vida de la ciudad"⁸⁸ en dicha publicación se proponían dar a conocer el ambiente nocturno ciudadano del cabaret, recreando, en imágenes de Jiménez, los lugares y los personajes que asiduamente concurrían a tales espacios en los que sin tapujos se dejaban ver mujeres desnudas. Pero qué ironía que precisamente por publicar cuerpos desnudos la censura prohibiera la circulación del único número de *Molino Verde*.

Las fotografías de desnudo, que allí presentó Jiménez, van muy acordes con el trabajo que venía realizando "mantiene sus rasgos de estilo; planos muy cercanos, fragmentos, gusto por las composiciones geométricas, notas que sabe destacar el diseño de esta publicación al cuidado del pintor Jorge González Camarena"⁸⁹. El especialista en la obra de Agustín Jiménez, Carlos Córdova, nos explica que esto se debe, en gran medida, a que no todas las imágenes de *Molino Verde* habían sido tomadas durante la desvelada en el cabaret, "En realidad algunas de estas placas venían no tanto de la oscuridad de la noche, sino de la sombra de su archivo y sirvieron para ilustrar otras publicaciones"⁹⁰.

En las páginas de la revista, los desnudos "conviven" con imágenes que no pertenecen al género, como retratos de las "estrellas" cómicas y bailarinas

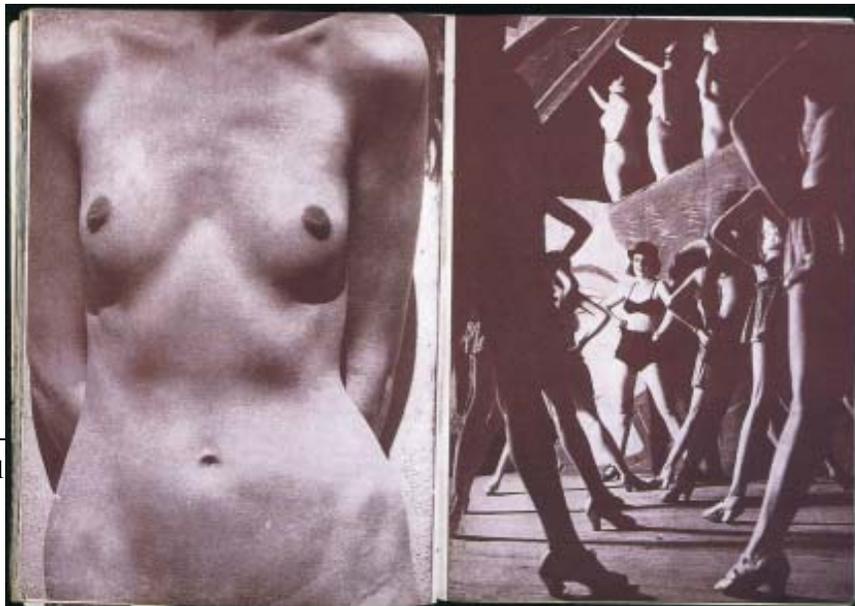
⁸⁸ *Ibidem*, p.121.

⁸⁹ *Loc. cit.*

⁹⁰ Carlos Córdova, *Agustín Jiménez, y la vanguardia fotográfica en México*, *op.cit.*, p.185.

exóticas que laboraban en el lugar, entreteniéndolo a los concurrentes, o imágenes de objetos (que son muy características de una parte de la obra de Jiménez) como unas copas, por ejemplo. A nosotros nos interesan particularmente los desnudos fragmentados que ahí se muestran.

Con imágenes viradas (en este caso al sepia) se presenta el torso de una mujer muy delgada que oculta las manos y que se muestra sin tapujos y directamente para la lente de Jiménez, quien se ha acercado mucho, al cuerpo libre de ropas de la modelo, y es todo lo que vemos. Prácticamente no hay fondo, el desnudo inunda toda la fotografía, que se muestra limpia, sin ningún motivo de distracción. Al ser recortada la cabeza de la mujer no vemos ningún rostro que nos ayude a descifrar la intención de la imagen, en una revista de ésta naturaleza. Únicamente importa la forma del cuerpo casi asexuado que contrasta con la filosofía de la publicación en que fue inserta, cuyo objetivo era recrear “Anuncios de neón, músicos, desnudos, cómicos, camerinos y cantantes describen las rutinas de la vida nocturna mexicana en muy lúcido testimonio del desvelo y los excesos visuales del espectáculo popular”⁹¹.



⁹¹ *Ibidem*, p.1

Fig.30

En la imagen que acabamos de ver, notamos cierta influencia de la obra de desnudo de Edward Weston, específicamente por las tomas cerradas y el cuerpo fragmentado. No es un secreto que Jiménez conoció la obra del californiano “Por el libro de vistas sabemos que en octubre de 1923 Jiménez asistió a la exhibición de Edward Weston en la *Aztec Land*, hecho que recordaría más tarde en diversas entrevistas. Como ocurrió para muchos, este encuentro sería una influencia perdurable en su concepción del lenguaje fotográfico”⁹².

Muy parecido resulta otro desnudo de la revista que en un tono morado muestra otro torso, es igualmente una toma muy cerrada que realiza a un

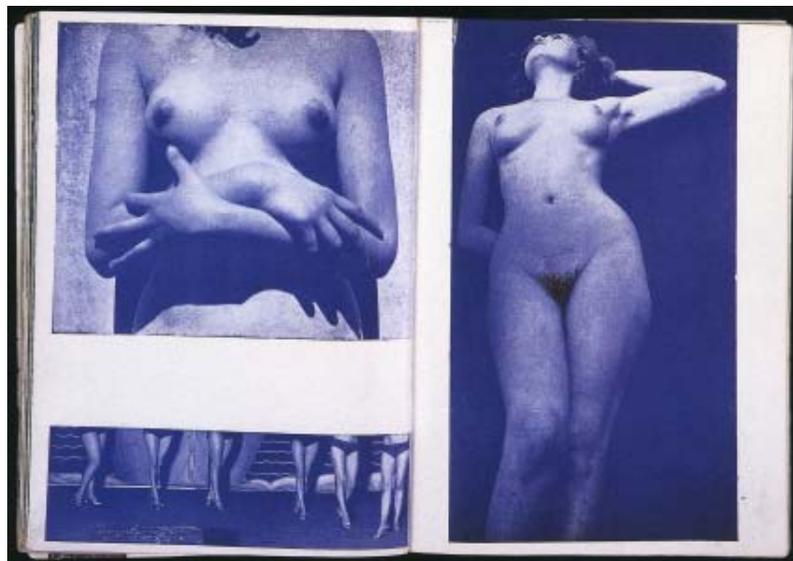


Fig.31

cuerpo casi infantil, Ahora las manos se cruzan por debajo de los pequeños pechos, creando una sombra fuertemente marcada que tapa un poco el abdomen

⁹² *Ibidem*, p.34.

superior de la modelo que nos deja ver a los costados dos fragmentos delgados de pared como fondo. Son imágenes “crudas”, por llamarlas de algún modo, en el sentido de que no necesitan ningún otro elemento visual para componer la imagen; la atención está puesta enteramente en el cuerpo. De igual forma esta imagen contrasta mucho con las demás de la revista y con el desnudo que se presenta en la siguiente página, en la que el cuerpo está casi completo, lo único que no entra en este encuadre son los pies de la mujer ahí fotografiada.

La modelo está en una pose cuidadosamente colocada y Jiménez le hace la toma en contrapicado para hacerla parecer monumental, con la mirada hacia arriba se muestra altiva, el resto de su bien formado cuerpo, que también ha sido iluminado desde abajo, se nos presenta con grandiosidad, pleno de erotismo, está hecho para ser contemplado por los asistentes a tan singular cabaret.

Junto con estos desnudos integrales hay semidesnudos de los cómicos y bailarinas exóticas del *Molino Verde*, que francamente se oponen a los ejemplos que hemos descrito aquí. Sin embargo, la realización y prohibición de la revista muestran cómo a pesar de que el desnudo fotográfico había sufrido una transformación a través de los trabajos de los fotógrafos más destacados del país, y de una apertura de los espectadores, (en galerías y museos) que ya no se mostraban tan conservadores, no era visto con buenos ojos que imágenes del género se mostraran al consumidor de las publicaciones periódicas de la época.

3.5 Manuel Álvarez Bravo, *La buena fama durmiendo*

En la obra de Manuel Álvarez Bravo, (1902-2002) el género del desnudo fotográfico está presente de múltiples formas, pero es en la década de los treinta cuando realiza el que posiblemente sea el desnudo más conocido de la fotografía mexicana, *La buena fama durmiendo*.

Desde muy joven Álvarez Bravo entró en contacto con la fotografía, ya que su padre era un aficionado, como se sabe, desde 1923 adquiere una cámara y comienza su larga labor como fotógrafo. Ya para finales de los veinte “ejecutaba trabajos semiprofesionales de retrato”⁹³ y a finales de la década, en 1929, ya era profesor de fotografía en la Academia de San Carlos, donde años más tarde realizaría la famosa imagen.

Al parecer los siguientes años trabajó en la *Galería Hipocampo* (aquella en la que laboró Emilio Amero). En estos años (1933-1936) se tienen pocas noticias de su labor como fotógrafo y en 1937 regresa a ocupar el puesto de maestro “Yo trabajaba como profesor de fotografía en la actual Escuela Central de Artes Plásticas. Ese nombre se lo puso Diego Rivera. Todos le decíamos San Carlos. Nos pagaban cada diez días y hacíamos la cola frente a la caja”⁹⁴. Su clase era

⁹³ Horacio Fernández, “Manuel Álvarez Bravo” en *Mexicana, Fotografía Moderna en México, 1923-1940*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, p.63.

⁹⁴ Elena Poniatowska y Manuel Álvarez Bravo, *Manuel Álvarez Bravo, el artista, su obra sus tiempos*, México. Fomento Cultural Banamex, 1991, p.48.

de fotografía con modelo, en ella realizaba diferentes ejercicios fotográficos, de esta época rescatamos la imagen *Alicia, desnudo académico* de 1937, en donde aparece la modelo sentada frontalmente con las piernas al frente, los muslos recogidos y las manos apoyándose en la rodillas mientras ella permanece en un gesto hierático.

Ella es Alicia, la modelo de la escuela que ocupaban los profesores de la Academia de San Carlos. Hablando de esta imagen Álvarez Bravo comentó: *"I made the ACADEMIC NUDE of her. I've never published this photograph. It was almost abandoned. I made it when I was a*

*teacher, as an exercise in class for the young people. Many times pretexts are needed in the school, and the professor naturally looks for those pretexts in the history of art. In the ACADEMIC NUDE Alicia was posing as a pre-Hispanic sculpture from the "Culture of the Occident."*⁹⁵ (Hice el DESNUDO



Fig.32

ACADÉMICO de ella. Nunca había publicado esta fotografía. Estaba casi abandonada. La hice cuando era maestro, como un ejercicio en clase para la gente joven. Muchas veces los pretextos se necesitan en la escuela, y el profesor mira esos pretextos en la historia del arte.

⁹⁵ Manuel Álvarez Bravo, *et al.*, *The nude: Teory*, New York, Lustrum press, 1979, p.10.

En el DESNUDO ACADÉMICO Alicia está posando como una escultura prehispánica de la “Cultura de Occidente”) Alicia está perfectamente instalada en el papel que le pidió el maestro representar. Se trata de una imagen de uso didáctico que tan solo hemos señalado como un ejercicio escolar y una muestra del trabajo de desnudo que elaboraba Álvarez Bravo en su papel de profesor.

Un año más tarde realizaría, con la misma modelo, *La buena fama durmiendo*, imagen fotográfica que ha querido catalogarse como surrealista, en parte podemos decir que es una lectura correcta, puesto que las circunstancias que rodean su elaboración así lo determinan. Vayamos por partes, en México se iba a realizar una famosa exposición cuyo tema central sería el surrealismo y que tendría lugar en la galería de Inés Amor. André Breton, el padre del surrealismo⁹⁶, quería que una fotografía apareciera en el catálogo de dicha exposición y llamó a la Academia de San Carlos, mientras Álvarez Bravo hacía la cola para cobrar su salario, y con la ayuda de un intérprete le hizo saber su deseo⁹⁷. A pesar de que la exposición se llevó a cabo el 17 de enero de 1940 en la Galería de Arte Mexicano, al parecer la censura no permitió que se usara la imagen de desnudo hecha por don Manuel.

⁹⁶ El primer manifiesto del surrealismo de André Breton, fue publicado en 1924, en donde lo define como “automatismo Psíquico, mediante el cual se pretende expresar, sea verbalmente, por escrito o de otra manera, el funcionamiento real del pensamiento con ausencia de toda vigilancia ejercida por la razón”. *Vid.* Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Forma, 1979, p.313-336.

⁹⁷ *Vid.* Manuel Álvarez Bravo, *op. cit.*, p.8.

Por otro lado puede de igual forma justificarse la lectura de la imagen como surrealista, por el método del automatismo psíquico⁹⁸ que según el autor utilizó para su elaboración, puesto que después de recibir la llamada de Breton, Álvarez Bravo le pidió a la modelo Alicia, (que ya había posado en muchas ocasiones para él y que se encontraba en la cola de cobro también) que si posaba para él, en la azotea de la escuela, y acto seguido sin pensarlo (como exige el automatismo psíquico) llamó a su amigo el doctor Francisco Marín⁹⁹, a quien pidió fuera a la Academia a vendar a una modelo, y como no le explicó de qué se trataba, éste se apresuró creyendo que algo malo había pasado, pero llegando el doctor a la escuela, Álvarez Bravo lo tranquilizó diciéndole que se trataba de vendar el cuerpo desnudo de Alicia¹⁰⁰.

