



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

***MODERNIDAD, GÉNERO Y SURREALISMO: LOLA ÁLVAREZ BRAVO Y LA
FOTOGRAFÍA “TU IMAGEN TE PERSIGUE”***

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

LICENCIADA EN HISTORIA

PRESENTA:

BRENDA CAROLINA RAMÍREZ OBREGÓN

DIRECTORA: DRA. ITZEL ALEJANDRA RODRÍGUEZ MORTELLARO

CIUDAD DE MÉXICO, OCTUBRE 2020



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.

Índice:

Agradecimientos

Introducción

Capítulo I: Contexto artístico cultural de Lola Álvarez Bravo

1.1 Contexto cultural de la modernidad mexicana 1930-1940

1.2. Fotografía moderna en México hacia 1940

1.3. El surrealismo en México hacia 1940

1.3.1. Conceptos surrealistas

1.4. Desarrollo creativo de Lola Álvarez Bravo entre 1934-1940

Capítulo II: Surrealismo y género en la fotografía de Lola Álvarez Bravo

2.1 Fotografía surrealista. Fotógrafas surrealistas y lecturas con perspectiva de género

2.2 ¿LAB hizo fotografía surrealista? Una revisión historiográfica

2.3 Perspectiva de género en la fotografía de Lola Álvarez Bravo

Capítulo III: Ejercicio de interpretación crítica. Fotografías con iconografías surrealistas de Lola Álvarez Bravo

3.1 “A little set out from France” 1940

3.2 “Maniquíes” 1940

3.3 “Tu imagen te persigue” 1940

Conclusiones

Imágenes

Fuentes de consulta

AGRADECIMIENTOS

Durante el proceso de esta tesis he recibido muchísima ayuda, consejos, palabras de aliento, recomendaciones, críticas etc. Todos y cada uno de esos comentarios han logrado que el día de hoy escriba estos agradecimientos. Así que, si alguien me falta por mencionar por favor no dudes en agregarte. Soy consciente que fueron muchas personas las que contribuyeron en este camino.

Agradezco eternamente a mi padre Gerardo, a mi madre Alicia y a mi hermana Alice, que han dado todo, absolutamente todo para que pueda concluir este largo proceso de titulación y por supuesto, por brindarme todo su apoyo durante toda mi educación.

A mi asesora, la dra. Itzel Rodríguez Mortellaro por todos los consejos, recomendaciones de textos, lecturas profundas, correcciones, paciencia y por esas tardes dulcísimas. La base argumental de mi tesis y las interpretaciones las pude construir gracias a tu instrucción.

A mi sínodo: el Dr. Renato González Mello por sus clases tan inspiradoras del arte mexicano. A la dra. Deborah Dorotinsky por su rigurosa lectura, correcciones y recomendaciones. Mi tesis mejoró muchísimo gracias a usted. Al dr. Daniel Garza Usabiaga por su interés y amabilidad en leer mi trabajo. A la mtra. Mariana Contreras por su bonita lectura y recomendaciones.

A mi familia, soy muy afortunada de tener tanto apoyo a mis lados. A mi prima-hermana-gemela Fer Harp, mi querida tía Gena, mi primita María José y mi molestón tío Rubén. A mis primos/as y tíos/as que viven cerca y a los/as que viven lejos.

A la dra. Ana María Serna y a la dra. Gabriela Cano. Gracias a ustedes aprendí lo que es el verdadero quehacer historiográfico y que la labor histórica se basa en paciencia y pasión.

A la Lic. Teté Ibáñez por su confianza en mi labor educativa y a la Lic. Isaura Gallart “Chagüita” por confiar en mí y por darme mi primer trabajo curricular. Tú no fuiste mi profesora, pero he aprendido infinitas cosas de ti. Gracias.

A mis amigas,

A mi querida Amanda por tu incondicionalidad, a Andrea por tu vivacidad, a Sofía por tu resistencia y a Valeria por tu veracidad. Gracias por todas las pláticas sentimentales, consejos emocionales, los cafecitos, vinitos, cenas deliciosas y correcciones de redacción. Con ustedes puedo expresarme sin censuras. Espero que nuestra amistad dure toda nuestra vida.

A las nuevas y viejas personas que se han integrado o dejado mi vida y comparten o compartieron esta recta final de mi titulación. A José Luis por esos ánimos y cariños.

A Alejandro, Augusto, Donovan, Paco, por su apoyo, lecturas, compañerismo y a todo ese grupo de amigos/as con el cual festeé infinitas veces. Gracias por las pláticas intensas, mucho feminismo y comunismo, por el rock y reggaeton.

A mis abuelitas. Por enseñarme que en esta vida hay que luchar por lo que se quiere lograr.

GRACIAS.

Para mis abuelitas

Que seguro se cruzaron con Lola Álvarez Bravo en su bella línea temporal.

INTRODUCCIÓN

La fotografía titulada “Tu imagen te persigue” fue capturada en 1940 por Lola Álvarez Bravo. En la imagen se observa el montaje de un maniquí femenino que pareciera reparar un automóvil a la luz del día. Hay un panorama contradictorio de la figura femenina dentro de un taller mecánico, pues es considerado un lugar masculino. Dicha representación, hizo que me interesara por la iconografía de los maniqués y objetos fotografiados.

De esta manera, la yuxtaposición que se generó entre el automóvil y el maniquí, me llevó a preguntarme: ¿Había una mirada femenina en la fotografía de Lola Álvarez Bravo? ¿Era común la representación de los maniqués publicitarios en los talleres mecánicos? ¿la obra se relaciona con el ambiente político del México posrevolucionario? Dichos cuestionamientos desembocaron en la búsqueda de otras fotografías capturadas por Lola Álvarez Bravo que se relacionaban con el contexto histórico de 1940 y sus antecedentes.

En la presente tesis enfocada en los estudios históricos, realizaré una lectura interpretativa a las fotografías “A Little set out from France” 1940, “Maniqués” 1940 y “Tu imagen te persigue” de 1940, de Lola Álvarez Bravo. (Figs. A, B y C) Éstas en conjunto, generaron una exposición de los acontecimientos histórico-culturales a lo largo de la vida de la fotógrafa.

A continuación describiré cómo fue mi acercamiento a los temas que desarrollé a lo largo del texto. Iniciaré con la introducción a la vida de Lola Álvarez Bravo y después proseguiré con el contexto histórico en el que vivió. De ahí, parto a comentar las ramificaciones que considero los tópicos más importantes de mi tesis.

Dolores Martínez de Anda nació en Lagos de Moreno, Jalisco. Comenzó su carrera como ayudante del fotógrafo Manuel Álvarez Bravo, con quien se casó en 1935. Aunque ambos practicaron la fotografía a lo largo de sus vidas, él logró mayor reconocimiento artístico. Hacia la mitad del siglo XX, Lola Álvarez Bravo sobresalió en el ámbito del quehacer fotográfico y fue considerada una de las pioneras de este medio, junto con María Santibañez y Eugenia Latapí.¹

Lola y Manuel Álvarez Bravo dieron el salto a la escena artística al participar en la competencia organizada por la fábrica de cemento “La Tolteca” en 1931, donde ambos recibieron menciones honoríficas y primeros lugares.² Cuando Lola se separó de Manuel Álvarez Bravo en 1934, rentó un cuarto en la casa de la pintora María Izquierdo. Consiguió su independencia económica llevando a cabo labores oficiales durante los años de 1935 a 1936.

Algunos trabajos que Lola Álvarez Bravo tuvo al inicio de su carrera fueron: maestra de dibujo en un programa de la Secretaría de Educación Pública (SEP) en 1934, fotógrafa oficial de la revista *El Maestro Rural* durante la misma época; y en 1936, formó parte de distintos proyectos de investigación del Laboratorio de Investigaciones Estéticas, como por ejemplo, homenajes a José Antonio Rodríguez y a Luis Cardoza y Aragón.³

La obra de Lola Álvarez Bravo se compone de retratos de mujeres y artistas famosos, niños de origen proletario o indígena, fotomontajes, y la representación del México moderno desde los años treinta hasta los cincuenta. Sus títulos tienen una descripción

¹ Emma Cecilia García Krinsky, *Mujeres detrás de la lente*, México, CONACULTA, 2012, p. 29.

² *Ibidem*.p.17.

³ *Vid.* Olivier Debroise, *Lola Álvarez Bravo, In her own light*, p. 81.

metafórica que sugieren una mayor contemplación a las obras. Por ejemplo: “El Ruego” 1946, “Enotea” ca. 1940 e “Hilados del Norte” ca. 1946. (Figs. 1, 2 y 3) Dichos nombres son de carácter descriptivo o alegóricos, situación característica de la obra de la fotógrafa.⁴

No obstante, en la presente tesis, me enfoqué en apreciar fotografías de la artista datadas en 1940, ya que, percibí que había ciertas iconografías que se repiten en este año. Las más notables eran las que representaban objetos y figuras inanimadas. Dicho año es una periodicidad importante para los estudios históricos de México y su contexto cultural y político. Esto se debe a que el cambio de sexenio presidencial de Lázaro Cárdenas a Manuel Ávila Camacho transformó algunas características del pensamiento presente en el país. Las ideas apegadas al socialismo que tenía Cárdenas fueron sustituidas por el corporativismo de Ávila Camacho que influyó en aspectos sociales, como por ejemplo en la educación.⁵

Por otra parte, de manera apolítica, se llevó a cabo la *Exposición Surrealista de 1940*, la cuál reunió a artistas nacionales e internacionales que retomaron las ideas *bretonianas* en la Galería de Inés Amor.⁶ Sin embargo, como lo comenta Shifra M Goldman, los

⁴ Como lo comenta la autora Adriana Zavala, la obra fotográfica de la artista destaca por su capacidad de comunicar de manera metafórica la profunda empatía que sentía por la condición humana. Por ejemplo, el título de “Enotea”, es una palabra inexistente que posiblemente Lola Álvarez Bravo inventó para nombrar su obra. Vid. Adriana Zavala, p.17.