Años más tarde el fotógrafo recordaría que sugirió que su modelo fuera vendada como lo hacen las bailarinas. Así mismo hizo memoria para encontrar el motivo por el cual solicitó esta forma particular de vendaje, al evocar cuando su amigo Emilio Amero le presentó a la bailarina Ana Sokolow y a su grupo, a quienes tuvo la oportunidad de retratar. Con el tiempo, cuando buscaba otro negativo aparecieron las imágenes de los bailarines durante un ensayo y en sus pies los vendajes colocados tal como estaban los de Alicia en la *Buena Fama Durmiendo*¹⁰¹.

⁹⁸ Conjunto de movimientos que se realizan con carácter inconsciente, sin intervención de la voluntad o razón.

⁹⁹ Hermano de Guadalupe Marín, ex esposa de Diego Rivera y modelo a su vez de numerosos artistas.

¹⁰⁰ La escritora Elena Poniatowska ha recreado en un texto este diálogo. *Vid.* Elena Poniatowska, *op.cit.*, p.49.

¹⁰¹ *Vid.* Manuel Álvarez Bravo, *op. cit.*, p.9

De igual forma, otros eventos estuvieron presentes en la toma de la imagen que el siguió describiendo como automatismo psíquico: el haberle encargado al hijo del cuidador de la Academia de San Carlos que fuera al mercado a comprar abre ojos (abrojos), para la foto, y pedirle al mismo cuidador prestado su sarape para tal efecto “Con estos impulsos surrealistas, acomodó la cobija sobre el suelo de la azotea mientras Francisco Marín enrollaba las vendas en torno a la chica.”¹⁰² Posteriormente a la pregunta de Alicia de cómo quería que se colocara el sólo respondió “ponte cómoda”¹⁰³.

Todos estos argumentos son válidos, sin embargo la imagen en sí no parece surrealista, si realizamos una descripción al margen de la anécdota. La fotografía muestra a una mujer recostada plácidamente, sobre un sarape o cobija, su postura con una pierna flexionada que cruza sobre la otra manifiesta comodidad; a su desnudez la acompañan ciertos vendajes en los tobillos y cadera, sin embargo no parece estar lastimada; la blancura de la venda que le rodea la cadera y parte de las piernas deja ver el sexo oscuro de la modelo, que a pesar de no encontrarse dentro de un estudio tiene en el fondo una pared que dibuja una gruesa línea vertical formada por la humedad que baja hasta los senos de Alicia, que sigue siendo acompañada por la humedad ahora de forma horizontal y que nos ayuda a hacer un recorrido visual por la imagen, de la cabeza a los pies. Con los ojos cerrados no se sabe observada y parece despreocupada de la cercanía

¹⁰² Elena Poniatowska, *op. cit.*, p.49.

¹⁰³ *Loc. cit.*

de unas plantas espinosas, que se encuentran muy cerca de ella o que de alguna forma podrían estar protegiendo su apacible sueño.



Fig.33

El elemento onírico presente en la imagen, nos lleva a relacionarla una vez más con el surrealismo, sin embargo, si algo es característico de la imagen fotográfica es que hace ver las cosas representadas como algo real y en este sentido la *Buena Fama Durmiendo* rompe con este aspecto:

Manuel Álvarez Bravo creó un estilo que el mismo André Breton quiso ver bajo el signo del surrealismo, por su cercanía con elementos oníricos. Sin embargo no hay que olvidar que sus motivos surgieron de la realidad circundante y tangible. Le implicó al fotógrafo asomarse al mundo de los vivos y de los muertos con gran habilidad, frescura y capacidad de encontrar en lo cotidiano lo extraordinario¹⁰⁴

En otras manifestaciones visuales, como la pintura por ejemplo, existe la posibilidad de alterar las obras a gusto y estilo del pintor para deformar los elementos que en ella se representan,¹⁰⁵ Ahora bien, debemos considerar que en la fotografía también se pueden realizar deformaciones de todo tipo por medio de la manipulación, ya sea desde la toma de la imagen o en el proceso del laboratorio obteniendo asombrosos efectos visuales. El fotógrafo en este caso decidió realizar la imagen de manera directa y sin intervenir el negativo a la manera que defendía Weston la estética fotográfica¹⁰⁶, en su texto "*Fotografía no pintura*" y en los desnudos de Tina Modotti.

Así, podemos concluir que *La Buena Fama Durmiendo* puede considerarse, desde el punto de vista histórico-anecdótico, como parte del movimiento surrealista, en gran medida por el contexto en que fue realizada. Sin embargo, con la apariencia de la imagen no ocurre lo mismo, porque su estilo está dentro de la fotografía directa y el hecho de que represente un sueño no la inserta obligadamente en dicho movimiento.

¹⁰⁴ Rebeca Monroy Nasr, *op. cit.*, p.132.

¹⁰⁵ Baste recordar las obras de Salvador Dalí, consideradas como surrealistas.

¹⁰⁶ *Vid.* Edward Weston, *op.cit.*, p.5-8.

Unos instantes después de que se realizó la toma de *La Buena Fama Durmiendo*, Alicia se levantó y poco a poco comenzaron a caer sus vendajes, al notar lo Álvarez Bravo aprovechó para hacer un desnudo más¹⁰⁷ “*For me, the second was taken in order to make good use of the opportunity, just as one does when photographing the landscape*”¹⁰⁸ (*Para mí, la segunda toma fue hecha por aprovechar la oportunidad, tal y como hace uno fotografiando el paisaje.*)

Evidentemente, es una fotografía que está directamente relacionada con la primera, digamos que cumple un papel desmitificador, pero a su vez es una imagen que al verla aisladamente tiene otras cualidades. El lugar donde ubica a la modelo hace más compleja la composición. Aquí Alicia está encuadrada doblemente, en una primera instancia dentro del campo visual de la foto y, en un segundo lugar, dentro del rectángulo que forma el



Fig.34

marco en la construcción. La acompaña también una tubería (a la que pareciera que le crece una rama) que crea otro elemento visual que pasa por arriba de la

¹⁰⁷ También realizó una imagen de cuando el Doctor Marín estaba vendando a su modelo. Tuvimos la oportunidad de verla hace unos meses en el Centro Fotográfico Manuel Álvarez Bravo en la ciudad de Oaxaca, misma que no incluimos porque tiene más bien un uso documental, no artístico.

¹⁰⁸ Manuel Álvarez Bravo, *op. cit.*, p.12.

cabeza de la modelo que tiene los pechos al descubierto y la mirada perdida; con una mano toma parte de la venda desprendida y se recarga con la otra en el marco, también se apoya con el pie y tras de sí la luz (al parecer natural) ha formado una sombra dura que divide este primer fondo. Álvarez Bravo cuenta con más elementos, dentro de la imagen, para formar una composición distinta en la que también resulta inusual la presencia de una mujer desnuda.

Por último así como vimos con los desnudos de Weston, para Manuel Álvarez Bravo este género ya no debe estar sujeto a los espacios cerrados del estudio y de todo lo que esto significa (iluminación artificial, fondos románticos que endulcen la imagen, etc.). El fotógrafo se da el gusto de poner, dentro de su obra, sus preocupaciones (concientemente o no) estéticas, imprimiéndole a ésta un estilo propio y reconocible que lo colocan como un autor, en el marco de la historia de la fotografía mexicana.

CAPÍTULO 4

LA FOTOGRAFÍA DE DESNUDO DE LUIS MÁRQUEZ Y JUAN CRISÓSTOMO MÉNDEZ, COMO EPÍTOME DE LA CONSOLIDACIÓN DEL GÉNERO DE DESNUDO FOTOGRÁFICO

Como hemos visto hasta ahora, los fotógrafos que trabajaron en las décadas de los veinte y treinta en México, comenzaron a desarrollar dentro de su obra el género del desnudo. Cada uno desde una postura muy personal y por lo tanto muy diferente. Dichas imágenes se dieron a conocer en su momento, sin embargo, por razones que ignoramos, otros archivos se mantuvieron ocultos. Son casos en los que la producción de fotografías con el tema del desnudo, fueron “descubiertas” recientemente (en la década de los noventa). Es decir, que no se difundieron en su momento, pero que comprueban cómo este género cobraba importancia dentro de la producción fotográfica mexicana; tales son los casos que veremos a continuación.

4.1 El desnudo en la obra de Luis Márquez

Luis Márquez Romay (1899-1978) se ganó un lugar destacado en la historia de la fotografía mexicana, gracias a su enorme producción de imágenes que abarcan prácticamente todos los temas como retrato, paisaje, arquitectura, etc. Caber destacar que en muchas de sus fotografías se refleja su visión sobre el pueblo mexicano. No faltan las imágenes costumbristas, “trastocó a su imagen y deseo lo que consideró pertinente que debía de configurar la visión sobre un pueblo y con ello se volvió complejo en su práctica –por todas sus ramificaciones

estilísticas- y, sin duda, contradictorio”¹ Márquez descubrió la fascinación, por la difusión del folklore mexicano, pero con estilo propio.

Desde niño estuvo involucrado con el arte y el espectáculo, su padre José Márquez Ballot, un importante representante teatral de origen cubano, después de haber vivido una difícil situación económica en México, durante el periodo revolucionario, regresa con toda su familia a Cuba; es en este lugar donde Márquez se formaría como fotógrafo, en 1915, en el *Estudio Fotográfico Feliú* ubicado en la calle de la Amistad núm.55², en el que predominaba la tradición romántica (pictorialista) y en donde también se involucra en las producciones cinematográficas de la isla³. De regreso a México a principios de los años veinte es nombrado jefe de los talleres de fotografía y cinematografía⁴ de la Secretaría de Educación Pública (1922) ahí se encargó de los laboratorios.

Aparte de su afición por la creación de imágenes, surgió en él una conocida faceta como coleccionista de trajes típicos mexicanos⁵, misma que capturó con su lente y que prestó para la realización de algunas películas nacionales⁶. Ya para los años cincuenta Márquez había trabajado constantemente ilustrando libros y

¹ José Antonio Rodríguez, “La construcción de un imaginario” en *Alquimia*, núm.10, septiembre noviembre, 2000, p.4

² Perla Ciuk, *Diccionario de directores del cine mexicano, 530 realizadores: biografías, testimonios y fotografías*, México, CONACULTA, Cineteca Nacional, 2000, p.396.

³ Como actor en las películas *Dios existe* (1920) de Ramón Peón y Pedro J. Vázquez; *Aves de paso* y *Mamá Zenobia* (1921) también de Peón. *Vid. Loc. cit.*

⁴ El taller de cinematografía cerró dos años más tarde.

⁵ En 1977 dona su colección al Claustro de Sor Juana, que más tarde en 1985 funda el Museo de la Indumentaria Mexicana.

⁶ *Janitzio* (1934) Emilio Indio Fernández, *China Poblana* (1943) Fernando A. Palacios, *María Candelaria* (1943) Emilio “Indio” Fernández, *Maclovía* (1948) Emilio “Indio” Fernández, *Tizoc* (1956) Ismael Rodríguez, o *María Candelaria* (1943) Emilio “Indio” Fernández.

revistas, así como produciendo tarjetas postales y realizando el álbum *Mexican Folklore*. Todos estos datos son bastante conocidos, sin embargo no se sabía nada sobre otras de sus preocupaciones temáticas, en su momento nunca se dio a conocer su trabajo de desnudo fotográfico, a pesar de que el género se empezaba a difundir en múltiples exposiciones. Como ya hemos visto, existía todavía cierto pudor al respecto y al parecer este fue el motivo por el cual Márquez, no quiso mostrar esta parte de su obra, misma que, por otra parte, se caracteriza por su eclecticismo, es decir por su variedad tanto en los temas (dentro del desnudo) que aborda como en el tratamiento estético.

Pues bien, la historia del descubrimiento de esta parte de su archivo comienza un año después de su muerte:

En 1979 el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México adquirió, gracias al interés del Dr. Aurelio de los Reyes, el archivo fotográfico formado por Luis Márquez Romay. Como parte del procedimiento habitual de la institución se inventarió uno de los 11.64 negativos blanco y negro de gran formato, dejando relegado el material contenido en una caja de película fotográfica, por presentar contaminación por hongos y mal estado en general, ya que al parecer, por décadas estuvo arrumbada y poco protegida de las inclemencias del tiempo en un cuarto de azotea de la casa familiar de los Márquez⁷

Pero tendrían que pasar todavía diez y siete años más para saber qué se encontraba en esa caja. En 1996 el Instituto de Investigaciones Estéticas⁸ llevó, a cabo un curso de conservación fotográfica, y como el contenido de la caja se había considerado como material en mal estado, se aprovechó para rescatarlo y

⁷ Ernesto Peñaloza, Laura González y Devorah Dorotinsky “Luis Márquez Romay, el cuerpo, del pictorialismo a la vanguardia” en *Huesca Imagen México 1920-1960*, Huesca, Gráficas Huesca, 2004, p.121.