⁵ Dicha situación llevó a cabo una disputa por reformar los artículos de la constitución e influyó en las representaciones de la pintura y la fotografía. Deborah Dorotinsky menciona que, algunas publicaciones como *El Maestro Rural*, apoyaron una visión de “crítica social sin la utopía del hombre nuevo”. Deborah Dorotinsky, “El maestro rural y la educación fotográfica en México, *Ibidem*, p. 144.

⁶ Vid. Justino Fernández, Catálogo de exposiciones. 1940, en Anales IIE, no. 07, UNAM, 1941. p.90., Daniel Garza, “André Breton: Surrealism and México, 1938-1970 A critical overview”, *Arara*, núm. 10, 2011, p. 5.

verdaderos frutos de la *Exposición surrealista de 1940*, se llevaron a cabo en la década de los sesenta de manera más concisa.⁷

Dentro de este marco, pretendo estudiar cómo el contexto histórico del cambio de gobierno y las influencias artísticas del medio, como la exposición surrealista, pudieron influencias las fotografías de Lola Álvarez Bravo. Así, la política, los medios de comunicación y la presencia de actividades artísticas, hicieron que me interesara en investigar el tipo de figuraciones e iconografías se representaban en 1940.

En primera instancia, me interesaron las iconografías de objetos. La fotografía, según Kossoy, “lleva a cabo un doble testimonio, nos muestra la escena pasada, irreversible, ahí congelada, fragmentariamente y por aquella que nos informa acerca de su autor”.⁸ Consiguientemente, el proceso que se lleva a cabo para producir un montaje, o llevar a cabo la búsqueda de un “objeto encontrado”, introduce cierta modificación artística que me parece interesante estudiar.

Por eso mismo, propongo asociar algunas imágenes de Lola Álvarez Bravo con ciertos postulados del surrealismo, pues encuentro ciertos elementos en común con esta corriente. Las fotografías que seleccioné tienen en sus representaciones objetos inanimados como muñecas, esculturas y maniqués, objetos que han sido relacionados el surrealismo bretoniano.

El poeta francés André Breton escribió en 1938 libros como *Vasos comunicantes* y *Amor Loco*, los cuales, exponen literaturas modernas con personajes varoniles en busca de enamoramientos hacia mujeres imaginarias representadas como los

⁷ Shifra M Goldman, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1989, p.152.

⁸ *Op. Cit.* Kossoy, “Fotografía e historia”, pp.42-43. *Apud*, John Mraz, *Historiar fotografías*, p. 19.

maniqués.⁹ Artistas como José Clemente Orozco y Ruth Bernhard, llevaron a cabo representaciones de este estilo, sin que fueran considerados “surrealistas”.

En relación a lo anterior, la asociación entre artistas y el surrealismo bretoniano ha sido complicada desde los inicios del movimiento en 1924, pues el círculo de Bretón era muy exclusivo. Esto generó que con el paso del tiempo, otros artistas se reconocieran en la utilización de algunos signos surrealistas.¹⁰ Observo esta situación la observo en artistas mexicanos del siglo XX que plasmaron en sus obras, signatures que podrían significar o no mensajes surrealistas.

Por eso mismo, una de mis preocupaciones mientras escribía la tesis fue el no adjudicar o imponer la categoría de “surrealista” a Lola Álvarez Bravo. Tengo dos motivos fundamentales. Primero que ella no se ubicaba como parte del dicho movimiento. Segundo porque el contexto histórico del surrealismo en el país ha sido criticado por no llevar a cabo de manera “natural” los signos bretonianos.¹¹

Es interesante saber que Lola Álvarez Bravo no se consideró surrealista ni artista. Ella sentía el compromiso social por documentar las calles de México y generar contenido visual con su cámara. La fotógrafa centraba sus tareas en un discurso más informativo que artístico. Es decir, como su contemporánea Frida Kahlo, Lola Álvarez

⁹ Vid. André Breton, *Amor Loco*, España, Alianza, 2000. Los vasos comunicantes, España, Ediciones Siruata, 2005.

¹⁰ André Bretón con su pequeño círculo de surrealistas como Louis Aragon, Paul Eluird y Benjamin Perét redactaron el manifiesto surrealista en 1924 que establecía los puntos de que el surrealismo se establecía por un ejercicio libre de pensamiento y creación artística en distintos campos. Vid. Gladys Villegas Morales, “Mujeres y surrealismo”, en Marián L.F. Cao, *Coord., Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Narcea S.A. de Ediciones, Madrid, 2000, p.87.

¹¹ Vid. Olivier Debroise, *Figuras en el trópico*, p.188.

Bravo sentía una atracción por el arte popular mexicano, mismo que se utilizó para caracterizar significados irónicos.¹²

¿Por qué Lola Álvarez Bravo capturaría fotografías de objetos inanimados? ¿Las fotografías de Lola Álvarez Bravo tienen alguna relación con la iconografía asociada movimiento surrealista? Así, en este trabajo académico me propuse realizar una lectura interpretativa de algunas fotografías de Lola Álvarez Bravo representan iconografías “surrealizantes”, sin denominar a la artista como “surrealista”.

Por otro lado, también propongo un análisis con perspectiva de género a las fotografías que elegí como objeto de estudio. Pues, la situación que vivimos hoy en día, como la violencia de género y la constante búsqueda del empoderamiento femenino, fomentaron en mi formación estudiantil, el interés por los estudios con perspectiva de género.

Para la primera mitad del siglo XX en México, ya se habían llevado a cabo movimientos a favor de los derechos de las mujeres. Por ejemplo, el Primer Congreso Feminista de Yucatán en 1919 y algunas organizaciones sindicales como la Confederación de Agrupaciones Obreras Libertaria de Jalisco (CAOLJ) lucharon para que cumplieran con las demandas laborales establecidas en la constitución en 1917. Tiempo después, durante el cardenismo, se llevó a cabo la búsqueda del sufragio femenino, aunque fue hasta 1953 que se logró conseguirlo.¹³ Asimismo las mujeres

¹² Vid. Orli Monarkier Klein, “Frida Kahlo y el surrealismo”, Tesis para obtener el grado de Maestra en Historia del Arte, UNAM, 2000, p. 2.

¹³ Vid. Gabriela Cano, “Ciudadanía y sufragio: el discurso igualitario de Lázaro Cárdenas”, en Marta Lamas, *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica/CONACULTA, 2007, pp. 158-159.

lograron una visibilidad política e histórica al verse como sujetos activos en el ámbito laboral.¹⁴

De esta manera, surgieron en mí, los cuestionamientos siguientes: ¿Es posible realizar una lectura de género de la obra de Lola Álvarez Bravo? ¿El pensamiento propio de la comunidad intelectual o de la élite artística del México moderno influyó en las representaciones de las mujeres artistas?

El cuestionamiento de género me permitió indagar en los ámbitos de estudio de los movimientos políticos de mujeres, conciencia del ser femenino y de identidades de artistas mujeres. Sin embargo, mi formación académica como historiadora fue lo que hizo que me interesara por el contexto histórico del cardenismo y los años treinta que al mismo tiempo, se relaciona con las manifestaciones políticas de las mujeres.

Durante la década de los treinta en México, hubo distintas transformaciones sociales debido a acontecimientos históricos internacionales como la crisis de 1929, resultado de la caída del mercado internacional por el final de la primera guerra mundial; los gobiernos totalitarios que afectaron los ámbitos principalmente económicos y sociales e influyeron en otros como las variaciones de pensamiento hacia un “ámbito moderno”; la Guerra Civil Española (1936-1939) que fue resultado del régimen totalitario de Francisco Franco en España y que en consecuencia, Lázaro Cárdenas abrió las puertas mexicanas a distintos exiliados españoles. De esta manera, los europeos influyeron en el imaginario visual mexicano y fomentaron la representación del proceso de modernización que se observaba en la urbe metropolitana y las formas de vida de la sociedad.¹⁵

¹⁴ María Teresa Fernández-Aceves, “La lucha entre el metate y el molino de nixtamal en Guadalajara, 1920-1940, en Gabriela Cano, *Género poder y política en el México Posrevolucionario*, México, CFE, 2009, p.230.

¹⁵ Vid. Rita Eder, “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del

¿El contexto histórico de 1940 fue predeterminado por movimientos sociales de mujeres? ¿Cómo pudo influenciar la consciencia de su condición femenina la mirada artística de Lola Álvarez Bravo? En consecuencia, la presente tesis, pretende presentar las respuestas a dichos cuestionamientos a lo largo de su desarrollo. Así, prosigo con la parte teórica-metodológica de este trabajo de investigación comenzando con la siguiente hipótesis:

Si Lola Álvarez Bravo realizó fotografías con iconografías asociadas al Surrealismo y que figuran al género femenino, entonces parece posible realizar una lectura en clave surrealista y con un enfoque metodológico de perspectiva de género de algunas fotografías de su obra.

Para conocer la posible respuesta a mi hipótesis, sustenté mis argumentaciones en textos teóricos escritos por hombres y mujeres que reflexionan críticamente acerca del tema de la sexualización del cuerpo femenino en el arte y la fotografía. Algunos autores que tratan este tema son: de John Berger con su libro *Modos de ver*, Griselda Pollock y su texto teórico *Visión y Diferencia* y, Tere Arcq e Ilan Susan Forth con el catálogo de la exposición *In Wonderland* donde ambas autoras participaron.