⁸ Lugar en el que Márquez colaboró en sus publicaciones.

utilizarlo para las prácticas de fumigación y limpieza, sin embargo, después de revisarlo ¡Oh sorpresa! “se trataba de 58 negativos de base de nitrato y de formato de 5X7 pulgadas, todos ellos con imágenes de desnudo, 40 de hombres y 18 de mujeres”⁹

4.1.1 Cuerpo femenino

Continuando con las preocupaciones de Márquez por los atuendos tradicionales, vamos a comenzar con una imagen de desnudo femenino, en la que aparece una mujer con la mitad del cuerpo descubierto y con la cabeza envuelta por un rebozo que cae sobre su espalda y recorre la parte inferior de la fotografía, acompañando el brazo izquierdo de la modelo que está colocado en una posición estilizada y poco



Fig.35

natural, el mismo brazo sirve para guiar la mirada a los pequeños pechos que están al descubierto y que son el centro de la imagen. Con el otro brazo señala en dirección opuesta, formando un círculo fácilmente identificable y que es a su vez, reforzado por la colocación del rebozo oscuro que marca a su vez un contraste con la piel de la mujer; incluso su mirada se muestra ajena a la cámara fotográfica

⁹ Ernesto Peñaloza, Laura Gonzáles y Deborah Dorotinsky, *op. cit.*, p.121.

y no distrae al espectador. Estamos hablando de una composición muy clara y efectiva, en la que podemos encontrar un vínculo con otras imágenes clásicas de Márquez, (las de los trajes típicos) que no pertenecen al género que nos ocupa.

Antes de continuar, recordemos que estas fotografías se encontraban abandonadas en una caja y que se sabía de su mal estado. Por eso, en las reproducciones que observamos, suelen aparecer los daños causados por no haber sido conservadas en las condiciones ambientales ideales¹⁰. En este caso es evidente el deterioro en la parte superior izquierda.



Fig.36

Más compleja e inusual resulta la siguiente imagen en la que vemos un doble desnudo en el que dos mujeres están sumamente juntas y ambas dirigen la mirada a puntos que se encuentran fuera del campo, es decir, no establecen contacto visual entre ellas, a pesar de su cercanía corporal. Solamente en la fotografía pornográfica, que circulaba en la época,¹¹ se retrataba a más de una persona desnuda en una imagen. Por

supuesto la fotografía de la que hablamos no puede ser considerada como tal.

¹⁰ Lo recomendable es conservarlas a temperatura entre 18° y 22°C y humedad relativa entre 48 y 52% y en una guarda de características neutras. *Vid.* Juan Carlos Marín, *¿Cómo cuidar mis fotografías?*, Cuadernos del Sistema Nacional de Fototecas, México, INAH, 2000, 28pp.

¹¹ *Supra*, capítulo 2. “Tendencias del desnudo fotográfico en México”.

El encuadre que realiza el autor recrea tan sólo la parte superior del torso de las modelos. Vemos perfectamente bien dos senos en primer plano y una silueta conjunta que dibujan los cuerpos que contrastan con el negro fondo. A pesar de no derrochar erotismo “Márquez sugiere un acercamiento lésbico al yuxtaponer dos torsos desnudos que se aproximan casi al punto de tocarse”¹² no obstante, la actitud de las modelos representa un tipo de expresión corporal propio de una coreografía.

Con la siguiente imagen recordamos, sobre todo, la fragmentación del cuerpo a la manera de Edward Weston. Es una fotografía que podemos considerar como visualmente “fuerte”, porque vemos una mano que oprime un seno. Ahora bien, existe un marcado contraste entre los colores de la piel, lo que nos lleva a suponer que puede ser la mano de otra persona y no la de la misma modelo. Notamos también que es la mano que no coincide con el resto del cuerpo por lo gruesa y masculina, (no obstante tiene pintadas las uñas) en comparación con el cuerpo delicado, que pone en evidencia, al apretarlo y dejar escapar entre los dedos, el pezón que brota con la presión ejercida.

¹² Laura González, y Deborah Dorotinsky, *Desnudos 1926-1934, Fotografías de Luis Márquez Romay*, (catálogo), México, MUNAL, UNAM, IIE, p.11 en prensa, texto proporcionado por la Dra. Laura González.



Fig.37

Está dominado casi todo el encuadre por la blancura de la piel, solo se asoma un poco del cabello recogido de la mujer y el inicio del bello de la axila; y aunque podríamos interpretarla como una imagen que representa una agresión, no está exenta de erotismo.

Otro tipo de desnudos femeninos realizados por Luis Márquez son aquellos en los que delante de un fondo negro vemos posar a mujeres con cuerpos muy estilizados “Con respecto al tipo físico de las modelos, debe resaltarse que éste no corresponde en rasgos y carácter con el estereotipo mexicano... escogió modelos que para la época eran extremadamente delgadas y flexibles y que seguramente eran bailarinas o gimnastas”¹³. Las cuatro imágenes de esta serie, a las que vamos a hacer referencia, también han sido de las más afectadas por el deterioro

¹³ *Ibidem*, p.10

debido a las circunstancias de su conservación, que se ha marcado por lo regular, en algún extremo de la fotografía.

El investigador e historiador de fotografía mexicana José Antonio Rodríguez, en el número de *Alquimia* que se dedicó a la obra de Márquez¹⁴ ubica esta serie entre los años 1934-1936.

En la imagen que vemos a continuación, una mujer está sentada sobre sus pies y colocada lateralmente, las manos reposan sobre las piernas y a pesar de que su rostro voltea al frente, la mirada ha sido recortada del encuadre, de tal forma que lo que tenemos aquí es un dibujo de su perfecta silueta. Lo que importa es la forma del cuerpo a la manera de la escultura griega o romana clásica.



Fig.38

¹⁴ *Alquimia* “El imaginario de Luis Márquez”, sep-dic, año4, núm.10, 2000, 48pp.



Fig.39

Al contorsionar el cuerpo de la mujer hacia atrás, queda claro cómo lo relevante de estas imágenes es mostrar las posibilidades de posturas y las formas que se pueden lograr a través de la acertada colocación del cuerpo. Sin embargo se pierde un

poco la búsqueda del erotismo, al parecer Márquez lo oculta escudándose en el velo de lo artístico.

En la siguiente imagen, una figura muy rígida de una mujer de pie forma una postura casi geométrica. A diferencia de las imágenes anteriores ésta es la única en la que la modelo ve directamente a la cámara con los ojos sumamente abiertos. Se muestra totalmente desnuda frontalmente, dejándonos ver todo su cuerpo en el que reconocemos, una vez más, la perfección y fortaleza producto de la ejercitación o la danza. Debemos hacer notar cómo estas fotografías tienen como objetivo “contemplar la belleza del cuerpo humano”¹⁵.

¹⁵ Laura González, y Deborah Dorotinsky , *Desnudos 1926-1934, Fotografías de Luis Márquez Romay*, *op.cit.*, p.14



Fig.40

Como hemos podido observar, Márquez gustaba de incluir algún elemento externo para acompañar la desnudez de sus modelos, (como el caso del rebozo). Ahora vemos cómo hace uso de un cráneo que es

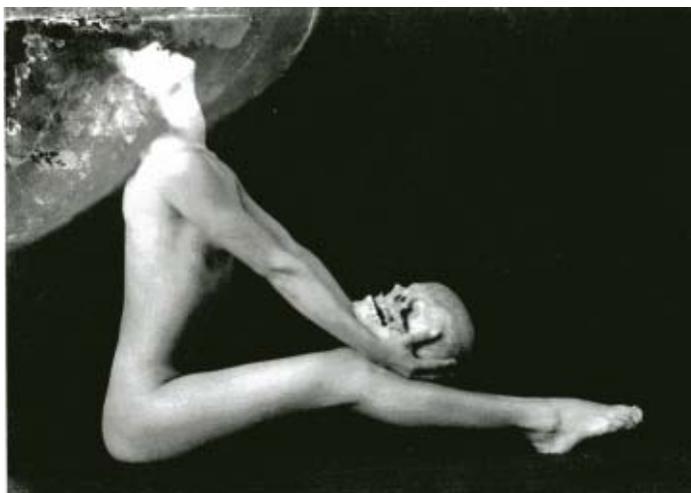


Fig.41

sostenido en las manos de una mujer que al dirigir la mirada hacia arriba, evade el contacto visual con tan perturbador objeto que reposa a su vez sobre sus rodillas.

Con el acomodo del cuerpo se ha formado un triángulo perfecto que se extiende en una línea dibujada por los pies.

Resulta curioso cómo el deterioro de esta imagen ha formado un nuevo triángulo sobre el rostro de la mujer y aunque sabemos perfectamente que esa no era la intención del autor, ahora modifica la lectura. Parecería que la toma se realizó durante un ensayo o puesta en escena de una representación dancística o teatral, cosa que no sería rara, dada la cercanía que tenía Márquez con el mundo de la farándula y el espectáculo. Recordemos que su padre era representante teatral.

Entonces, podemos decir que las imágenes de desnudo femenino, de este autor responden, en primer lugar, a la admiración del cuerpo y que se acerca a ellas de diferentes maneras y con distintas preocupaciones. No sorprende la variedad en su tratamiento del tema puesto que precisamente la diversidad es una característica de su obra completa. Vemos ciertos nexos que lo unen con las propuestas de Edward Weston al plantear un nuevo encuadre, pero, al mismo tiempo, vemos semejanzas con las concepciones ideales del cuerpo a la manera de la escultura antigua.

4.1.2 Desnudos masculinos, la belleza clásica

Si los desnudos femeninos de Luis Márquez resultan muy interesantes, serán los del cuerpo masculino una verdadera aportación al género del desnudo en la historia de la fotografía mexicana, puesto que son prácticamente inexistentes¹⁶, en la época que estamos estudiando. Márquez se acercó al cuerpo del hombre bajo la premisa de la belleza clásica, (ideal) heredada de la de la pintura y la escultura¹⁷.

Al parecer, el vínculo con el cine (que de alguna forma siempre existió en el trabajo de Márquez) le dio la oportunidad de realizar una serie de desnudos al aire libre y con iluminación natural puesto que, según Ernesto Peñaloza¹⁸, es muy probable que hayan sido tomadas durante los primeros meses de 1926, año en el que se rodó la película silente mexicana *El cristo de oro*¹⁹, en donde Márquez trabajó como actor protagónico. Este filme del género de capa y espada (fue estrenado el 24 de octubre de 1926 en el Monumental) ubicaba su acción en el siglo XVII, y utilizaba como locación el Parque Lira, mismo lugar en donde Márquez realiza los desnudos que veremos a continuación. Los datos de la película nos permiten fechar las imágenes fotográficas ya que al parecer el autor

¹⁶ Sabemos, como hemos visto de la existencia de los desnudos masculinos que realizó Antonio Garduño en la Antigua Academia de San Carlos para las clases del pintor Antonio Fabrés a principios del siglo XX.

¹⁷ *Supra*, capítulo 2, 2.1 *De la pintura a la fotografía*.

¹⁸ Vid. Ernesto Peñaloza, Laura Gonzáles y Deborah Dorotinsky, *op. cit.*

¹⁹ Ficha técnica: *El cristo de oro*, 1926, Producción: Escuela Filmadora Nacional, coronel Eduardo V. Jara, Dirección artística: Basilio Zubiaur y Manuel R. Ojeda, Argumento: Basilio Zubiaur, Datos históricos: Luis González Obregón, Adaptación: Manuel R. Ojeda, Fotografía: Eugenio Lezama Michel Intérpretes: Otilia Zambrano (Isabel), Fanny Schiller (Margarita), Manuel R Ojeda (Marqués del Valle Umbrío), **Luis Márquez** (Don Diego de Molina), Roberto Rocha (don Nuño el secretario). Lucila D'Alva (Marquesa del Valle Umbrío), Filmada en los primeros meses de 1926.

aprovechó la oportunidad de realizar las tomas sin ser molestado y sin faltar a las “buenas costumbres”.

A diferencia de las fotografías de las mujeres, estos primeros desnudos masculinos están hechos con un aliento pictorialista, son mucho menos modernos (o vanguardistas) porque significan una regresión a los cánones de academias. No sólo respaldándose en el modelo de la estética corporal griega sino también en la representación de seres míticos, utilizando como modelo a adolescentes, esta es la serie “...más extensa de la fotografía conocida de Márquez de desnudo- consta de 40 tomas realizadas con modelos masculinos adolescentes en locaciones exteriores y con luz natural”²⁰.

En una primera imagen aparece un jovencito rodeado (y protegido) por los arbustos que cuidadosamente le cubren el sexo; pareciera que entramos a un universo de fantasía en el que nos topamos con esta escena a la que nos asomamos sin perturbar, al muchacho que ahí se



Fig.42

²⁰ Laura González, y Deborah Dorotinsky, *Desnudos 1926-1934, Fotografías de Luis Márquez Romay*, *op.cit.*, p.3

encuentra²¹. En vez de adornar y/o recrear en estudio el ambiente deseado, en telas o muros pintados, Márquez encuentra la locación perfecta alejándose así de la artificialidad de las escenografías al estilo de los desnudos comerciales de la Compañía Industrial Fotográfica²² (CIF).

²¹ En el texto de Ernesto Peñaloza, Laura González y Devorah Dorotinsky “Luis Márquez Romay, el cuerpo, del pictorialismo a la vanguardia” en *Huesca Imagen México 1920-1960*, *op.cit.*, los autores habían titulado a la imagen “Sebastián”, sin embargo no tienen título original.

²² *Supra*, capítulo 2, 2.2 *Tendencias del desnudo fotográfico en México*

En la segunda imagen que hemos tomado como representativa de esta serie, el modelo adolescente adopta una postura parecida a la de un bailarín y a pesar de que ya salió del bosque, una pequeña porción del follaje continúa cubriendo su sexo, él se encuentra en un camino en el que a los costados crecen arbustos y mantiene la mirada esquivada a la cámara, nosotros continuamos siendo *vouyeristas* a los que se nos permitió “echar un vistazo” a un mundo irreal. En este sentido las imágenes de desnudo de Márquez contrastan con la fotografía directa que comenzaba a rendir frutos en nuestro país a través del trabajo de fotógrafos como Tina Modotti, Manuel Álvarez Bravo o Agustín Jiménez, entre otros.