También, me valí de textos de algunos estudiosos del surrealismo que abordan los significados que sugieren las representaciones de muñecas y maniquíes. Algunos libros que utilicé fueron: *Belleza Compulsiva* de Hal Foster, *Amour Le' Fou* de Rosalind Krauss, *Perversa y utópica* de Charo Grego, y *El Sueño y el Surrealismo* de Dawn Ades. Estos autores reflexionan entorno a ciertas nociones que usé en el desarrollo de mi argumento, como “lo maravilloso”, “lo ominoso” y “belleza convulsiva”. Dichos conceptos se

nacionalismo cultural mexicano”, Rita Eder, coord., *El arte en México: Autores, Temas, Problemas*, México, FCE, 2002, p.356.

encuentran en el *Primer Manifiesto Surrealista* de André Bretón del año de 1924 y han sido utilizados por artistas que representan iconografías de objetos inanimados. Si bien a lo largo de la tesis utilizo dichas conceptualizaciones, soy consciente de que en ocasiones resultan comprometidas y no tengo por intención desacreditar los aportes y las discusiones de éstas.

De la misma forma, estudié los acontecimientos históricos relacionados con la modernidad, con textos que me permitieron ubicar el contexto histórico cultural de las fotografías que se realizaron dentro y fuera de México. Algunos títulos son *Mujeres detrás de la lente* de Emma García Krinsky, *Imaginarios y fotografía en México, 1837-1970* de Alberto del Castillo y Rebeca Monroy, *El Fotomontaje* de Dawn Ades y el artículo “Los fotomontajes de Lola Álvarez Bravo” del catálogo *Arqueología del régimen (1910-1955)* de José Antonio Rodríguez.

De acuerdo a lo anterior, tracé mis tres líneas temáticas: 1) El panorama de la modernidad en el México posrevolucionario (1920-1940), 2) la lectura en clave surrealista de las fotografías “A Little set out from France” 1940, “Maniqués” 1940 y “Tu imagen te persigue” 1940 de Lola Álvarez Bravo; 3) la lectura desde la perspectiva de género de ciertas obras del trabajo fotográfico de la artista.

Para llevar a cabo los mencionados objetos, la tesis se divide en tres capítulos. En el primero hablaré del contexto de Lola Álvarez Bravo como fotógrafa profesional, cada subtítulo aborda los acontecimientos históricos que considero que marcaron o enmarcan la producción de su obra fotográfica. Principalmente, me enfoqué en ejemplificar con fotografías de artistas de la primera mitad del siglo XX, cómo fue el cambio de representaciones del imaginario de México desde la década de los veinte a

los cuarenta. Así se hará evidente el cambio de imágenes de tipo “popular” de producción artística profesional que tiene sus propios ámbitos de producción a las representaciones modernas. También presentaré un panorama de la modernidad en el México cardenista y destacaré algunas características importantes para mi argumento de la *Exposición Internacional del Surrealismo en México* de 1940.

En el segundo capítulo, estableceré las coordenadas historiográficas respecto al surrealismo y la perspectiva de género (y apuntaré a historiografías y teorías de género y de surrealismo). Aquí presentaré los conceptos que me ayudarán a dar sustento teórico al análisis/ interpretación que propongo en el tercer capítulo. Entre estos conceptos están: “lo ominoso”, “lo maravilloso” y “belleza convulsiva”.

Así, este capítulo funciona para establecer las bases teóricas e históricas que sustentarán mi interpretación del tercer apartado, el cual, expone mi la lectura en clave surrealista de las fotografías “A Little set out from France”, “Maniqués” y “Tu imagen te persigue” junto con un análisis de género.

El tercer y último capítulo de mi tesis, expone mi interés principal por las obras de Lola Álvarez Bravo. Los títulos mencionados en el párrafo anterior son las fotografías que escogí y que me interesaron de mayor manera a indagar sobre la asociación surrealista y de género en la obra de la artista. El ejercicio de interpretación que llevé a cabo, me sirvió para darme cuenta del interés que tengo en los estudios de la historia del arte y los distintos procesos experimentales que se pueden llevar a cabo con la cámara fotográfica. Debo aclarar que tengo interés por los estudios de género y en un futuro me gustaría llevar a cabo investigaciones sobre el tema.

Lola Álvarez Bravo y su obra son conocidas en distintos ámbitos desde el artístico hasta el periodismo. Las fotografías de esta artista exponen un contexto de los conflictos históricos del momento como la política. Que su obra sea conocida va de la mano con distintas críticas y posturas hacia su trabajo. A lo largo del siglo XX, la fotógrafa nunca fue tan venerada como su ex-esposo, Manuel Álvarez Bravo y pienso que trabajos más recientes han hecho que su obra obtenga un reconocimiento bien merecido. Mi intención es que la presente tesis forme parte de estos.

Capítulo I

Contexto artístico y cultural para entender la obra de Lola Álvarez Bravo

1.1. Contexto cultural de la modernidad mexicana 1930-1940

Se entiende por “modernidad” al conjunto de pensamientos y prácticas políticas, económicas y sociales. En México, se dice que la modernidad se introdujo durante el porfiriato a principios del siglo XX.¹⁶ Sin embargo, por ahora me limitaré a establecer un panorama durante la década de los treinta y me enfocaré en la periodicidad del cardenismo, ya que las obras de Lola Álvarez Bravo que se estudiarán más adelante fueron capturadas durante ese sexenio.

Hacia el año de 1940 en México, las prácticas e ideales de ciertos sectores poblacionales (principalmente las clases medias y altas) como las representaciones artísticas, cambiaron debido a los procesos de modernización del país que trajeron cambios de ciertas diferencias de mentalidad. Asimismo, para explicar las consecuencias sociales, artísticas y económicas en dicho periodo, se debe de definir y diferenciar el concepto “modernidad”. Por esta razón, a continuación, aludiré a definiciones de algunos autores como Charles Hale y Marshall Berman.

El historiador Charles Hale explica que, dicha idea es “un conjunto de acontecimientos neocoloniales que después fueron modificados por el capitalismo mundial y un nuevo ideario del liberalismo de Occidente”.¹⁷ Por otro lado, también apunto

¹⁶ Rita Eder hace un análisis a un texto de Fausto Ramírez, el cual expresa que la sociedad estuviera inmersa en la idea del progreso junto con la lógica del capitalismo. Rita Eder, p. 354.

¹⁷ Charles Hale, “Fundación de la modernidad mexicana” en Nexos, 1 de febrero 1992. Disponible en: <https://www.nexos.com.mx/?p=6414> Consultado el 20 de julio del 2020.

a la conceptualización del teórico Marshall Berman que comenta que la modernidad es un periodo que expone a hombres y mujeres a experimentaciones y cambios sin importar las diferencias humanas.¹⁸

Al seguir su conceptualización, Berman aclara que, el concepto “modernización” es el proceso de cambios que se llevan a cabo, durante el periodo histórico denominado como “la modernidad”.¹⁹ Más adelante, después de las distintas revoluciones industriales, las nuevas urbanizaciones y el avance de la industrialización de maquinaria, fueron resultados de dicho periodo histórico.²⁰

Entonces, Hale concibió la modernidad como un conjunto de ideas europeas que cambiaron prácticas tanto sociales, como políticas y económicas. Pues el intercambio comercial que se llevó a cabo después de las revoluciones industriales trajo consigo una transformación en la sociedad. Mientras que Berman pensó dicho concepto como un cambio social de mentalidad a partir de procesos de “modernización” de industria y de urbanidad.

De ahí que, en el presente apartado se retomen ambas definiciones para comentar los cambios “modernos” y de “modernización” que vivió México durante 1930 a 1940 aproximadamente. Durante esta década hubo una relación entre el proceso de modernización en México y su economía. Para explicar las consecuencias en los ámbitos sociales y culturales y estudiar dicha relación, es importante mencionar el modelo

¹⁸ Marshal Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, p.3.

¹⁹ Dicha conceptualización establece que “la modernidad”, como período histórico, va de El Renacimiento siglo XIII-XIV hasta la Revolución Francesa. 1789.

²⁰ *Ibidem*, p.4.

“Sustitución de importaciones” planificada durante la década mencionada. Este plan logró cierta estabilidad financiera en los siguientes sexenios.²¹

El modelo económico fue planificado por Lázaro Cárdenas e impuesto por Manuel Ávila Camacho en 1940.²² Éste se creó para contrarrestar la crisis de 1929 que afectó a varios los países del mundo provocando rezagos económicos. Algunas de sus características eran similares al socialismo de la Unión Soviética. Entre sus puntos estaban la disminución de impuestos y de importaciones de mercancías al país, además de que parte de los pagos de funcionarios políticos pasaran a manos del estado.

Como resultado de la política establecida en el cardenismo, hubo mejorías económicas durante la segunda mitad de la década de los treinta y durante el periodo presidencial de Ávila Camacho. Pues gracias a la “Sustitución de importaciones” se logró un crecimiento inflacionario que sirvió para destinar parte del presupuesto económico del país a obras públicas que ayudarían a las instituciones productivas y comerciales.²³

Esta situación la relaciono con las técnicas artísticas como la pintura y la fotografía, ya que es uno de los temas principales de la presente tesis. En la Ciudad de México se construyeron escenarios con calles definidas y edificaciones. Como comenta la historiadora del arte Rita Eder, empezó una “transformación de la Ciudad de México cuyo aspecto correspondía a la imagen de la gran urbe ecléctica y cosmopolita” que se

²¹ El modelo garantizaba una estructura por parte del estado protector al beneficio de la industria mexicana como estrategia de crecimiento. Gracias a esto, se crearon organismos como el IMSS y la institución Cobre de México durante el sexenio de Manuel Ávila Camacho. Vid. Itzel Johanna Solis Domínguez, “Industrialización por sustitución de importaciones en México, 1940- 1982”, en *Tiempo Económico*, no. 11, vol. 4, UAM Azcapotzalco, 2009. pp.62-63.

²² *Ibidem*.