Fig 43

En otra postura extraída de la danza, el efebo se ha colocado al borde del agua, dejándonos ver su cuerpo de espaldas. Por una pierna le sube una enredadera que pasa por la cintura y parece llegar hasta el cuello, en una mano sostiene en lo alto una especie de corona; la cara se dibuja de perfil y la luz natural ilumina el agua que sirve de fondo a lo que parece ser una estatua que forma parte del paisaje.



Fig.44

En otro desnudo de esta serie de imágenes realizadas en el exterior, nos encontramos observando al mismo joven de cuerpo adolescente, recostado sobre una fuente perdida en el bosque, rodeada de árboles y vegetación, una vez más parece que nos hemos internado en un lugar mágico habitado por criaturas míticas. En este caso, libre de cualquier vestimenta o adorno se muestra el cuerpo completo en una posición placentera de descanso. A pesar de la experimentación que se estaba dando en el género de desnudo en la época a través de los trabajos de los fotógrafos que ya hemos visto en el capítulo anterior, (Weston, Garduño, Amero, Jiménez y Álvarez Bravo) el trabajo de Márquez se revela cándido e incluso poco propositivo, sin embargo, “La temática simbolista de la fotografía pictorialista de principios de siglo funciona en esta serie de Márquez como un velo

que matiza la pulsión erótica implícita en la visión de la cámara de los cuerpos de los adolescentes fotografiados”²³



Fig.45

Por otra parte “el arquero” es un motivo que recreó en otras imágenes del archivo. En esta imagen, por ejemplo, cambió el follaje por las pieles que cubren gran parte del cuerpo semidesnudo que forma en el piso una sombra bien delineada. En general las tomas están realizadas en exteriores con luz natural y no hay cambios drásticos o radicales entre ellas. Su



Fig.46

²³ Laura González, y Deborah Dorotinsky, *op.cit.*, p.3.

fórmula consiste en tomar la figura humana dentro de un contexto natural que hace las veces de realidad-fantasía, en la que encarna un personaje de la mitología.

Para reforzar la concepción clásica del desnudo, ahora vemos en la siguiente fotografía, al hombre como parte de un escenario de la Grecia antigua, rodeado por las características columnas y jarrones que evocan dicho estilo, pero vemos al cuerpo como un componente más que acompaña la escena

“Fundándose con la

arquitectura

circundante y

asimilándose al

estereotipo de la

escultura griega

decorativa, los

cuerpos de los

modelos adoptan

poses que lejos de

mostrar la fortaleza atlética que se asociaría con un concepto convencional de masculinidad, resaltan en cambio la belleza delicada casi femenina”²⁴.

Evidentemente la postura que asume el modelo no refleja poderío ni alardea de la fuerza o perfección del hombre, sino más bien nos habla de la delicadeza de éste.



Fig.47

²⁴ *Ibidem*, p.7.

Por último, haremos referencia a otra serie de fotografías de desnudo masculino realizadas por Márquez que se toman en interior y con luz artificial, en donde, consideramos, se aventura a realizar nuevos encuadres. A pesar de que continúa ciñéndose al estereotipo de belleza clásica (en tanto la perfección del cuerpo) pero que, para esta serie, ha cambiado al modelo adolescente por un hombre maduro. Cobra importancia la forma del cuerpo que se presenta solo, sin escenarios creados, piles, columnas o follajes que lo acompañen. Desgraciadamente esta serie también está bastante deteriorada.

Por ejemplo, sólo vemos una parte del cuerpo, un torso en el que se asoman las costillas. En un gesto dramático el modelo levanta los brazos sobre la cabeza y mantiene la mirada perdida que no confronta, por el contrario “queda claro como el carácter erótico potencial del desnudo fotográfico masculino queda enmascarado tras un esquema formal ...”²⁵.



Fig.48

²⁵ *Ibidem*, p.9.

Realiza otra toma muy cerrada del cuerpo de un hombre sentado de perfil que oculta la cara en sus brazos, su postura deja el sexo al descubierto. En el encuadre se ha recortado una pierna que está extendida y a pesar de que lo que se busca es ilustrar la forma “el detalle fotográfico rebasa al estereotipo académico haciendo aflorar el tinte erótico”²⁶



Fig.49

²⁶ *Loc. cit.*

Cabe mencionar, en este espacio, que se han sugerido lecturas de estas imágenes que parten de una visión homosexual (que incluso atañen a las preferencias del autor) como un posible motivo por el cual las imágenes no se dieron conocer en su momento, lo que nos lleva a preguntarnos por qué tampoco circularon los desnudos femeninos. Nosotros preferimos no realizar el análisis desde ese supuesto, ya que no contamos con los elementos suficientes y no queremos caer en especulaciones que no podríamos sustentar. Quede ahí pues la duda.



Fig.50

La última imagen que presentamos destaca por el encuadre que escogió el autor sobre la postura que asumió el modelo y que resulta poco natural, está colocado en cuclillas y a la vez gira hacia su

izquierda recargándose en sus manos hacia al frente, pero lo que nos perturba es que Márquez ha eliminado drásticamente la mirada con un corte, a pesar de que la cara está viendo a la cámara.

Esta imagen muestra otro tipo de preocupaciones en cuanto a la composición (y encuadre). Se ha alejado ya de la imagen cándida e idílica; a pesar de que estas imágenes pueden parecer como hechas para el auxilio de los dibujantes y pintores, su visión sobre el cuerpo masculino desnudo presentada en estas últimas tres lo incluyen dentro de las nuevas propuestas más directas y cercanas a la experimentación. En resumen podemos decir que los desnudos fotográficos de Márquez enriquecen su obra completa y demuestra una vez más su versatilidad ya que dentro de este género realizó diferentes propuestas de aproximación al cuerpo humano, (femenino y masculino) que van desde la candidez hasta la toma directa.

4.2 La clandestinidad de Juan Crisóstomo Méndez

En la última década del siglo pasado salió a la luz pública el descubrimiento de un enorme archivo fotográfico de desnudos que había adquirido el coleccionista mexicano Ava Vargas. Se trata del trabajo realizado por el poblano Juan Crisóstomo Méndez Ávalos (1885-1962). Quienes han escrito al respecto parecen no ponerse de acuerdo en la cantidad de imágenes, unos dicen decenas²⁷ otros cientos²⁸ y otros miles²⁹. Lo cierto es que el material aún no ha sido cuantificado,

²⁷ Alfonso Morales, “*Livianos y diletantes*” en *Luna Córnea*, México, núm.4, 1994, 61-69.

²⁸ Guillermo Samperio, “*Méndez, ¿fotógrafo erótico o pornógrafo?*” en *La jornada*, México, año diez, núm. 3246, sec. cultural, miércoles 22 de septiembre 1993, pp. II,V,VI.

pero se trata de miles de negativos³⁰ estereoscópicos. Quizá tanta confusión se ha dado debido a que la obra de Méndez está físicamente dividida, entre Puebla y la Ciudad de México. Por ejemplo en un artículo de Pedro Ángel Palou³¹ se dan los datos de la fototeca Juan Crisóstomo Méndez y, sin embargo ilustra su artículo con fotografías de la colección de Ava Vargas.

En la historia de la fotografía mexicana el nombre de Méndez había pasado inadvertido (incluso se dudaba si era Crisóstomo o Crisóforo³²) y se decía que era un desconocido. Hacía falta buscar los datos en el lugar indicado, es decir, en donde desarrolló toda su obra, para darnos cuenta que fue un personaje bastante conocido en su Puebla natal, como un fotógrafo que a través de sus imágenes dejó un rico testimonio visual de la vida de su ciudad:

La diversidad de temas: paisaje, monumentos, la mujer convierten el archivo de Méndez en un importante fondo gráfico para la documentación de la vida urbana poblana durante la década del treinta. Si bien no encontramos en Méndez el “compromiso social” de la fotografía mexicana coetánea (el Porfiriato, la Revolución o el movimiento cristero), sino más bien la curiosidad del aficionado, el mundo que rodea a Méndez, su mundo y sus intereses, aparecen documentando de una u otra forma la capital poblana de entonces³³

4.2.1 Desnudos de la Fototeca Juan Crisóstomo Méndez.

²⁹ Ariel Zúñiga, “Juan Crisóstomo Méndez, desnudos” en *Huesca Imagen México 1920-1960*, Huesca, Gráficas Huesca, 2004, pp.76-87.

³⁰ Dato aportado por el coleccionista Ava Vargas, en charla personal en su casa-estudio el 6 de julio de 2005.

³¹ Pedro Ángel Palou, (texto), “Antifaces” en *Letras Libres*, sec. Portafolios, México, año IV, número 40, abril 2002, ISSN 1405-7840, s/p.

³² Guillermo Samperio, *op. cit.*, p.II.

³³ Ariel Arnal, (texto introductorio), *Juan C, Méndez, La curiosidad en la mirada*, México, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 1999, p.15.

La mayoría de su obra se conserva hoy en la fototeca que lleva su nombre y pertenece a la Secretaría de Cultura del Estado de Puebla que fue creada en 1980, gracias a la donación de los familiares de Méndez³⁴. Sin embargo, las imágenes que corresponden al género de desnudo que conservan en la institución son muy contadas “Los pocos desnudos que se conservan actualmente en la fototeca Juan C. Méndez responden sí a un interés estético, pero también forman parte de su incansable curiosidad por la forma de ser de la mujer, incluso más allá de la mera exhibición del cuerpo”³⁵, y no sólo del cuerpo entero sino que evidentemente tiene predilección por las piernas y pies que usualmente cubre con medias y zapatos que llaman su atención. Así pues, haremos en primer lugar referencia a algunos desnudos que pertenecen a la fototeca poblana y que fueron realizados durante las décadas de los veinte y treinta (desgraciadamente no sabemos la fecha precisa en que se produjeron).

Las dos primeras imágenes nos recuerdan el trabajo de Luis Márquez ya que hubieran podido ser tomadas por él. Son desnudos realizados en exterior y con luz natural. En primer lugar vemos a una mujer rodeada de vegetación, recargada en un árbol, pero, a diferencia de los espacios mágicos de Márquez, la figura de la mujer no evoca un



Fig.51

³⁴ Formada por más de 7 500 imágenes positivas en diversos formatos, alrededor de 3 000 transparencias. Las estereoscópicas suman 5 250, 250 postales, 900 los positivos de 5X7 pulgadas, además de 120 ampliaciones que el propio Méndez realizó para algunas exposiciones. *Vid. Ariel Arnal, op. cit., p.17.*

³⁵ *Ibídem*, p.27.

personaje ficticio, sino que ataviada con unas medias (muy populares en la época) y adornado su cuello con un collar cobra una presencia sumamente real, que nos enfrenta a través de la mirada que sostiene ante la cámara, eso sí, conciente de su desnudez se cubre el sexo con la mano como único escudo. Por el maquillaje y el peinado recuerda el tipo de las actrices del cine mudo de la época.

En la segunda imagen, una mujer se ha recostado sobre una fuente (tal como lo hizo el modelo de Márquez) incluyéndose así en el paisaje. Totalmente desnuda le vemos la espalda, las nalgas y piernas como si de una estatua se



Fig.52

tratará. Es una composición armónica que se enriquece con los ornamentos de la fuente, que, a su vez, contrastan con su blanca piel. En segundo plano los arbustos brindan una variedad de texturas dentro de la imagen.

Salvo en pocas imágenes, como las que acabamos de ver, las tomas de desnudo prácticamente eran siempre realizadas en espacios privados (como su propia casa). Existe la hipótesis de que a estas citas acudían otros fotógrafos que

pertenecían al club fotográfico de aficionados al que Méndez pertenecía³⁶ y que también pudieron haber prestado sus casas. Este argumento se apoya en que en algunas de las fotos aparecen otros hombres portando cámaras y otros materiales fotográficos y porque en el archivo de la fototeca Méndez de Puebla “aparecen algunas fotografías de desnudos con el nombre de Cruz”. Así que al parecer existen archivos similares que permanecen todavía en el anonimato.

Pero regresando a las imágenes, y retomando lo antes dicho en cuanto a los espacios privados, en la siguiente imagen (y última representativa de las que se conservan en Puebla) encontramos una relación más estrecha con las que conserva Ava Vargas y porque reconocemos elementos propios de un estilo que poco a poco va haciendo suyo.

En lo que parece ser una entrada de una casa, una mujer con el torso desnudo nos observa. Todavía conserva las medias y los zapatos así como una prenda que le cubre las nalgas. Está sentada sobre una silla y se sabe observada, la actitud es de reto, al fondo vemos una puerta y otros objetos que precisamente son los que nos perturban porque no es precisamente el lugar adecuado para estar desnudos. El autor ha



Fig.53

³⁶ Y que pudo ser el primero en la ciudad de Puebla

arrancado el cuerpo de los lugares más apropiados como parques de fantasía o estudios de artistas, para colocarnos en espacios privados que nos convierten, a los espectadores, en una especie de fisgones o *vouyesristas*.

Ahora cabe preguntarnos quién es este personaje capaz de crear semejantes imágenes fotográficas, en un lugar tan recatado como lo era la ciudad de Puebla, en las décadas que estamos estudiando. Pues bien, Méndez tuvo una formación multidisciplinaria al estudiar “música, inglés, comercio y artes plásticas. Así mismo, en el colegio de San Bernardo y en el Colegio de Artes y oficios del entonces Colegio del Estado estudió dibujo y arquitectura. Paralelamente trabajó en la ferretería *Summer y Herman* y en una empresa de bienes raíces”³⁷ y de manera paralela, era aficionado a la fotografía, Debemos decir que Méndez no era fotógrafo de tiempo completo, ni se ganaba la vida practicando el oficio. Era un fotógrafo aficionado miembro de un club en el que se exponían sus trabajos y organizaban excursiones para hacer fotografías que después difundían entre ellos en pequeñas exposiciones.