²³ A esto se le llamó como “Estado de Bienestar”, el cual el estado mexicano se comprometía a la prestación de servicios médicos, educación y vivienda. *Ibidem*, p.64.

representaba en las manifestaciones artísticas demostrado el “proceso de modernización del país”.²⁴

Sin embargo, en México hubo una bifurcación de las manifestaciones artísticas que por un lado, representaban la modernización del país, pero por otro, figuraban imágenes de tipo popular y nacional del pueblo sin forzosamente exponer la innovación tecnológica o de pensamiento que formaba parte de la tensión entre tradición y modernidad.

De hecho, Rita Eder explica que hay una disyuntiva con el tema de las representaciones de tipo “nacionalista” que, fueron consideradas a finales de principio de la década de los cuarenta como “antimodernas” por la corriente del *modernism*.²⁵ Por ejemplo el muralismo mexicano, que es una estética nacional que se consideró antimoderna. Sin embargo, la autora especifica que se supuso de esta forma por el temor de llevar a cabo una “desmexicanización” del arte ya que, por la influencia de artistas europeos, el ámbito artístico de “lo mexicano” se relacionaba fuertemente con el pasado.²⁶

Sin embargo, los muralistas, principalmente David Alfaro Siqueiros, desacordaron con dicha catalogación, afirmando que el término moderno se asociaba con la renovación de la experimentación técnica.²⁷ Debido a esto, la modernidad influía en los procesos de

²⁴ Vid. Rita Eder, “Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano”, Rita Eder, coord., *El arte en México: Autores, Temas, Problemas, México*, FCE, 2002, p.356, Rebeca Monroy p. 122.

²⁵ *Modernism* es un término que asumió el teórico Olivier Debrouse. Este concepto indica una tradición estética distinta a la modernidad que tiene relación con la cercanía de México con Estados Unidos, principalmente en el mercado. Esto logró un resultado de modernidad en ámbitos artísticos. Pues los resultados del *modernism* conllevaban a movimientos antfigurativos como el *artepurismo*. Algunas figuraciones mexicanas que fueron relacionadas con el tiempo pasado son las ruinas prehispánicas y paisajes indígenas. Vid. Rita Eder, p. 367-368.

²⁶ *Ibidem*, p. 366.

²⁷ Cfr. David Alfaro Siqueiros, *apud*, Rita Eder, p. 368.

creaciones artísticas sin forzosamente tener un interés explícito en la documentación del proceso de modernización. Más bien, en algunas representaciones seguía el predominio de las iconografías nacionales y la importancia a la exaltación política.

Por ejemplo, al principio de la década de los treinta, aún había representaciones artísticas que utilizaban iconografías de tipo mexicano. Por ejemplo, la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) en la que algunos de sus integrantes se guiaban por una ideología comunista manifestando su oposición al fascismo, a la guerra y al imperialismo. Los integrantes estaban en contra de los cánones estéticos clásicos europeos, llevando a cabo, figuraciones asociadas al realismo y con inminente sentido político. Algunos ejemplos son “Trabajador” (1936) de Alfredo Zalce y “Trabajador con una máscara de gas” (1936) de Leopoldo Méndez.

Sin embargo, con el paso del tiempo, parte de las representaciones artísticas mexicanas con posturas políticas pasaron a ser pinturas con crítica social, pero con una tonalidad menos “de izquierda”. Como lo relata Eder,

En este contexto es necesario mencionar la actitud ambivalente ante lo extranjero que reinó durante los años del nacionalismo cultural, refugiados políticos [...] recepción de pensamientos y actividades.²⁸

Los aires de renovación y la transformación en la sociedad hicieron que algunos artistas se adentraran a temas distintos a la política. Para ejemplificar el cambio de representaciones, remito a la obra de José Clemente Orozco titulado “Zapatistas” de 1931 y “El Corcito Desfile” de Antonio Ruiz el Corcito, de 1936. (Figs. 8 y 9)

La primera es una representación de zapatistas del conflicto revolucionario que parecieran seguir a un campesino que escarba la tierra. En la segunda, se aprecia un

²⁸ Rita Eder, p. 349.

desfile infantil que conmemora la independencia. Aunque las imágenes representen cosas distintas, ambas tienen un carácter nacionalista, los cuales retomaron acontecimientos de la independencia y la revolución mexicana. En las pinturas se aminora el tono político y se expresa una crítica social que, expone de distintas maneras, la importancia del conocimiento de la historia del país y sus celebraciones.

Como lo comenta la autora, desde el siglo XIX, los artistas se sintieron atraídos por las representaciones de la ciudad y de la vida moderna; los tópicos de las élites mexicanas.²⁹ Así, el nuevo panorama del México moderno se plasmó en las representaciones artísticas y documentaciones visuales del país.

Gracias a los procesos de modernización y de innovación industrial, parte de la sociedad mexicana, principalmente las clases altas, empezaron a sentirse cómodos con la nueva economía la cual permitía algunos lujos en sus vidas como el consumo de satisfacciones elitistas.³⁰

Dicha situación hizo que los artistas fueran influenciados por los cambios sociales de este tipo, y sus representaciones se acercaran más a temáticas similares a las de la vanguardia europea, sin soltar las iconografías mexicanistas.³¹ Más bien criticaban las élites y cómodas formas de vida. Algunas pinturas de estas son: “La primera dama” (1942) de Montenegro y “La mujer con la máscara roja” (1940) de Tamayo. (figs. 6 y 7)

²⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 353.

³⁰ Durante la posrevolución, Como resultado, se generaron incrementos económicos que lograron introducir en el país prácticas europeas como el aumento de tiendas departamentales y el uso de los automóviles. Vid. Silvia Aguilar Martínez, “El papel de la política industrial en México en un contexto de apertura comercial: 1986-1997”, Tesis que para obtener el grado de licenciada en Economía, UNAM, 2001. pp. 1-30.

³¹ Cfr. Eder, p. 354.

En las imágenes se presentan mujeres que recuerdan a pinturas asociadas al cubismo y el surrealismo. Movimientos que se relacionan con la modernidad mexicana a principios de la década de los cuarenta. Esto se ve en “La primera dama” donde se aprecia una mujer con vestimenta de clase alta y una posición estilizada y por detrás, un hombre y una mujer de origen indígena con vestimenta revolucionaria expresando la diferencia de las clases sociales en México. Pareciera ser el estereotipo de la burguesía.³²

Mientras que las clases altas de la sociedad mexicana disfrutaba los placeres que la modernidad había traído al país, como productos comercializados elitistas, pareciera que las iconografías mexicanas luchaban por perdurar en las idealizaciones del círculo de artistas de la época. La dualidad de representaciones, (modernidad-tradición y nacionalismo) también existió en otras formas artísticas como la fotografía y la literatura.³³

De esta manera, a finales del cardenismo hubo tres caminos en el imaginario cultural mexicano. Rita Eder hace alusión a la crítica del *modernism* que catalogaba las estéticas mexicanas como por ejemplo al muralismo lo consideraban como “antimoderno”. Las representaciones de panoramas cosmopolitas y urbanizados, y por último, las representaciones políticas que abogaban por hacer notar las luchas políticas de distintos movimientos sociales.

Asímismo, las situaciones mencionadas coinciden con el momento histórico del proceso de modernización cardenista que influenciaron a otras técnicas artísticas y

³² Situación que ya se vivía desde el porfiriato. Cfr. Rita Eder, p. 354.

³³ Esto se ejemplificará en los siguientes apartados.

documentales en sus representaciones. Dicho lo anterior, veremos a continuación cómo transitaron otras técnicas artísticas a través del proceso de modernización y qué representaban los artistas de la época. Esto servirá para posicionar la obra fotográfica de Lola Álvarez Bravo sobre el eje histórico del año de 1940 en México.

1.2. Fotografía moderna en México hacia 1940

A continuación, mencionaré de manera breve, ejemplos que muestran un panorama de las representaciones fotográficas que existieron durante la primera mitad del siglo XX. Principalmente se expondrá algunas transiciones de las imágenes de “tipo popular” y de estética nacionalista a escenarios modernos por algunos artistas de la época.

Desde la década de los veinte en México, tanto la técnica pictórica como la fotográfica ya formaban parte de los cánones artísticos modernos.³⁴ Sin embargo, los interesados en crear representaciones mediante la fotografía, vivían un contexto de exaltación a la cultura nacional y asociación a las vanguardias europeas.³⁵ Un estilo que se llevó a cabo dentro y fuera del país fue el pictorialismo y algunos de sus representantes fueron Hugo Brehme con “Popocatépetl” 1915 y Edward Steichen con “Paisaje”. (Figs. 10 y 11)³⁶

Otro representante del pictorialismo que es importante aludir por su estancia en

³⁴ Vid. Alberto del Castillo, “Imaginario y fotografía en México” 1839-1970, en p.78.

³⁵ Emma Krinsky, *Mujeres detrás de la lente: 100 años de creación fotográfica en México 1910-2010*. México: Conaculta, 2012, p. 16.

³⁶ El pictorialismo es considerado un movimiento artístico fotográfico, cuya misión era igualar el significado de las técnicas fotográfica y pictórica con el resto de las artes plásticas. En esta corriente podemos encontrar a fotógrafos como Hugo Brehme y Edward Weston. Vid. Carlos A. Córdova, *Tríptico de sombras*, p. 27.

México fue Edward Weston. Cuando el fotógrafo llegó al país, quedó encantado de los paisajes mexicanos. El artista consideraba el pictorialismo como "puramente fotográfico", o sea, que los paisajes capturados por la cámara, no debían ser modificados por sus creadores, así lograban efectos artísticos puros.³⁷ Algunas imágenes que ejemplifican la corriente son: "Popocatépetl" 1915 de Hugo Brehme y "Paisaje" s/f de Edward Steichen. (Figs. 10 y 11)

Otro tipo de representaciones que los fotógrafos nacionales y extranjeros solían llevar a cabo, eran "las de registro y documentación".³⁸ Pues, volvió el interés de resguardar el pasado histórico mexicano de usos y costumbres.³⁹ Desde finales del conflicto revolucionario durante el periodo de Álvaro Obregón, se fomentó la representación de la identidad del país. De esta manera, había cierto interés en imágenes que amparaban una estética mexicana.⁴⁰ Algunas obras que muestran este rasgo son "Cortejo fúnebre" s/a y "Elisa" 1924 de Tina Modotti. (figs. 12 y 13)

Aunque los artistas mencionados innovaron en el ámbito fotográfico con las representaciones de paisaje y de tipo nacional, hubo algunos que prefirieron también capturar los procesos de modernización del país. Una de ellos fue la italiana Tina Modotti. El autor Rubén Gallo comentó que la fotógrafa era de las pocas retratistas modernas que

³⁷ O sea, sin retocar las reproducciones. *Op. Cit.* Marie Loup Sougez, *Historia de la Fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 373.

³⁸ Rebeca Monroy, en Alberto del Castillo, Rosa Casanova, et. al., *Imaginario y fotografía en México, 1837-1970*, México, Lunwerg Editores Sa, 2006. p. 123.

³⁹ *Ibidem.*

⁴⁰ Con estética mexicana me refiero entonces a imágenes que abarcan las representaciones nacionalistas, de carácter popular y temáticas referentes al país como la arquitectura revolucionaria y las artes populares. Dichos conceptos los definiré en el presente apartado. Vid. Laura González Flores, Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana. Carlos A. Córdova, en *Anales Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 27 no. 86, México, marzo, 2005. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762005000100010 Consultado el 11 de agosto del 2020.

prefería ejercer la fotografía como activismo en vez de la técnica pictorialista.⁴¹

Por ejemplo, en la imagen “Cables de teléfono” 1925 (fig. 12) se observa un poste de cableado que generan líneas verticales. La toma de la captura fue de abajo hacia arriba. Esta imagen, se contrapone a la representación de los pictorialistas mencionados, pues la fotografía representa la llegada de los procesos de la modernización en la Ciudad de México y ya se aprecia una estética vanguardista-formalista.

Que Tina Modotti, haya aumentado los panoramas modernos en sus representaciones, fue de importancia para visualizar los cambios del proceso de modernización en el país. Por lo mismo, el imaginario social mexicano de los veinte se vio influenciado hacia imágenes de tipo popular que se retomaron durante la revolución al inicio del México urbano de los años treinta.⁴²

En el contexto internacional, al principio del siglo XX, la transición de imaginarios de paisajes y representaciones populares a modernos ya había sucedido. Por ejemplo, Edward Steichen hizo fotografías pictorialistas como “Midnight Lake George”, 1904 y después del contexto bélico internacional sustituyó esos horizontes por “U.S. bombing airplane above clouds,” 1918 (fig. 13) donde se observa un panorama moderno con una máquina como el aeroplano.⁴³

⁴¹ Sin embargo, Tina Modotti siguió realizando fotografías de tipo “popular” durante la década de los veinte. Véase imágenes como “Mujeres en un portal” 1929 y “Escena callejera” 1926. Vid. Tina Modotti. *Revolutionary photographer*, México, Ocean Sur, 2013. Cfr. *Ibidem*, 50-51.

⁴² Mraz comenta que, durante la Revolución habían apariciones de gente común (popular) en los medios de comunicación como periódicos y revistas, que según palabras del autor “habían sido metidos con calzador”. Sin embargo, seguían las fotografías de estudio con retratos. Por otra parte, Rebeca Monroy comenta que durante la posrevolución se debía guardar una memoria visual que documentaran al país y al estado. Vid. Mraz, John, *Fotografiar la Revolución Mexicana: compromisos e íconos*, México, INAH, 2010, p.43, 66. Rebeca Monroy, pp 126-127.

⁴³ El avión ha representado en la historia un “logro moderno” para los seres humanos, por esto mismo, los artistas asociados al futurismo son caracterizados por representar armas que simbolizaban el “progreso” de la humanidad. A consecuencia de la primera guerra mundial, que se haya representado un avión tiene cierta importancia por el avance tecnológico e histórico para la humanidad junto con sus resultados

Como consecuencia, los fotógrafos europeos capturaron la transición de representaciones de paisajes y escenarios de tipo popular⁴⁴ a ámbitos modernos. Esto sirvió como influencia para las generaciones futuras a Tina Modotti, Edward Weston y Edward Steichen. Es por ello que, durante los treinta, al llegar al cardenismo, las representaciones modernas siguieron presentes en las fotografías y otras manifestaciones artísticas mexicanas.

De esta manera, durante los treinta, hubo fotógrafos que se interesaron en renovar y contribuir a las temáticas del medio, mientras aún formaban parte de la estética nacionalista.⁴⁵ Algunos participantes de esta nueva ola fueron: Lola y Manuel Álvarez Bravo, Agustín Jiménez y Eugenia Latapí.

Los artistas mencionados llevaron a cabo una documentación de México a mediados del siglo XX y fotografiaron un nuevo imaginario de la capital con escenarios un poco más modernos y urbanizados sin dejar completamente fuera las

positivos o negativos como las armas de guerra. Cfr. María Verchili Martí, "Técnica, máquinas, futurismo y fascismo", en *Pasajes. Revista del pensamiento contemporáneo*, no. 39, 2012, p.102, Naomi Rosenblump, *A World History of Photography*, New York, London, Paris, Abbeville Press Publishers, 1997, pp.245-246.

⁴⁴ Raúl Bejar define la cultura popular como un conjunto coordinado de maneras de actuar, pensar y de sentir, que constituyen los roles que definen los comportamientos de las clases medias y bajas de la sociedad mexicana. Dicho concepto, es representado por las formas de vida y cotidianidad de la población, por lo tanto, no corresponde a la cultura nacional. Vid. Raúl Bejar Navarro, *El mexicano: Aspectos culturales y psicosociales*, UNAM, México, 2007, p. 236.

⁴⁵ Rita Eder expone que el discurso de la estética nacionalista ha sido construido desde la ambiciosa gestión de José Vasconcelos, el secretario de educación Pública durante el periodo presidencial de Álvaro Obregón (1921-1924). La cultura nacional cambió de imágenes modernistas como las del Ateneo de la Juventud a un campo que representaba la cultura mexicana "al servicio del pueblo". Pues se pretendía desarrollar una política cultural que tenía como instrumento la Revolución Mexicana. Entre sus iconografías estaba el indigenismo verbal, (retratos de indígenas, sus prácticas sociales y panoramas naturales mexicanos) el cual representaban "la noción utópica del pasado, invención de historia en imágenes y un laboratorio de categorías para acercarse a los habitantes originarios del territorio mexicano que fluctúa entre los tipos de ideales, el espíritu de la raza y la clase social. Vid, *Op.Cit.* Rita Eder, "Modernismo, modernidad y modernización", p. 346-347.

representaciones de tipo popular. Artistas como Agustín Jiménez, se adentraron en la realización de fotografías publicitarias dentro del México cosmopolita.⁴⁶

A continuación, ejemplificaré la transición de las representaciones populares a las modernas: Apunto a la fotografía “Carreta” de 1930 (fig. 14) de Agustín Jiménez para señalar imágenes de una estética mexicana. En la obra, se capturaron troncos acomodados en líneas horizontales, uno sobre otro.⁴⁷ La imagen sugiere un panorama natural y recuerda las puertas de madera del México rural donde las haciendas eran parte del escenario. Después, para ilustrar lo moderno, en 1934 el autor realizó trabajos como “El arte en la publicidad” (fig. 15), en el cual, el fotógrafo alineó unos cigarros en diagonal que forman trazos rectilíneos.

Aunque ambas fotografías figuran geometrismos, el mensaje publicitario que tiene la imagen de “El arte en la publicidad” hace que exponga un panorama moderno. Los fotógrafos de vanguardia utilizaban los recursos empleados en los movimientos artísticos europeos para usarlos en el reciente manejo publicitario al que pertenecían. Primero como un entorno natural retocado por los seres humanos y el segundo tendría un impacto más directo con el público, pues lo podían asociar con la pintura, sin olvidar el método publicitario y artístico de la escuela moderna.⁴⁸

⁴⁶ Fausto Ramírez estudió los aspectos culturales de los inicios del siglo XX. En esta temporalidad se utilizaba como función del futuro que la sociedad estuviera inmersa en la lógica del capitalismo, junto con la idea del progreso. Así, la modernidad significó un quiebre entre periodos histórico que mostraban los ámbitos artístico y político de la fotografía *Cfr.* Fausto Ramírez *apud.* Rita Eder, “Modernismo, modernidad y modernización”, p. 354.

⁴⁷ Se estableció un punto medio entre la fotografía que representaba la modernidad de manera estética, su entorno y la asociación de vanguardias, como el cubismo. *Vid.* José Antonio Rodríguez, “Aurora Eugenia Latapi, una fotógrafa vanguardista”, en *Alquimia*, núm. 53, 2015, p.64.

⁴⁸ *Vid.* José Antonio Jiménez, *Agustín Jiménez: memorias de vanguardia*, México, Editorial R.M. S.A. de C.V., 2008. p. 31.

A consecuencia ello, los medios de comunicación, como los periódicos y las revistas, lograron establecer a la fotografía en medio del arte y la documentación. Publicaciones como *Revista de Revista* y *El Machete* expusieron en sus páginas las representaciones de una nueva perspectiva estética de la publicidad y la asociación del movimiento vanguardista, como el cubismo que se relacionaba con un panorama más cosmopolita.⁴⁹

De manera que, se puede observar una pequeña parte de la transición de imágenes de estéticas mexicanas a las modernas. La transformación del pictorialismo a fotografías urbanas y el cambio de representaciones entre lo popular y la estética nacionalista a lo publicitario exponen cambios en las representaciones estéticas fotográficas. Ahora bien, pareciera que durante el cambio presidencial de 1940, México vivió distintos matices políticos que influyeron en las manifestaciones artísticas de la época. Por lo tanto, a continuación, se expondrá otro acontecimiento que también marcó una nueva línea de las representaciones artísticas mexicanas.