Lo que no se sabía en su momento es que también organizaban reuniones privadas en las que hacían imágenes más íntimas “esta labor por sus características, fue hecha casi en secreto: desde luego ante un agobiante clima de moralidades de la Puebla de las décadas de los veinte y treinta. Por eso mismo

³⁷ Arnal Ariel, *op. cit.*, p.13

una historia de hechos públicos de la fotografía en México detectaría tardíamente los aportes de Crisóstomo Méndez”³⁸.

4.2.2 El disfraz y la fantasía en la colección Ava Vargas

Los desnudos fueron realizados entre 1929 y 1936. Lo sabemos porque el autor tenía el cuidado de anotar los pormenores en algunas de sus fotografías, no así en otras de las que no hay mayor información. Debido a que pasaron muchos años para que se dieran a conocer las imágenes y a su “insólito” contenido. Se han escrito textos novelados sobre la historia de este archivo que se mantuvo oculto. Pero mejor basémonos en la información que nos aportan las imágenes, para así comprender su importancia dentro del panorama de la fotografía en nuestro país.

Las mujeres que retrataba Méndez no eran necesariamente modelos profesionales, sino conocidas o amigas poblanas, así como artistas que estaban de paso por la ciudad. En algunos sobres en donde guardaba los negativos escribía nombres o adjetivos que daban una pista al respecto

³⁸ José Antonio Rodríguez, “Una pasión secreta: Juan Crisóstomo Méndez y el desnudo como vanguardia” en *Juan Crisóstomo Méndez Avalos (1885-1962)*, México, Ediciones el Equilibrista, 1996, p.7.

Se encuentran fotografiadas artistas, como Delia González (mostrando el pubis), de una compañía de Opereta que se presentó en el Gran Hotel, y María Luisa Ruiz (desnudo total, 1926), para la que Méndez sólo anotó entre paréntesis, "artista"; o extranjeras, quizá visitantes de la Puebla de los Angeles, como Virginia Smit (así escrito) o Carmen Strabeau. Sin embargo suponemos que la mayoría son mujeres poblanas que compartieron las inclinaciones estéticas de Juan Crisóstomo³⁹

Detengámonos un poco para considerar que a pesar de que el archivo es numeroso, debemos tomar en cuenta que la mayoría de la obra, que resguarda Vargas, está en negativos y las fotos a las que hacemos referencia en esta investigación, son impresiones recientes que se han dado a conocer a través de publicaciones. También cabe mencionar que es tan numeroso el archivo porque Méndez realizaba muchas tomas en una sola sesión. Así, hay varias imágenes que son muy semejantes y lo que sucede es que, en su momento, no se imprimió una selección del autor.

Comencemos a revisar las imágenes, nos encontramos ante dos fotografías que presentamos como díptico en el que está representado el cuerpo desnudo de una joven mujer, sentada sobre una mesa cualquiera. El espacio se reconoce como un entorno cotidiano (muy alejado del estudio fotográfico), parece una casa en la que podemos ver al fondo una puerta de madera, un calendario, algunos cuadros y una serie de adornos colocados sobre un mueble y en el muro, sin

³⁹ Guillermo Samperio, *op. cit.*, p.V

embargo, lo que llama la atención es el cuerpo prácticamente desnudo, tan sólo ataviado por unas medias negras y un antifaz, tipo arlequín italiano, que cubre el rostro de la modelo y nos lleva a concentrarnos en su desnudez.

En la primera imagen la modelo nos está viendo de frente, mostrando el torso moreno, desnudo, colocado por el fotógrafo sobre la mesa, cubierto el rostro y las pantorrillas hasta la rodilla y dejando al descubierto unos pequeños senos casi infantiles y el pubis prácticamente oculto por la posición del cuerpo.



Fig.54



Fig.55

En la siguiente imagen la cámara se ha movido un poco y entra al campo visual, un fragmento de calendario, pero ahora vemos los zapatos y a la modelo de cuerpo entero sobre la mesa. Ahora recarga los brazos sobre sus propias rodillas. También ha cambiado la altura de la colocación de la cámara. Un

elemento que se da en ambas fotografías es la notoria seriedad de la modelo. Ambas fotos despiertan curiosidad e inquietan por que pareciera que estamos invadiendo un espacio privado.

El elemento del antifaz nos permite hacer una lectura de la imagen en la que tiene que ver la clandestinidad que permea este archivo de Méndez quien nos permite ver el cuerpo de la mujer, pero al parecer no debemos saber quién es.

A veces gustaba de cubrir a la modelo con velos y poner junto a ella objetos como las flores para cubrir (y sugerir) cierta zona de la anatomía femenina:

...con suaves telas transparentes y brillantes que más que mostrar sugieren; zapatillas que tienen su adecuado complemento con las medias oscuras o blancas (y sus respectivas ligas); flores en el regazo que invocan una inocencia inalcanzable; almohadas en donde se detienen los suaves cuerpos; faldas y medias que subidas abiertamente dejan ver suntuosos traseros; y para dejar algo al imaginario erótico o para incentivarlo aún más, ropas estrechamente pegadas y moldeadas al cuerpo⁴⁰

En las siguientes tres imágenes vemos a la misma modelo con el cabello cubierto por un tocado y los infaltables zapatos y medias. Ella no se ha cambiado de lugar, sólo cambia la postura en este espacio limitado que es una base de madera. En la primera la vemos de perfil, inclinada y ocultando la cara en una pose poco natural que, sin embargo, nos permite ver su cuerpo. Ella se esconde y protege como si se avergonzara. En la siguiente ha preferido sentarse, pero

⁴⁰ José Antonio Rodríguez, “Una pasión secreta: Juan Crisóstomo Méndez y el desnudo como vanguardia”, *op. cit.*, p.9.

continúa dándonos la espalda en una posición más cómoda y, por último, la vemos casi de frente, está inclinada y aunque podríamos verle la cara, la cubre con un antifaz oscuro. Bajando la mirada nos guía a un pequeño ramo de flores que está en lugar del pubis, logrando una composición más armónica y sugerente. Notemos como en estas representaciones el cuerpo no es mostrado directamente, porque sabemos que se encuentra debajo de cada elemento como la máscara o las flores.



Fig.56



Fig.57



Fig.58

Como hemos dicho sus imágenes son muy similares entre sí. Veamos la siguiente imagen que es prácticamente igual, suponemos que fue hecha en otro momento porque, a pesar de que es el mismo fondo, la modelo lleva puestas otras medias (igual de oscuras) aunque usa el mismo tocado y el antifaz. Además de que esta mujer lleva puesta una camiseta y reposa sobre cojines. Podemos pensar también, con base en las fotos, que las tomas se iban haciendo poco a poco mientras las mujeres se despojaban de la ropa.



Fig.59

Con encuadres más cerrados y fragmentando el cuerpo centraba la atención en el vientre y el pubis de las modelos. Como ya vimos, gustaba de sugerir o elaborar metáforas visuales con ramos de flores.

Aquí mostramos otros dos ejemplos, en el primer caso vemos el cuerpo casi completo y podríamos asegurar que es la misma persona fotografiada del caso anterior. Enigmática no nos muestra más.



Fig.60



Fig.61

Lo que salta a la vista es el ramo entre las piernas, y en la siguiente con una toma más cerrada aún, ha cambiado el ramo por una flor adornada, esta vez ha colocado a la modelo en una pequeña mesa. Ella sigue conservando las medias y la posición de sus codos nos

sugieren pudor.

Sin embargo no todo fue sugerencia, también se atrevió a pedirle a la modelo en turno una pose libre de metáforas visuales, para que mostrara levantando sus ropas el negro bello de la entrepierna, coronado por un enorme abdomen anónimo una vez más, gracias al encuadre tan cerrado. “Piénsese que si Weston sorprende al fragmentar el cuerpo, Méndez lo hacía también simultáneamente pero casi en secreto. Aunque hay que tomar en cuenta que si el fotógrafo californiano mostró el poder de la fragmentación visual, y Crisóstomo Méndez lo hizo al parejo, es también por un síntoma de época atribuible a una búsqueda, consciente o no, de nuevas formas estéticas que rompieran con el pasado”⁴¹.



Fig.62

⁴¹ José Antonio Rodríguez, “Una pasión secreta: Juan Crisóstomo Méndez y el desnudo como vanguardia”, *op. cit.*, p.10.

El uso del velo era también del gusto de Méndez. Al parecer se divertía envolviendo a las modelos con telas muy transparentes que dejan ver perfectamente las formas del cuerpo que cubren, como lo podemos ver en las dos imágenes siguientes hechas en una misma sesión. El velo nos deja ver los pequeños pechos de la mujer que está sentada frontalmente y que mantiene una actitud francamente seria, quizá porque se sabe observada pues mira directo a la cámara.



Fig.63

En una segunda imagen Méndez se aventura a realizar una toma, en contrapicado, a la misma mujer que se ha recostado formando con su cuerpo una larga línea que dirige nuestra mirada desde las rodillas cubiertas por



Fig.64

las medias oscuras, pasando por las piernas y el sexo, tapado con la mano, y hasta llegar a la cara cubierta por el antifaz.

Parece sorprendente que en el ambiente puritano de la ciudad de Puebla de los Ángeles, en las décadas de los veinte y treinta, se estuvieran haciendo estas imágenes únicas y tan diferentes a todas las demás. Porque a pesar de que podemos encontrar semejanzas entre su trabajo y el de los otros fotógrafos que trabajaban en la época (y que hemos visto en esta investigación) como la fragmentación y la toma directa, al estilo de Weston, o las imágenes bucólicas al estilo de Márquez; también crea “Una particular saga de imágenes inmersas en una singularísima creación de figuras, espacios e impulsos obligadamente sensuales, un trabajo polimorfo lúdico, desinhibido y a veces, sobre todo, meticulosamente construido en sus resoluciones visuales. Esto es una mirada que se volvió desafiante para su tiempo”⁴².

4.2.3 Desnudos integrales

Las fotografías a que hemos hecho referencia representan la fantasía y el disfraz, pero Méndez también realizó desnudos integrales sumamente interesantes, y que no tienen nada que ver con los las metáforas visuales y las sugerencias, son directos y prescinden de cualquier parafernalia fetichista.

⁴² José Antonio Rodríguez, “Una pasión secreta: Juan Crisóstomo Méndez y el desnudo como vanguardia”, *op. cit.*, p.7.

Comenzaremos con aquellos en los que coloca a la modelo delante de un telón oscuro y posa sobre un tapete. Estas mujeres no ocultan la mirada ni se esconden detrás de un antifaz, el desnudo aquí es más franco y la mirada de las modelos enfrentan al espectador. Evidentemente se saben observadas.



Fig.65



Fig.66

Ahora, despreocupada, una mujer se recarga en una silla con postura espontánea e incluso con cierto desparpajo, ofrece su cuerpo. En otra imagen recostada sobre el tapete una mujer nos ve de reojo. En estas

imágenes no hay cortes al cuerpo ni tomas de detalle.

Para finalizar nos quedan dos imágenes que quizá por sencillas llaman poderosamente la atención. Al parecer fueron tomadas en una habitación de hotel, porque contrastan con el mobiliario de una casa ataviada con objetos de uso doméstico y adornos cotidianos. Sólo aparece una pequeña cama de latón y una mesita en la que yace, acostada de espaldas, una mujer sobre un tapete, que sin necesidad del antifaz

guarda el anonimato.

Somos partícipes de un descanso muy peculiar porque tenemos en el campo visual una cama que ha preferido no utilizar y por lo tanto, nos lleva a preguntarnos si ese era su objetivo.



Fig.67

Sucede lo mismo con la siguiente y última imagen, en la que vemos a la mujer sentada sobre la mesa (que ha sido cambiada de posición). Al fondo notamos claramente la cama que luce intacta y vacía, en su lugar la mesa sirve para colocar a la modelo que oculta su rostro detrás de las rodillas que forman una vertical hasta los pies y guían nuestra mirada hasta los zapatos. En el recorrido descubrimos que se asoma sutilmente el sexo.



Fig.68

Son más simples, sin rebuscamientos. Según Samperio el desnudo integral era uno de los objetivos de Méndez, ya que plantea su trabajo como parte de un

proceso en el que poco a poco el autor iba convenciendo a las mujeres para que se despojaban de sus ropas, para acto seguido disfrazarlas con los antifaces y velos para, por último, pedir el desnudo total “Crisóstomo las haría modelar de acuerdo a sus intereses estéticos, con calma, en sesiones donde las sugerencias eróticas de tales cuerpos irían cediendo a los requerimientos del artista”⁴³. Obviamente unas cedieron y otras no, Desgraciadamente lo que tenemos es sólo una muestra del enorme archivo que suponemos se irá dando a conocer con el tiempo en nuevas impresiones.

Un aspecto que no debemos olvidar es que la mayoría del material estaba pensado para ser visto en aparatos estereoscópicos⁴⁴, (que daban la ilusión de tridimensionalidad) así que la lectura que hemos realizado se ha modificado porque nos estamos basando en impresiones bidimensionales.

⁴³ Guillermo Samperio, *op. cit.*, p.II.

⁴⁴ *Supra*, cáp.2.

CONCLUSIONES

A partir de una revisión de los trabajos de desnudo fotográfico artístico (realizado en México, en las décadas que comprenden los años veinte y treinta, del siglo XX), hecha con base en la obra de los fotógrafos Edward Weston, Antonio Garduño, Emilio Amero, Agustín Jiménez, Manuel Álvarez Bravo, Luis Márquez y Juan Crisóstomo Méndez podemos concluir que, efectivamente es en esta época en la que se consolida el género en nuestro país. Por otra parte corroboramos la inquietud de dichos artistas por asignarle un espacio al desnudo dentro de la producción que conforma su obra completa.