⁴⁹ Olivier Debrouse arguye que la modernidad llegó al mismo tiempo que el movimiento de vanguardia; por lo tanto, hubo una variación de temáticas en las manifestaciones artísticas. Los fotógrafos que estaban interesados en competir con el impresionismo, también modificaron sus intereses con el quiebre del arte hacia la innovación tecnológica. De otro lado, el especialista comenta que los conceptos “vanguardia”, “modernidad”, “arte moderno” y “arte contemporáneo” son utilizados de manera errónea porque se emplean para describir las novedades artísticas que llegaron al mismo tiempo aun cuando los conceptos aludidos tengan significados diferentes. Cfr. Olivier Debrouse, “Sueños de Modernidad”, en *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, p. 27. Laura González Flores, Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana. Carlos A. Córdova, en *Anales Instituto de Investigaciones Estéticas*, documento online.

1.3. El surrealismo en México hacia 1940

La vanguardia del Surrealismo tuvo como punto de partida el *Primer manifiesto surrealista*, redactado por André Breton en Francia en 1924. Al principio, los artistas plásticos y literatos querían transmitir su interior guiados por el inconsciente o los sueños, junto con la ironía y el sarcasmo, a través de manifestaciones artísticas.⁵⁰ De esta manera, en París se generó una primera ola de artistas asociados con la vanguardia surrealista, mientras creaban un imaginario de realidades alteradas y alucinaciones.

André Breton se sintió atraído por México, principalmente por el exilio del revolucionario ruso León Trotsky en 1938. En dicho año, hubo un encuentro entre ambos intelectuales en el país.⁵¹ La llegada del poeta y su estancia influyeron en los artistas mexicanos una simpatía con los resultados estéticos del surrealismo. Breton y Trotsky no eran los únicos europeos en México, pues durante el periodo de 1936 a 1939 hubo un golpe de estado de las fuerzas armadas contra Segunda República. Francisco Franco fue el general del bando nacionalista. El gobierno de Lázaro Cárdenas abrió las puertas mexicanas al acoger a grupos de niños, españoles catedráticos y personas de ciencia y arte.⁵²

Debido a lo anterior, distintos artistas europeos como Moreno Villa, Remedios Varo y Esteban Francés migraron a América.⁵³ De esta manera, hubo una influencia

⁵⁰ Dawn Ades *apud* José Jiménez, *El surrealismo y el sueño*, p. 30.

⁵¹ A la par, junto con Diego Rivera, redactaron *El manifiesto artístico revolucionario*, que exponía ideas para luchar por un nuevo arte revolucionario. Asimismo, se rescataban los principios del “arte único”. *Vid.* Diego Rivera, André Breton y León Trotsky, *Manifiesto de un arte revolucionario*, visto en sgpwe.iztapalapa.uam.mx.

⁵² *Vid.* Ana María Serna Rodríguez, “El exilio en México de la gente común”, en *Amnis*, no.2, 2011, p.2. Disponible en: <http://journals.openedition.org/amnis/1510>. Consultado el 12 de agosto del 2020.

⁵³ *Vid.* Moreno Villa ya había llegado a México para la *Exposición Surrealista*, pero Remedios Varo y Esteban Francés llegaron después del evento artístico. *Vid.* Miguel Cabañas Bravo, “Exilio político y crítica

limitada por parte de los artistas europeos en el país. Los exiliados no fueron aceptados inmediatamente por el arte mexicano. Sin embargo, el movimiento surrealista hizo que se buscara cierta aprobación de los huéspedes. Algunos mexicanos como Manuel Álvarez Bravo y Manuel Rodríguez dejaron un poco de lado el realismo nacionalista y entraron al contagio surrealista.⁵⁴

Como consecuencia de la llegada de extranjeros a México, se organizó la *Exposición internacional surrealista en México* por Wolfgang Paalen, André Breton y César Moro.⁵⁵ La exhibición fue expuesta en la Galería de Arte Mexicano de Inés Amor y el evento abrió sus puertas a artistas internacionales y mexicanos como Frida Kahlo y Manuel Álvarez Bravo, quienes presentaron, a ojos de Breton, representaciones que podían leerse como surrealistas.⁵⁶

El historiador del arte Daniel Garza reflexiona sobre la Exposición Surrealista y comenta que ésta fue controversial porque las reseñas hacia la exposición se enfocaban en relacionar las obras expuestas con las ideas del Primer Manifiesto Surrealista (1924) de Breton.⁵⁷ De esta manera, se pensaba que la idea del movimiento no encajaba en la estética revolucionaria y arte político del muralismo que se desarrolló durante la post-revolución en los gobiernos de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles.⁵⁸

artística. El caso de los republicanos españoles en México”, en *Revista de Historiografía*, no. 13., vol.7, febrero del 2010, p.44.

⁵⁴ Las iconografías utilizadas en México que se asocian con el surrealismo son más relacionadas con el pasado prehispánico del país. *Cfr. Ibidem., Vid. José Antonio Rodríguez, La fotografía de vanguardia y lo surreal en México. El sabotaje de lo real*, p. 46., Justino Fernández, Catálogo de exposiciones. 1940, en *Anales IIE*, no. 07, UNAM, 1941. p.94.

⁵⁵ Para enero de 1940, Breton ya había realizado el *Segundo manifiesto surrealista*. Por esto, es probable que algunos artistas mexicanos hayan sido influidos por la corriente Justino Fernández, p.90., Daniel Garza, “André Breton: Surrealism and México, 1938-1970 A critical overview”, *Arara*, núm. 10, 2011, p. 5.

⁵⁶ Justino Fernández, p.90.

⁵⁷ *Vid. Daniel Garza Usabiaga*, pp.9-10.

⁵⁸ Daniel Garza comenta que cuando fue la exposición surrealista de 1940, aún estaba el discurso antiimperialista de Lázaro Cárdenas y de los caudillos revolucionarios. De esta manera, la estética

En contraparte, hubo artistas apegados a la estética nacionalista que participaron en la *Exposición*. Como por ejemplo Diego Rivera. Sin embargo, Garza comenta que es posible que a partir de 1940, el artista también tuviera cierta influencia del surrealismo. Pues en sus iconografías se pueden observar elementos que mezclan lo animado con lo inanimado.⁵⁹ Dicha situación, concuerda con lo que apunta Daniel Garza de la autora Ida Prampolini:

La Exposición Surrealista tuvo un impacto antinacionalista: fue una ruptura con la tradición inmediata en el sentido que por primera vez desde la Revolución de 1910, el arte mexicano fue independiente de una ideología específica o identidad nacional se vinculó con el arte europeo, estableciendo una relación directa y permitiendo su influencia.⁶⁰

No obstante, como sabemos, Breton sí tenía ciertos intereses políticos y el movimiento también fue politizado por otros autores.⁶¹ Para la redacción del Segundo Manifiesto Surrealista en 1930, el poeta francés se había inscrito y renunciado al partido comunista. De hecho, por ser acusado por comunista ortodoxo, decidió romper con el partido, aunque, siguió militando con ideas comunistas libertarias y trotskistas.⁶²

Entonces, aunque el movimiento surrealista ha sido considerado como apolítico, principalmente por las representaciones del círculo de Breton en 1924⁶³, en Latinoamérica, para 1940 y unos años previos, algunos artistas “contagiados” por el

surrealista sólo se podría ver como un arte para burgueses. Sin embargo, los participantes y organizadores de la exhibición luchaban en contra de esos principios tratando de terminar con los textos académicos que se asociaban más a la ola de surrealista de la década de los veinte. Cfr. Daniel Garza Usabiaga, p.9.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 10.

⁶⁰ Ida Prampolini, apud Daniel Garza, pp.9-10.

⁶¹ Walter Benjamin tiene un ensayo en el cual explica que el surrealismo es político porque convergía con los sueños de los artistas y personajes políticos que participaron en las guerras. Por lo tanto, ayudaba a las personas a evadir su realidad. Michael Löwy, “Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario”, en *Acta Poética* 28, no. 1-2, primavera otoño, 2007, p.81.

⁶² Vid. Demian Paredes, “André Breton. El arte, la política, la revolución y el surrealismo”, en *Artemuros*, 30 de septiembre del 2012. Disponible en: <https://artemuros.wordpress.com/2012/09/30/andre-breton-el-arte-la-politica-la-revolucion-y-el-surrealismo/> Consultado el 21 de Agosto del 2020.

⁶³ Byron Antonio Barahona Morales, *El surrealismo etnográfico, Narrativa de la Heterogeneidad...* Berkeley, University of California, 2001, p.154.

movimiento, siguieron con el discurso nacional político. Algunos artistas que se apegaron a la estética nacionalista son Agustín Lazo, Carlos Mérida y el mismo Diego Rivera.⁶⁴

Prueba de lo anterior, sería la redacción de *El manifiesto artístico revolucionario*, creado por el poeta André Bretón, el político Trotsky y el muralista mencionado, que exponía ideas para luchar por un nuevo arte revolucionario. En dicho escrito, se rescataban los principios de la creación del “arte único” para crear manifestaciones políticas.²⁴ El manifiesto demuestra que Bretón sí tenía un cierto interés por la exposición del arte político.⁶⁵

Sin embargo, no se puede negar que la ola surrealista en México fue distinta a la de artistas europeos. Justino Fernández comentó en el catálogo de las exposiciones durante 1940 que la exhibición abrió las puertas a artistas muy importantes de carácter internacional; no obstante, admite que las obras de este tipo, llegaban a México mucho tiempo después de su influencia histórica.⁶⁶

Las obras de estos artistas, no tenían una asociación política con el contexto internacional. Algunos participantes europeos de la exposición fueron: Hans Arp con su obra “Punto y coma”, Hans Bellmer con la fotografía “La muñeca”, “La aparición” de René Magritte y la pintura “Figura” 1935 de Joan Miró. Dichos creadores, tenían distintas obras asociadas al Surrealismo desde la década de los veinte, sin embargo, en México, el movimiento se llevó a cabo de distinta manera. Como explica Daniel Garza Usabiaga, quien retoma las apreciaciones de Ida Rodríguez Prampolini:

“En el movimiento surrealista resaltaban los instintos bizarros, extravagantes y alucinantes. Así las temáticas de los artistas mexicanos, como la muerte, han

⁶⁴ Garza Usabiaga, p. 7.

⁶⁵ Vid. Diego Rivera, André Breton y León Trotsky, *Manifiesto de un arte revolucionario, 1938* Disponible en sgpwe.iztapalapa.uam.mx. Consultado en 19 de julio del 2020.

⁶⁶ Justino Fernández, p. 87.

estado presentes y, por ende, han sido atractivas para el extranjero, desde décadas anteriores. De esta manera, es importante relacionar todo ello con la participación de artistas memorables en la historia del arte de México...”⁶⁷

Ciertos artistas mexicanos fueron valorados por surrealistas extranjeros, entre ellos Bretón, se sintieron fascinados por el pasado prehispánico que encajaba en la realidad fantástica de naturalezas y ruinas que menciona el Primer Manifiesto.⁶⁸ José Antonio Rodríguez comentó que la exposición fue criticada por ser tardía en el contexto internacional, más bien, es que algunas iconografías se ajustaban a los principios surrealistas.⁶⁹

De manera que, cuando se llevó a cabo la *Exposición Surrealista*, muchos participantes mexicanos, no eran exactamente surrealistas. Como relató Olivier Debroise: “el surrealismo de dicho evento se formalizó ‘por encajar’ no de manera “natural”.⁷⁰ Así, el surrealismo tuvo distintos tipos de críticas en México por no tener las características que se debían cumplir para serlo. María de los Ángeles Cortés Arellano explicó lo siguiente:

“Pese al poco entusiasta recibimiento que el Surrealismo tuvo en los primeros años de su naturalización en México y, a pesar también de la acerba crítica por parte de algunas esferas de intelectuales y artistas, la corriente nunca dejó de existir en la obra de algunos.”⁷¹

De esta manera, es probable que Lola Álvarez Bravo pudo haberse nutrido de la asociación al Surrealismo por contagio en México, debido a la exposición y que, tiempo

⁶⁷ Garza Usabiaga, p.13.

⁶⁸ José Antonio Rodríguez, *El sabotaje de lo real. La fotografía de vanguardia y lo surreal en México: Fotografía surrealista y de vanguardia. Visiones cruzadas entre México y Europa desde los años veinte a los sesenta*. Puebla, Museo Amparo, 2009, p.26.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 50.

⁷⁰ Olivier Debroise, *Figuras en el trópico*, p.188.

⁷¹ María de los Ángeles Cortés Arellano, “Surrealismo revistado” en Dossier, *Surrealismo. Vasos comunicantes*, núm. 6, julio 2012, p. 6.

después, sí retomaron los aspectos surrealistas en sus obras.⁷² Por esto mismo tiene importancia hablar de este acontecimiento histórico.

No obstante, el surrealismo por contagio consiguió un cambio en la historia de las representaciones artísticas mexicanas, ya que, años previos al cardenismo se describía el movimiento muralista casi como el único de México, “anti-imperialista” y anti-clerical”. A diferencia del movimiento surrealista que se consideraba burgués y se guiaba por los cánones estéticos del “ser arte.”⁷³

Considero que en México, puedo haber una postura que no acordara con los principios políticos del surrealismo. Pues apuntando a lo que dice Daniel Garza, la cultura conservadora de la burguesía mexicana del cardenismo contrastaba con las posturas más radicales del surrealismo.⁷⁴ Los propietarios de la galería del arte mexicano censuraron el escrito de César Moro en el catálogo donde el artista anunciaba “el fin de la civilización cristiana provocada por el análisis de Freud”.⁷⁵ De esta forma, puede ser que los artistas participantes de la Exposición hayan sido influenciados por el Primer Manifiesto surrealista.⁷⁶

Es probable que Lola Álvarez Bravo pudo haberse nutrido de la asociación al surrealismo por contagio en México, debido a la exposición y que tiempo después, sí retomaron los aspectos surrealistas en sus obras como Joan Miró, Manuel Álvarez Bravo y Hans Bellmer.⁷⁷ Puede ser que las representaciones surrealistas sean apolíticas. Ya

⁷² *Ibidem.*

⁷³ Daniel Garza, p. 9.

⁷⁴ *Ibidem.*

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ Con esto me refiero a que se relacionaban más con principios apolíticos.

⁷⁷ *Ibidem.*

que las obras que se exhibieron en la *Exposición* de 1940, encajaban de manera voluntaria a las características surrealistas. También es probable que los artistas y la sociedad a favor del arte “purista” mexicano, quisiera cambiar ese panorama histórico.

.....

1.3.1. Conceptos surrealistas

En este apartado, explicaré conceptos que se asociarán las imágenes de Lola Álvarez Bravo y otras obras de distintos artistas a algunos conceptos surrealistas acuñados por Bretón. Principalmente, baso mi lectura de la teoría surrealista en el libro *Belleza Compulsiva* del teórico del arte, Hal Foster. Por esto, explicaré brevemente las ideas del autor, para que sirvan de referencia cuando en el cuerpo del texto aluda a ellos. Los conceptos que definiré son los siguientes: “automatismo”, “lo ominoso”, “lo maravilloso” y “la belleza convulsiva”.

Automatismo. En el movimiento surrealista el automatismo es la “escritura automática de los creadores a través del dictado de su inconsciente”. Es uno de los principios básicos del surrealismo del *Manifiesto Surrealista de 1924*. Pues, André Bretón pensaba que la escritura se debía de llevar a cabo de manera inmediata, sin pensarse, o en todo caso de manera irracional si las ideas provenían de sueños.⁷⁸

De esta manera, las manifestaciones artísticas asociadas al surrealismo debían poder tener dichas características, que apareciera la imagen sin mayor planificación y de manera inmediata. Algo que sucede con el *objet-trouvé* y el fotomontaje, ambos, resultados de fotográficos.⁷⁹

⁷⁸ Vid. Hal Foster, Rosalind Krauss, et. al, *Arte, Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad desde 1900*, Madrid, Akal, 2006, p.190 Hal Foster, *Belleza compulsiva*, p. 57.

⁷⁹ El *objet-trouvé* es una práctica que también se puede encontrar en la Literatura. A su vez, Rosalind Krauss apunta que “la escritura automática” es más bien el procedimiento de creación de la obra, no tanto

Lo ominoso. Este concepto, conocido también como “*The Uncanny*” se menciona en una obra de Sigmund Freud publicada en 1919, con título homónimo. Ahí, el autor trata el concepto de la siguiente forma:

No cabe duda que dicho concepto está próximo a los de lo espantable, angustiante, espeluznante, pero no es menos seguro que el término se aplique a menudo en una acepción un tanto indeterminada, de modo que casi siempre coincide con lo angustiante en general. Sin embargo, podemos abrigar la esperanza de que el empleo de un término especial *-unheimlich-* para denotar determinado concepto, será justificado por el hallazgo en él de un núcleo particular. En suma: quisiéramos saber cuál es ese núcleo, ese sentido esencial y propio que permite discernir, en lo angustioso, algo que además es «siniestro».⁸⁰

La conceptualización alude a los recuerdos que los seres humanos suelen proyectar a través del inconsciente. Cosas que llegan a nuestras mentes y nos hacen recordar un instante ya vivido, a la manera de *deja vú*; sin embargo, no lo podemos recordar igual, pues el ser humano le agrega acontecimientos nuevos. Así se cambia el sentido de lo recordado. “Lo ominoso” rescata las emociones de los seres humanos, los hace entrar en un *shock* de terror hacia “lo nuevo”, a eso que nunca será conocido. A través de las asociaciones relacionadas con el pasado, se genera un significado diferente a lo que se piensa en el presente.

La asociación al Surrealismo es porque André Breton creía que el deseo se podía obtener en la vida diaria, poniendo al sueño y a la realidad en un mismo ámbito.⁸¹ En consecuencia, el movimiento artístico tomó forma a través de visualizar las ideas

el resultado de una fotografía estática. Rosalind Krauss, *Amour L'efou*, p.25.

⁸⁰ El concepto de lo “ominoso” es una traducción del “unheimlich” de Freud en alemán y en inglés se refieren a éste como “The uncanny”. Sin embargo, en el libro *Belleza Compulsiva* de Hal Foster la traducción de Tamara Stuby se refiere al “uncanny” como “lo siniestro”. “Sigmund Freud, “Lo siniestro”, p. 1. Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf> Consultado el 16 de julio del 2020.