Tras identificar las tendencias del desnudo fotográfico que se producía en México, a principios del siglo veinte, salta a la vista la ausencia de propuestas realizadas por artistas, puesto que básicamente existían dos tipos de desnudos en fotografía, por un lado el desnudo pornográfico de circulación abundante, pero clandestina y por el otro, el desnudo comercial, que amparándose en el adjetivo “artístico” se distribuía en espacios públicos a través de tarjetas postales por ejemplo. Sin olvidar aquellas reproducciones que imitaban la belleza clásica y que servían, a su vez, a otras disciplinas como el dibujo o la pintura, tal como sucedía en la Academia de San Carlos.

En este sentido, es en los años estudiados cuando se comenzaron a dar a conocer algunas de las imágenes que he abordado a lo largo de la tesis, a través de diferentes medios de difusión, como publicaciones artísticas o populares. Sin

embargo, fueron los espacios destinados al arte, como museos o galerías, los que abrieron sus puertas a nuevas concepciones del cuerpo humano recreado con una cámara fotográfica, para difundirlos y así provocar en otros creadores nuevas inquietudes al respecto.

Es en el trabajo de dichos fotógrafos en donde podemos ver diferentes preocupaciones estéticas al abordar el género, ya que en sus propuestas se han visto creaciones diversas que los colocan dentro del panorama de la fotografía de autor, es decir aquella en la que el artista manifiesta sus inquietudes estilísticas. Este tipo de fotografía, que se ocupa de la desnudez a partir de una concepción individual, se ha independizado de las concepciones clásicas del desnudo propias de otras manifestaciones visuales como la pintura y la escultura por ejemplo.

Por otro lado, la estabilidad política que empezaba recuperar el país, tras la lucha armada del periodo revolucionario, fue benéfica, pues permitió que el género de desnudo se fuera presentando y desarrollando poco a poco. Por lo mismo comenzaron a llegar artistas extranjeros, que además de brindar nuevas formas de ver el objeto fotografiado, encontraron en nuestro país motivos de inspiración suficientes que modificaron sus propias concepciones, como ya se vio, Edward Weston hará lo propio en cuanto al género que estudiamos, cuando se acerca a él de manera directa, alejándose de los cánones pictorialistas.

Si bien es cierto que el México posrevolucionario estaba brindando nuevas oportunidades en el ámbito de la producción artística, hemos visto que continuaba existiendo un sector que no aceptaba bien a bien mostrar públicamente el trabajo de desnudo, como por ejemplo la circulación del trabajo de Agustín Jiménez, en las publicaciones populares de la época a través de la revista *Molino Verde* (1932), que fue censurada y sacada de circulación en su primer número por presentar imágenes pertenecientes a dicho género.

Otro caso que también “sufrió” esta situación de censura fue el de la famosa imagen de Manuel Álvarez Bravo, *La buena fama durmiendo*, que fue creada para incluirla en la portada de un catálogo, pero que por ser un desnudo se decidió que no era conveniente, por considerar delicado mostrar el cuerpo, no obstante de que el tema de dicha exposición era el surrealismo, que como sabemos fue un movimiento que se basaba en la provocación.

Así, también la censura del momento, y por qué no, la autocensura influyó para que no se dieran a conocer, en la época, las imágenes de desnudo de los fotógrafos Luis Márquez y Juan Crisóstomo Méndez, quienes a través de sus archivos, recién descubiertos, demuestran la importancia de crear imágenes con el tema del desnudo. Las imágenes están ahí, y son prueba palpable del interés de los artistas por cobijar, dentro de su basta obra, la antigua preocupación por la representación del cuerpo humano.

Al dar a conocer estas obras, la tesis pretende ser un primer acercamiento al tema, para dar pie a nuevas investigaciones al respecto y que pueda servir, a manera de antecedente, para futuros estudios que aborden el desnudo, en etapas posteriores de la historia de la fotografía mexicana.

Por último, no quiero pasar por alto el hecho de que a pesar de estar inserta esta investigación en un enfoque historiográfico, resulta fundamental que el autor de hoy conozca cómo se consolidó un género que es tan socorrido en la producción artística actual. Así pues, pretende servir de referencia a los artistas de hoy que trabajamos el género.

ANEXO

LISTADO DE IMÁGENES

Fig.1 Anónimo, Sin título, (1900-1920)

Fuente: Vargas, Ava (compilador), Carlos Monsivais (prólogo), ***La casa de citas, en el barrio galante***, México, Grijalbo, CONACULTA, 1991, ISBN 970-05-0299-6, 86pp. Col. Ava Vargas.

Fig.2 Anónimo, Sin título, (1900-1920)

Fuente: Vargas, Ava (compilador), Carlos Monsivais (prólogo), ***La casa de citas, en el barrio galante***, México, Grijalbo, CONACULTA, 1991, ISBN 970-05-0299-6, 86pp. Col. Va Vargas.

Fig.3 Anónimo, Sin título, (1900-1920)

Fuente: Vargas, Ava (compilador), Carlos Monsivais (prólogo), ***La casa de citas, en el barrio galante***, México, Grijalbo, CONACULTA, 1991, ISBN 970-05-0299-6, 86pp. Col. Ava Vargas.

Fig.4 Anónimo, Sin título, (1900-1920)

Fuente: Vargas, Ava (compilador), Carlos Monsivais (prólogo), ***La casa de citas, en el barrio galante***, México, Grijalbo, CONACULTA, 1991, ISBN 970-05-0299-6, 86pp. Col. Ava Vargas.

Fig.5 (CIF) Francisco Lavillet, *Desnudo artístico*, (1924)

Fuente: Archivo General de la Nación.

Fig.6 (CIF) Francisco Lavillet, *Desnudo artístico*, (1924)

Fuente: Archivo General de la Nación.

Fig.7 (CIF) Francisco Lavillet, *Desnudo artístico*, (1924)

Fuente: Archivo General de la Nación.

Fig.8 (CIF) Francisco Lavillet, *Desnudo artístico*, (1924)

Fuente: Archivo General de la Nación.

Fig.9 (CIF) Francisco Lavillet, *Desnudo artístico*, (1924)

Fuente: Archivo General de la Nación.

Fig.10 Anónimo (estudio Romualdo García), Sin título, (1915?)

Fuente: Mtra. Claudia Canales. Centro Fotográfico Álvarez Bravo.

Fig.11 Edward Weston, *Tina con el torso desnudo*, (1923)

Fuente: Figarella, Mariana, ***Edward Weston y Tina Modotti en México, su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario***, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, ISBN 968-36-9605-8, 230 p.p. Col . Ava Vargas.

Fig.12 Edward Weston, Fotografía de la serie *Tina en la azotea*, (1923)

Fuente: Figarella, Mariana, ***Edward Weston y Tina Modotti en México, su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario***, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, ISBN 968-36-9605-8, 230p.p. Center for Creative Photography.

Fig.13 Edward Weston, Fotografía de la serie *Tina en la azotea*, (1924)

Fuente: Barckhausen-Canale, Christiane, ***Verdad y leyenda de Tina Modotti***, México, Diana, 1992, ISBN968-13-1350-5, 374pp.

Fig.14 Edward Weston, Fotografía de la serie *Tina en la azotea*, (1924)

Fuente: Rodríguez, José Antonio, *et al*, ***Edward Weston, la mirada de la ruptura***, México, CONACULTA, INBA, Museo Estudio Diego Rivera, Centro de la Imagen, 1994, ISBN 968-29-4736-7, 155pp. Col. Mireya Cueto.

Fig.15 Edward Weston, *Anita, desnudo blanco*, (1925)

Fuente: Pitts, Terence, (essay), ***Edward Weston***, Italy, Taschen, Icons, 2001, ISBN 3-8228-5548-0, 190pp.

Fig.16 Edward Weston, *Anita, desnudo blanco*, (1925)

Fuente: Figarella, Mariana, ***Edward Weston y Tina Modotti en México, su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario***, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, ISBN 968-36-9605-8, 230p.p. Center for Creative Photography. Center for Creative Photography.

Fig.17 Edward Weston, *Anita, desnudo blanco*, (1925)

Fuente: Pitts, Terence, (essay), ***Edward Weston***, Italy, Taschen, Icons, 2001, ISBN 3-8228-5548-0, 190pp.

Fig.18 Edward Weston, Luz Jiménez Parada, (1926)

Fuente: Figarella, Mariana, ***Edward Weston y Tina Modotti en México, su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario***, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, ISBN 968-36-9605-8, 230 p.p. Center for Creative Photography.

Fig.19 Antonio Garduño, Sin título, (1903-1906?)

Fuente: Archivo fotográfico, Academia de San Carlos

Fig.20 Antonio Garduño, Sin título, (1903-1906?)

Fuente: Archivo fotográfico, Academia de San Carlos

Fig.21 Antonio Garduño, *Nahui Olin*, (1927)

Fuente: Figarella, Mariana, ***Edward Weston y Tina Modotti en México, su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario***, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, ISBN 968-36-9605-8, 230 p.p. Col. Ava Vargas

Fig.22 Antonio Garduño, *Nahui Olin*, (1927)

Fuente: Malvido, Adriana, ***Nahui Olin, la mujer del sol***, Barcelona, Circe, 2003, ISBN 84-7765-218-X, 237pp. Col. Ava Vargas

Fig.23 Antonio Garduño, *Nahui Olin*, (1927)

Fuente: Malvido, Adriana, ***Nahui Olin, la mujer del sol***, Barcelona, Circe, 2003, ISBN 84-7765-218-X, 237pp. Col. Tomás Zurrián Ugarte

Fig.24 Antonio Garduño, *Nahui Olin*, (1927)

Fuente: Malvido, Adriana, ***Nahui Olin, la mujer del sol***, Barcelona, Circe, 2003, ISBN 84-7765-218-X, 237pp. Col. Ava Vargas

Fig.25 Antonio Garduño, *Nahui Olin*, (1927)

Fuente: Malvido, Adriana, ***Nahui Olin, la mujer del sol***, Barcelona, Circe, 2003, ISBN 84-7765-218-X, 237pp. Col. Ava Vargas

Fig.26 Antonio Garduño, *Nahui Olin*, (1927)

Fuente: Malvido, Adriana, **Nahui Olin, la mujer del sol**, Barcelona, Circe, 2003, ISBN 84-7765-218-X, 237pp. Col. Tomás Zurrián Ugarte

Fig.27 Antonio Garduño, *Nahui Olin*, (1927)

Fuente: Malvido, Adriana, **Nahui Olin, la mujer del sol**, Barcelona, Circe, 2003, ISBN 84-7765-218-X, 237pp. Col. Ava Vargas

Fig.28 Emilio Amero, Sin título, (1930)

Fuente: Fernández, Horacio, "Emilio Amero", en **Mexicana, Fotografía Moderna en México, 1923-1940**, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, ISBN 84-482-1701-2, pp.162-193. Familia Amero

Fig.29 Emilio Amero, Sin título, (1930)

Fuente: Fernández, Horacio, "Emilio Amero", en **Mexicana, Fotografía Moderna en México, 1923-1940**, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, ISBN 84-482-1701-2, pp.162-193

Fig.30 Agustín Jiménez, Sin título, desnudo de la revista *Molino Verde*, (1932)

Fuente: Córdova, Carlos A, **Agustín Jiménez, y la vanguardia fotográfica en México**, México, Editorial RM, 2005, ISBN 968-5208-31-X, 263pp.

Fig.31 Agustín Jiménez, Sin título, desnudo de la revista *Molino Verde*, (1932)

Fuente: Córdova, Carlos A, **Agustín Jiménez, y la vanguardia fotográfica en México**, México, Editorial RM, 2005, ISBN 968-5208-31-X, 263pp.

Fig.32 Manuel Álvarez Bravo, *Alicia, desnudo académico*, (1937)

Fuente: Álvarez Bravo, Manuel, *et al.*, **The nude: Teory**, New York, Lustrum press, 1979, ISBN 0-912810-24-6, pp.5-26.

Fig.33 Manuel Álvarez Bravo, *La buena fama durmiendo*, (1938)

Fuente: Álvarez Bravo, Manuel, *et al.*, **The nude: Teory**, New York, Lustrum press, 1979, ISBN 0-912810-24-6, pp.5-26.

Fig.34 Manuel Álvarez Bravo, *La desvendada*, (1938)

Fuente: Álvarez Bravo, Manuel, *et al.*, **The nude: Teory**, New York, Lustrum press, 1979, ISBN 0-912810-24-6, pp.5-26.

Fig.35 Luis Márquez, Sin título, (1928-1932)

Fuente: Peñaloza, Ernesto, Laura González y Devorah Dorotinsky "Luis Márquez Romay, el cuerpo, del pictorialismo a la vanguardia" en *Huesca Imagen México 1920-1960*, Huesca, Gráficas Huesca, 2004, ISBN 84-95005-47-6, pp.120-133. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Fig.36 Luis Márquez, Sin título, (1928-1932)

Fuente: Peñaloza, Ernesto, Laura González y Devorah Dorotinsky "Luis Márquez Romay, el cuerpo, del pictorialismo a la vanguardia" en *Huesca Imagen México 1920-1960*, Huesca, Gráficas Huesca, 2004, ISBN 84-95005-47-6, pp.120-133. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Fig.37 Luis Márquez, Sin título, (1928-1932)

Fuente: Peñaloza, Ernesto, Laura González y Devorah Dorotinsky "Luis Márquez Romay, el cuerpo, del pictorialismo a la vanguardia" en *Huesca Imagen México 1920-1960*, Huesca, Gráficas Huesca, 2004, ISBN 84-95005-47-6, pp.120-133. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Fig. 38 Luis Márquez, Sin título, (1934-1936)

Fuente: Rodríguez, José Antonio, "La construcción de un imaginario" en *Alquimia*, núm.10, septiembre noviembre, 2000, ISSN1405-7786, s/p. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Fig. 39 Luis Márquez, Sin título, (1934-1936)

Fuente: Rodríguez, José Antonio, "La construcción de un imaginario" en *Alquimia*, núm.10, septiembre noviembre, 2000, ISSN1405-7786, s/p. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Fig.40 Luis Márquez, Sin título, (1934-1936)

Fuente: Rodríguez, José Antonio, "La construcción de un imaginario" en *Alquimia*, núm.10, septiembre noviembre, 2000, ISSN1405-7786, s/p. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Fig.41 Luis Márquez, Sin título, (1934-1936)

Fuente: Rodríguez, José Antonio, "La construcción de un imaginario" en *Alquimia*, núm.10, septiembre noviembre, 2000, ISSN1405-7786, s/p. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Fig.42 Luis Márquez, Sin título, (1926)

Fuente: Peñaloza, Ernesto, Laura González y Devorah Dorotinsky "Luis Márquez Romay, el cuerpo, del pictorialismo a la vanguardia" en *Huesca Imagen México 1920-1960*, Huesca, Gráficas Huesca, 2004, ISBN 84-95005-47-6, pp.120-133. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Fig.43 Luis Márquez, Sin título, (1926)

Fuente: Rodríguez, José Antonio "Márquez: Un universo idílico" en *Luna Córnea*, México, núm. 11, 1997, ISSN 0188-8005, pp.92-99. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Fig.44 Luis Márquez, Sin título, (1926)

Fuente: Rodríguez, José Antonio, "La construcción de un imaginario" en *Alquimia*, núm.10, septiembre noviembre, 2000, ISSN1405-7786, s/p. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Fig.45 Luis Márquez, Sin título, (1926)

Fuente: Rodríguez, José Antonio "Márquez: Un universo idílico" en *Luna Córnea*, México, núm. 11, 1997, ISSN 0188-8005, pp.92-99. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Fig.46 Luis Márquez, Sin título, (1926)

Fuente: Peñaloza, Ernesto, Laura González y Devorah Dorotinsky "Luis Márquez Romay, el cuerpo, del pictorialismo a la vanguardia" en *Huesca Imagen México 1920-1960*, Huesca, Gráficas Huesca, 2004, ISBN 84-95005-47-6, pp.120-133. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Fig. 47 Luis Márquez, Sin título, (1934-1940)

Fuente: Rodríguez, José Antonio "Márquez: Un universo idílico" en *Luna Córnea*, México, núm. 11, 1997, ISSN 0188-8005, pp.92-99. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Fig. 48 Luis Márquez, Sin título, (1934-1940)

Fuente: Rodríguez, José Antonio "Márquez: Un universo idílico" en *Luna Córnea*, México, núm. 11, 1997, ISSN 0188-8005, pp.92-99. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Fig. 49 Luis Márquez, Sin título, (1934-1940)

Fuente: Rodríguez, José Antonio "Márquez: Un universo idílico" en *Luna Córnea*, México, núm. 11, 1997, ISSN 0188-8005, pp.92-99. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Fig. 50 Luis Márquez, Sin título, (1934-1936)

Fuente: Peñaloza, Ernesto, Laura González y Devorah Dorotinsky "Luis Márquez Romay, el cuerpo, del pictorialismo a la vanguardia" en *Huesca Imagen México 1920-1960*, Huesca, Gráficas Huesca, 2004, ISBN 84-95005-47-6, pp.120-133. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

Fig.51 Juan Crisóstomo Méndez, Sin título, (s/f)

Fuente: Arnal, Ariel (texto introductorio), *Juan C, Méndez, La curiosidad en la mirada*, México, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 1999, ISBN 968-5522-15-6, 103pp. Fototeca Juan Crisóstomo Méndez

Fig.52 Juan Crisóstomo Méndez, Sin título, (s/f)

Fuente: Arnal, Ariel (texto introductorio), *Juan C, Méndez, La curiosidad en la mirada*, México, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 1999, ISBN 968-5522-15-6, 103pp. Fototeca Juan Crisóstomo Méndez

Fig.53 Juan Crisóstomo Méndez, Sin título, (s/f)

Fuente: Arnal, Ariel (texto introductorio), **Juan C, Méndez, La curiosidad en la mirada**, México, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 1999, ISBN 968-5522-15-6, 103pp.

Fig.54 Juan Crisóstomo Méndez, Sin título, (1929-1936)

Fuente: Palou, Pedro Ángel (texto), "Antifaces" en **Letras Libres**, sec. Portafolios, México, añoIV, número 40, abril 2002, ISSN 1405-7840, s/p. Fototeca Juan Crisóstomo Méndez

Fig.55 Juan Crisóstomo Méndez, Sin título, (1929-1936)

Fig.55 Juan Crisóstomo Méndez, Sin título, (1929-1936)

Fuente: Palou, Pedro Ángel (texto), "Antifaces" en **Letras Libres**, sec. Portafolios, México, añoIV, número 40, abril 2002, ISSN 1405-7840, s/p. Col. Ava Vargas

Fig.56 Juan Crisóstomo Méndez, Sin título, (1929-1936)

Fuente: Rodríguez, José Antonio, "Una pasión secreta: Juan Crisóstomo Méndez y el desnudo como vanguardia" en **Juan Crisóstomo Méndez Avalos (1885-1962)**, México, Ediciones el Equilibrista, 1996, ISBN 968-62-8521-0, s/p. Col. Ava Vargas

Fig.57 Juan Crisóstomo Méndez, Sin título, (1929-1936)

Fuente: Rodríguez, José Antonio, "Una pasión secreta: Juan Crisóstomo Méndez y el desnudo como vanguardia" en **Juan Crisóstomo Méndez Avalos (1885-1962)**, México, Ediciones el Equilibrista, 1996, ISBN 968-62-8521-0, s/p. Col. Ava Vargas

Fig.58 Juan Crisóstomo Méndez, Sin título, (1929-1936)

Fuente: Rodríguez, José Antonio, "Una pasión secreta: Juan Crisóstomo Méndez y el desnudo como vanguardia" en **Juan Crisóstomo Méndez Avalos (1885-1962)**, México, Ediciones el Equilibrista, 1996, ISBN 968-62-8521-0, s/p. Col. Ava Vargas

Fig.59 Juan Crisóstomo Méndez, Sin título, (1929-1936)

Fuente: Palou, Pedro Ángel (texto), "Antifaces" en **Letras Libres**, sec. Portafolios, México, añoIV, número 40, abril 2002, ISSN 1405-7840, s/p. Col. Ava Vargas

Fig.60 Juan Crisóstomo Méndez, Sin título, (1929-1936)

Fuente: Palou, Pedro Ángel (texto), "Antifaces" en **Letras Libres**, sec. Portafolios, México, añoIV, número 40, abril 2002, ISSN 1405-7840, s/p. Col. Ava Vargas

Fig.61 Juan Crisóstomo Méndez, Sin título, (1929-1936)

Fuente: Rodríguez, José Antonio, "Una pasión secreta: Juan Crisóstomo Méndez y el desnudo como vanguardia" en **Juan Crisóstomo Méndez Avalos (1885-1962)**, México, Ediciones el Equilibrista, 1996, ISBN 968-62-8521-0, s/p. Col. Ava Vargas

Fig.62 Juan Crisóstomo Méndez, Sin título, (1929-1936)

Fuente: Rodríguez, José Antonio, "Una pasión secreta: Juan Crisóstomo Méndez y el desnudo como vanguardia" en **Juan Crisóstomo Méndez Avalos (1885-1962)**, México, Ediciones el Equilibrista, 1996, ISBN 968-62-8521-0, s/p. Col. Ava Vargas

Fig.63 Juan Crisóstomo Méndez, Sin título, (1929-1936)

Fuente: Palou, Pedro Ángel (texto), "Antifaces" en **Letras Libres**, sec. Portafolios, México, añoIV, número 40, abril 2002, ISSN 1405-7840, s/p. Col. Ava Vargas

Fig.64 Juan Crisóstomo Méndez, Sin título, (1929-1936)

Fuente: Rodríguez, José Antonio, "Una pasión secreta: Juan Crisóstomo Méndez y el desnudo como vanguardia" en **Juan Crisóstomo Méndez Avalos (1885-1962)**, México, Ediciones el Equilibrista, 1996, ISBN 968-62-8521-0, s/p. Col. Ava Vargas

Fig.65 Juan Crisóstomo Méndez, Sin título, (1929-1936)

Fuente: Rodríguez, José Antonio, "Una pasión secreta: Juan Crisóstomo Méndez y el desnudo como vanguardia" en **Juan Crisóstomo Méndez Avalos (1885-1962)**, México, Ediciones el Equilibrista, 1996, ISBN 968-62-8521-0, s/p. Col. Ava Vargas

Fig.66 Juan Crisóstomo Méndez, Sin título, (1929-1936)

Fuente: Rodríguez, José Antonio, "Una pasión secreta: Juan Crisóstomo Méndez y el desnudo como vanguardia" en **Juan Crisóstomo Méndez Avalos (1885-1962)**, México, Ediciones el Equilibrista, 1996, ISBN 968-62-8521-0, s/p. Col. Ava Vargas

Fig.67 Juan Crisóstomo Méndez, Sin título, (1929-1936)

Fuente: Rodríguez, José Antonio, "Una pasión secreta: Juan Crisóstomo Méndez y el desnudo como vanguardia" en **Juan Crisóstomo Méndez Avalos (1885-1962)**, México, Ediciones el Equilibrista, 1996, ISBN 968-62-8521-0, s/p. Col. Ava Vargas

Fig.68 Juan Crisóstomo Méndez, Sin título, (1929-1936)

Fuente: Rodríguez, José Antonio, "Una pasión secreta: Juan Crisóstomo Méndez y el desnudo como vanguardia" en **Juan Crisóstomo Méndez Avalos (1885-1962)**, México, Ediciones el Equilibrista, 1996, ISBN 968-62-8521-0, s/p. Col. Ava Vargas

FUENTES DE INVESTIGACIÓN

Acosta, Hoyos, Luis Eduardo, ***Guía práctica para la investigación y redacción de informes***, México, Paidós, Biblioteca del educador, núm. 146, 1970, ISBN 950-12-1146-0, 172pp.

Álvarez Bravo, Manuel, *et al.*, ***The nude: Teory***, New York, Lustrum press, 1979, ISBN 0-912810-24-6, pp.5-26.

Albiñana, Salvador, "Agustín Jiménez" en ***Mexicana, Fotografía Moderna en México, 1923-1940***, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, ISBN 84-482-1701-2, pp.102-139.

Arnal, Ariel (texto introductorio), ***Juan C, Méndez, La curiosidad en la mirada***, México, Secretaría de Cultura del Estado de Puebla, 1999, ISBN 968-5522-15-6, 103pp.

Baena, Guillermina, ***Metodología de la Investigación***, México, Publicaciones Cultural, 2002, ISBN 970-24-0265-4, 181pp.

Batchen, Goeffrey, ***Arder en Deseos, la concepción de la fotografía***, Barcelona, Gustavo Gili, col. Fotografía, 2004, ISBN 84-252-1534-x, 256pp.

Barckhausen-Canale, Christiane, ***Verdad y leyenda de Tina Modotti***, México, Diana, 1992, ISBN 968-13-1350-5, 374pp.

Bazin, André "La Ontología de la imagen fotográfica" en ***¿Qué es el cine?***, Madrid, Rialp. 1996, ISBN 84-321-1147-3, 400pp.

Beaumont, Newhall, ***Historia de la fotografía***, Barcelona, Gustavo Gili, 2ª edición, 2002, ISBN 84-252-1883-7, 343pp.

Burke, Peter, "Iconografía e iconología" en ***Lo visto y no visto, el uso de la imagen como documento histórico***, Barcelona, Crítica, ISBN 84-843-2631-4 pp.43-47

Canales, Claudia, ***Romualdo García, un fotógrafo, una época***, México, INAH, Instituto de la Cultura del Estado de Guanajuato, Ediciones la Rana, Col. Artistas de Guanajuato, 1998, ISBN 968-6170-89-8, 164pp.

Casetti, Francesco, ***Teorías del cine***, Madrid, Cátedra, col. Signo e imagen, 1994, ISBN 84-376-1281-0, 364pp.

Castellanos, Alejandro, "Miradas al futuro, la fotografía en México, 1920-1940" en ***Huesca Imagen México 1920-1960***, Huesca, Gráficas Huesca, 2004, ISBN 84-7090-325-X, pp.12-31.

Ciuk, Perla, **Diccionario de directores del cine mexicano, 530 realizadores: biografías, testimonios y fotografías**, México, CONACULTA, Cineteca Nacional, 2000, ISBN 970-18-5590-6, 739pp.

Clark, Kenneth, **El desnudo un estudio de la forma ideal**, Madrid, Alianza Editorial, 1981, ISBN 84-206-718-9, 425 pp.

Casanova, Rosa y Sergio Raúl Arrollo “Los Casasola. La épica cotidiana” en **Mirada y memoria, Archivo Fotográfico Casasola 1900-1940**, México, CONACULTA, Océano, INAH, Turner, 2002, ISBN 970-18-9006-X (INAH), 970-651-695-6 (océano), 84-7506-542-2 (Turner), 219pp.

Conger, Amy, “El impacto de México en la visión de Edward Weston” en **Edward Weston la mirada de la ruptura**, México, CONACULTA, INBA, Museo Estudio Diego Rivera, Centro de la Imagen, 1994, ISBN 968-29-4736-7, 155pp.

Córdova, Carlos A, **Agustín Jiménez, y la vanguardia fotográfica en México**, México, Editorial RM, 2005, ISBN 968-5208-31-X, 263pp.

- “Más allá de la genealogía: la vanguardia mexicana” en **Huesca Imagen México 1920-1960**, Huesca, Gráficas Huesca, 2004, ISBN 84-7090-325-X, pp.49-61.

Dávalos Orozco, Federico, **Filmografía general del cine mexicano (1906-1931)**. México, Universidad Autónoma de Puebla, Col. Difusión Cultural 4, Serie Cine, 1985, ISBN 968-863.016-0, 155pp.

Debroise, Oliver, **Fuga Mexicana un recorrido por la fotografía en México**, México, Col. Lecturas mexicanas, CONACULTA, 1998, ISBN 970-18-1060-0, 393 pp.

Eco, Humberto, **Cómo se hace una tesis, Técnicas y procedimientos de investigación, estudio y escritura**, Barcelona, Gedisa, 1993, ISBN 84-7432-451-3, 267pp.

Fernández, Horacio, “Edward Weston” en **Mexicana, Fotografía Moderna en México, 1923-1940**, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, ISBN 84-482-1701-2, pp.25-39.

- “Manuel Álvarez Bravo” en **Mexicana, Fotografía Moderna en México, 1923-1940**, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, ISBN 84-482-1701-2, pp.63-89

- “Emilio Amero” en **Mexicana, Fotografía Moderna en México, 1923-1940**, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, ISBN 84-482-1701-2, pp.162-193.

Figarella, Mariana, **Edward Weston y Tina Modotti en México, su inserción dentro de las estrategias estéticas del arte posrevolucionario**, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2002, ISBN 968-36-9605-8, 230 p.p.

Garduño Blanca y Patricia Mendoza, **et al**, "Al encuentro de Edward Weston" en **Edward Weston la mirada de la ruptura**, México, CONACULTA, INBA, Museo Estudio Diego Rivera, Centro de la Imagen, 1994, ISBN 968-29-4736-7, 155pp.

Gombrich, Ernst, "Objetivos y límites de la iconología" en **Gombrich Esencial, Textos escogidos sobre arte y cultura**, Madrid, Debate, 1996, ISBN 84-8306-066-3, pp.457- 484

González, Laura, "La mirada del otro, la producción fotográfica de grupos minoritarios" en **Orientes y Occidentes, Memoria del XXVII Coloquio Internacional de Historia del Arte**, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, en prensa.

Hamill, Pete, "El archivo Casasola" en **Mirada y memoria, Archivo Fotográfico Casasola 1900-1940**, México, CONACULTA, Océano, INAH, Turner, 2002, ISBN 970-18-9006-X (INAH), 970-651-695-6 (océano), 84-7506-542-2 (Turner), 219pp.

Kohler, Michel, **The Body Exposed: Views of the Body, 150 years of the nude in photography**, Italy, Editions Stemmler, ISBN 3-905514-47-8, 1995, 208 pp.

Kossov, Boris, "Contribución a los estudios históricos de la fotografía en América Latina: referencias históricas, teóricas y metodológicas" en **V Coloquio Latinoamericano de Fotografía**, México, CONACULTA, 1996, ISBN 970-18-4502-1, pp.

- **Fotografía e historia**, Buenos Aires, Col. Biblioteca de la Mirada, 2001, ISBN 950-889-052-5, 125 pp.

Lizarazo Arias, Diego, **Iconos, figuraciones, sueños, Hermenéutica de las imágenes**, México, Siglo XXI, ISBN 968-23-2566-8, 2004, 257pp.

Malvido, Adriana, **Nahui Olin, la mujer del sol**, Barcelona, Circe, 2003, ISBN 84-7765-218-X, 237pp.

Matabuena Peláez, Teresa (textos y selección), **La ciudad de México a través de la Compañía Industrial Fotográfica**, México, Universidad Iberoamericana, 2004, ISBN 968-859-545-4, 86pp.

Meyer, Lorenzo, "La institucionalización del nuevo régimen" en **Historia General de México**, Versión 2000, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2000, ISBN, 968-12-0969-9, pp.824-879.

Micheli, Mario De, **Las vanguardias artísticas del siglo XX**, Madrid, Alianza Forma, 1979, ISBN 84-206-7007-3, 447pp.

Monroy Nasr, Rebeca, "Del medio tono al alto contraste: la fotografía mexicana de 1920 a 1940" en **Imaginarios y fotografía en México (1839-1970)**, México, CONACULTA, INAH, Lunwerg Editores, 2005, ISBN 84-9785-200-1, 285pp.

Morales, Miguel Ángel, "Prostitutas, *mesdames*, ficheras, fotorreporteros y fotógrafos en la ciudad de México (1930-1946)" en **Alquimia**, núm.17, enero abril, 2003, ISSN: 1405-7786, pp.29-39

Moshe Barazch, **Teorías del Arte, de Platón a Winkelmann**, Alianza Forma, Madrid, 1996, ISBN 84-206-7108-8, 312pp.

Odien, Ruwen, **Pensar la pornografía**, Barcelona, Paidós Comunicación, 2005, ISBN 84-493-1700-2, 207pp.

Panofsky, Erwin, **El significado en las artes visuales**, Madrid, Alianza Editorial, 1980, ISBN 84-206-7004-9, pp.45-76.

- **Estudios sobre iconología**, (prólogo de Enrique Lafuente Ferrari) "Prólogo", *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza Universidad, 12ª impresión, ISBN 84-206-2012-2, 2001, 384pp.

Peñaloza, Ernesto, Laura González y Devorah Dorotinsky "Luis Márquez Romay, el cuerpo, del pictorialismo a la vanguardia" en **Huesca Imagen México 1920-1960**, Huesca, Gráficas Huesca, 2004, ISBN 84-95005-47-6, pp.120-133.

Pitts, Terence, (essay), **Edward Weston**, Italy, Taschen, Icons, 2001, ISBN 3-8228-5548-0, 190pp.

Poniatowska, Elena y Manuel Álvarez Bravo, **Manuel Álvarez Bravo, el artista, su obra sus tiempos**, México. Fomento Cultural Banamex, ISBN, 1991, 968,7009-29-2, 87pp.

Pultz, John, **La fotografía y el cuerpo**, Madrid, Akal, Arte en contexto, ISBN 84-460-1151-4, 176pp.

Reyes Palma, Francisco, **Memoria del tiempo, 150 años de fotografía en México**, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), Museo de Arte Moderno, catálogo, México 1989, 91pp.

Ripa, Cesare, **Iconología**, Akal, arte y Estética, 3ª ed., Madrid, 2002, ISBN 84-460-1799-7, 457pp.

Ramírez, Gabriel, **Crónica del cine mudo mexicano**, México, Cuadernos de la Cienetaca, 1989, ISBN, 968-805-416-X, 300pp.

Rodríguez, José Antonio, *et al*, **Edward Weston, la mirada de la ruptura**, México, CONACULTA, INBA, Museo Estudio Diego Rivera, Centro de la Imagen, 1994, ISBN 968-29-4736-7, 155pp.

- "El fotomontaje en México: una actitud sociopolítica" en **Los pinceles de la historia, La arqueología del régimen 1910-1955**, México, CONACULTA, INBA, Museo Nacional de Arte, UNAM, IIE, ISBN 970-35-1012-5 (serie) 970-35-0323-3 (volumen), 2003 p. 42-49.

- "Una moderna dialéctica, La vanguardia fotográfica mexicana. 1930-1950" en **Huesca Imagen México 1920-1960**, Huesca, Gráficas Huesca, 2004, ISBN 84-95005-47-6, pp.32-49.

- "Una pasión secreta: Juan Crisóstomo Méndez y el desnudo como vanguardia" en **Juan Crisóstomo Méndez Avalos (1885-1962)**, México, Ediciones el Equilibrista, 1996, ISBN 968-62-8521-0, pp.7-14.

Sadoul, Georges, **Historia del cine mundial, desde los orígenes**, México, Siglo XXI, 1996, ISBN 968-23-0533-0, p.828pp.

Schneider, Luis Mario, **El estridentismo, la vanguardia literaria en México**, México, UNAM, 1999, ISBN 968-36-6966-2, 205pp.

Solomon-Godeau, Abigail, "Género diferencia sexual y desnudo fotográfico" en **La confusión de los géneros en fotografía**, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, ISBN 84-252-1548-X, pp.164-175.

Tagg, John, **El peso de la representación**, Barcelona, Gustavo Gili, Col. Fotografía, 2005, ISBN 84-252-1999-X, p.31.

Treviño, Estela, *et al*, **160 años de fotografía en México**, México, CONACULTA, CENART, Centro de la imagen, Fundación Televisa, Océano, 2004, ISBN 970-18-6876-5, 703pp.

Tosi, Virgilio, **El cine antes de Lumière**, México, UNAM, DGAC, ISBN, 968-36-2486-3, 1993, 312pp.

Vargas, Ava (compilador), Carlos Monsivais (prólogo), **La casa de citas, en el barrio galante**, México, Grijalbo, CONACULTA, 1991, ISBN 970-05-0299-6, 86pp.

Zúñiga, Ariel, "Juan Crisóstomo Méndez, desnudos" en **Huesca Imagen México 1920-1960**, Huesca, Gráficas Huesca, 2004, ISBN 84-95005-47-6, pp.76-87

Hemerografía

Alfaro, Siqueiros David, "Una trascendental labor fotográfica. La exposición Weston Modotti" en ***El Informador, diario independiente***, Guadalajara, viernes 4 de septiembre de 1925, p.6

Córdova, Carlos A., "Vintage Porn" en ***Alquimia***, México, enero-abril 2005, año 8, núm.23, p.7-15.

Lombardo Toledano, Vicente, ***Futuro***, no. 4, enero 15 de 1934, p.29.

Morales, Alfonso, "*Livianos y diletantes*" en ***Luna Córnea***, México, núm.4, 1994, ISSN: 0108-8005, pp. 61-69.

Palou, Pedro Ángel (texto), "Antifaces" en ***Letras Libres***, sec. Portafolios, México, añoIV, número 40, abril 2002, ISSN 1405-7840, s/p.

Peña, Juan M. de la, Dir. "Editorial, El valor de la unión" en ***Helios***, México, octubre 15 de 1930, año 1, número 3, pp.1-4

Rivera, Diego, "Edward Weston y Tina Modotti" en ***Mexican Folkways***, México, núm.6, abril mayo, 1926, p.p. 27,28.

Rodríguez, José Antonio, "La construcción de un imaginario" en ***Alquimia***, núm.10, septiembre noviembre, 2000, ISSN1405-7786, pp.4,5.

- "Márquez: Un universo idílico" en ***Luna Córnea***, México, núm. 11, 1997, ISSN 0188-8005, pp.92-99.

- "Una pasión secreta: Juan Crisóstomo Méndez y el desnudo como vanguardia" en ***Juan Crisóstomo Méndez Avalos (1885-1962)***, México, Ediciones el Equilibrista, 1996, ISBN 968-62-8521-0, pp.7-14.

Romer, Grant B., "La Daguerrotipia erótica" en ***Luna córnea***, México, núm. 25, octubre-diciembre 2002, pp.16-23

Saborit, Antonio, "Nuevas lecturas y hallazgos en la Casa de Citas" en ***Alquimia***, México, enero-abril 2003, año 6, número 17, pp.24-25.

Samperio, Guillermo, “Méndez, ¿fotógrafo erótico o pornógrafo?” en **La jornada**, México, año diez, núm. 3246 sec. cultural, miércoles 22 de septiembre 1993, pp. II,V,VI.

Weston, Edward, “Fotografía no pintura” en **Helios**, México, noviembre de 1931, n.16, pp.5-8. Nota Reproducción de la revista **Camera Craft**, de San Francisco California.

“Cambio de director” (editorial) en **Helios**, año 2, México, octubre 15 de 1931, no.15, p.2

“El desnudo en fotografía” en **Helios**, México, octubre, noviembre y diciembre de 1933, año4, no. 37.

“Helios da las gracias” (editorial) en **Helios**, revista mensual fotográfica, órgano de la Asociación de Fotógrafos de México, año 2, México, marzo 15 de 1931, no. 10.

“La censura fotográfica” en **Helios**, año 2, diciembre 15 de 1931, no.17.

“Las últimas fotografías de Emilio Amero” en **Futuro**, México, febrero 1 de 1934, núm.5, p.22.

Tesis

Castañeda García, Laura, **Las imágenes de la catedral de México en el archivo Fotográfico de la ENAP**, México, UNAM, Tesis (Maestría en Artes Visuales), 1998, 99pp.

Catálogos

Córdova, Carlos A., **Arqueología de la imagen, México en las vistas estereoscópicas**, Nuevo León, Museo de Historia Mexicana, 2000.

Flor Garduño, *et al*, **San Carlos a 150 años de la fotografía**, México, Casa Universitaria del Libro, UNAM, enero, 1990, s/p.

González, Laura y Deborah Dorotinsky Desnudos 1926-1924, fotografías de Luis Márquez Romay, MUNAL, UNAM, IIE, en prensa, texto proporcionado por la Dra. Laura González.

Página web.

<http://www.tablada.unam.mx/archivo/fotografia/notas/ill8a-30.html> consultado 25 de marzo de 2006.