⁸¹ Esta situación la trata Breton en lo que Grego considera “el período histórico del surrealismo”, cuando el poeta en 1938 publicó su cuaderno *Trayectoria del sueño*. *Op.cit.*, Charo Grego, *Perversa y utópica: Muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid: Abada, 2007 p. 32.

ominosas en la vida material representando objetos inanimados, animales muertos y juegos entre lo animado y lo inanimado.⁸²

Lo maravilloso. Bretón se refería a este concepto como la única fuente de belleza o la belleza misma. Si bien el poeta no definió textualmente el término, distintos artistas se encargaron de hacerlo. Hal Foster apunta que “lo maravilloso” se ubica en el juego, niega lo real y explora las contradicciones de la realidad.⁸³

Rosalind Krauss señala que, el poeta francés no mencionó exactamente principios estéticos del movimiento en su *Primer Manifiesto*, más bien expuso los procesos. Como cuando alguien llega a ruinas antiguas o encuentra maniqués en las calles.⁸⁴ Así, “lo maravilloso” también es relacionado con “el azar objetivo” que aparece cuando se crean manifestaciones artísticas como los objetos encontrados. De esta manera, el concepto se relaciona con la escritura automática.

Por lo mismo, las manifestaciones artísticas que se asocian al surrealismo representan mundos que podrían considerarse irreales. Sin embargo, siguiendo los principios bretonianos, esos nuevos panoramas existen en el inconsciente de cada quien y eso hace que sean reales.⁸⁵

Belleza Convulsiva. La belleza convulsiva agrupa a todos los conceptos que se han mencionado hasta ahora. Bretón narra al final de su novela *Nadja*: “la belleza será convulsiva o no será.”⁸⁶ Aquí el autor se refiere a que el arte debe tener una participación de las memorias reprimidas, esto se lleva a cabo mediante la repetición compulsiva de

⁸² Hal Foster, *Belleza compulsiva*, p. 211.

⁸³ Foster, p. 58.

⁸⁴ Krauss, p. 19.

⁸⁵ Bergson en Dawn Ades, p. 26.

⁸⁶ Bretón en Hal Foster, p. 61.

los recuerdos que el surrealista considera “maravillosa” ya que, en términos de resolución la memoria se desorienta y altera la identidad de cada quien.

Dando así resultados automatizados y ominosos que, parecieran ser distintas realidades. Bretón dividió en dos las manifestaciones de la convulsión. El primero es lo “erótico-velado” que representa la relación artística de la naturaleza junto con el erotismo. El segundo es explosivo-fijo, que éste, principalmente es ominoso porque cambia de un estado en movimiento a inmóvil. Se hace alusión a la muerte dominado por las pulsiones sexuales.⁸⁷

Las clasificaciones expuestas ejemplifican parte de las obras con signos y características surrealistas. Panoramas desérticos, selváticos con personajes intrusos que se pierden en dichos escenarios representan la noción del “erótico-velado” de Bretón. Por otro lado, “explosivo-fijo” es capturado principalmente en las fotografías cuando un objeto en movimiento es detenido por la cámara.

Así, la belleza convulsiva es el resultado de manifestaciones artísticas que incluyen signos siniestros interpretados por los recuerdos compulsivos que trae la memoria y personajes u objetos representados o capturados en realidades alternas para ellos mismos. De esta manera, la belleza convulsiva se vuelve el pilar de la estética del surrealismo. Ahora bien, dados estos conceptos, proseguiremos en futuros apartados con lecturas en clave surrealista.

⁸⁷ Foster, p. 65.

1.4. Desarrollo creativo de Lola Álvarez Bravo entre 1934 y 1940

Parte de la obra de Lola Álvarez Bravo expuso durante el periodo posrevolucionario (1920-1940) el ideal del origen étnico de la población. Dichas fotografías plasmaron distintas temáticas como el avance progresista de la sociedad y se abocó a la documentación de distintos aspectos sociales como la educación. Es por ello que en el presente apartado expongo los siguientes ejes temáticos de la obra fotográfica de Lola Álvarez Bravo durante los años que van de 1934 a 1940: la representación de vida cotidiana, retrato, fotografía de mujeres y asociación al Surrealismo.

Comenzaré con la representación de la vida cotidiana. En primera instancia, hablaré sobre algunas fotografías que presentan las ideas de “lo popular”.⁸⁸ Esta temática mostraba las características sociales de los sectores de la población con pocos recursos socioeconómicos. Algunos personajes y fotografías de este tipo son importantes porque fueron cercanos al círculo artístico de Lola Álvarez Bravo son su exesposo Manuel Álvarez Bravo con la obra “La visita” de 1940 y Raúl Conde con “Mujer con burbuja” s/f. Estas fotografías exponen un panorama de lo popular pues en el primer caso, se muestra alguna tradición católica de representar a los santos y en el segundo, se observa una señora de origen humilde que hace una burbuja de gran tamaño. Desde esa línea de ideas, la artista jalisciense manifestó, con base en su propia perspectiva,

⁸⁸ Vuelvo a retomar la definición de Raúl Bejar que define la cultura popular como un conjunto coordinado de maneras de actuar, pensar y de sentir, que constituyen los roles que definen los comportamientos de las clases medias y bajas de la sociedad mexicana. Sin embargo, soy consciente de que esta conceptualización es de tipo ahistórica, por lo tanto, consideraré la historicidad de la cultura popular de la década de los treinta. Vid. Raúl Bejar Navarro, *El mexicano: Aspectos culturales y psicosociales*, UNAM, México, 2007, p. 236.

las tradiciones cotidianas del pueblo que, por si mismas, reflejaban la materialidad que se vivía y la manifestación de sus problemáticas sociales.

Considero que hay representaciones que transmiten a los espectadores empatía hacia los personajes que capturó Lola Álvarez Bravo. Estas temáticas, delinean el interés por parte de la fotógrafa —así como una preocupación— por la situación problemática educativa del país.⁸⁹

Para discutir lo anterior utilizaré la fotografía: “Ya aprendí” de Lola Álvarez Bravo capturada en 1940 (Fig. 18). En la imagen se ve un hombre hincado, vestido de manta, que escribe en un cuaderno sobre su pierna izquierda. La fotografía se tomó desde un ángulo contrapicado. Pienso que la imagen puede interpretarse como un mensaje de la foto como una lucha contra el analfabetismo. En 1934, Lola Álvarez Bravo fue contratada por el escritor y político Héctor Pérez Martínez, director del Departamento de Prensa y Publicaciones (DAPP), para tomar fotografías en congresos de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Con el paso del tiempo, la artista terminó convirtiéndose en la supervisora del archivo fotográfico de la SEP mientras siguió trabajando como fotógrafa.⁹⁰ Este tipo de reproducciones, que cumplieron una función propagandística, constituyeron el trabajo que permitió que la fotógrafa tuviera una labor valorada y remunerada.

En algunas ocasiones, los artistas tenían posturas políticas distintas a las que su trabajo reflejaba. Olivier Debroise comentó:

Lola Álvarez Bravo tuvo una breve incursión en el terreno del fotomontaje gracias a la influencia ideológica del cardenismo... sin embargo la iniciativa de la fotógrafa no tuvo

⁸⁹ Vid. Olivier Debroise, *Fuga mexicana*, p. 45.

⁹⁰ Javier Roque Vázquez, “Cronología”, en *Lola Álvarez Bravo, La fotografía de una época* p. 149.

resonancia y por eso mismo, la fotógrafa siguió realizando fotomontajes por diversión o por encargo.⁹¹

No obstante, Lola Álvarez Bravo, al trabajar para la SEP y otras actividades que tuvo durante su vida, pudo haber hecho que desarrollara un espíritu participativo en la política. En algunas de sus obras se refleja cierto compromiso hacia causas sociales.

Por ejemplo, en la fotografía “Ya aprendí” que justo fue realizada cuando Ávila Camacho subió al poder. Este presidente, tenía ciertas diferencias con el modelo de la educación socialista de Lázaro Cárdenas. De hecho, en 1946, Camacho reformaría de nueva cuenta el artículo 3ro constitucional quitando la cláusula que habla de la educación socialista y a la vez, criticaría el analfabetismo del pueblo.⁹² De esta forma, la imagen funge de manera informativa que podría exponer la importancia del alfabetismo en el pueblo mexicano y principalmente las clases proletarias.

Otro aspecto relevante es que entre 1935 y 1936, cuando Lola Álvarez Bravo era la fotógrafa oficial de la revista *El Maestro Rural*, la artista publicó una serie de imágenes donde se fotografió a comunidades indígenas y alentó la educación socialista, así participando en el discurso político del cardenismo; sin embargo, no todas las fotografías se atribuyeron a su nombre.⁹³ Ejemplos: Portadas de *El Maestro Rural*, tomo VIII, no.9, 1 de mayo de 1936 y tomo IX, no. 1 y 2 enero-febrero de 1938.⁹⁴

⁹¹ *Op. Cit.*, Olivier Debrouse, en Lola Álvarez Bravo: *In her own light*, pp.25-26.

⁹² *Vid.* Mario Melgar Adalid, “Las reformas al artículo tercero constitucional”, en *Ochenta años de vida Constitucional en México*, México, Cámara de Diputados, LVII, IJ, 1998, pp. 459 y 461.

⁹³ Deborah Dorotinsky comenta que la publicación era un medio de comunicación pedagógico que servía para formar a los profesores rurales por medio de artículos informativos. De esta forma se generó un vínculo, dentro y fuera de la capital, entre los maestros rurales y los mandos de autoridad de la SEP. *Vid.* Deborah Dorotinsky, *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, p. 144. James Oles y Adriana Zavala en *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*. pp. 21.

⁹⁴ Estas imágenes las vi en el libro de *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*. pp. 111-112.

Las fotografías mencionadas de Lola Álvarez Bravo capturaron cómo se instruía la educación en México. Se realizó un registro que figuraba la realidad del país donde se llevaban a cabo actividades cotidianas, pero también con un sentido social por la lucha a favor de la educación proletaria.

Lola Álvarez Bravo transmitió su visión de crítica social sobre aspectos sociales con imágenes que resaltaron el trabajo y las condiciones del proletariado, a los cuales captura realizando, por ejemplo, actividades fabriles, pero también instruyéndose, algo que representa un cuadro de los esfuerzos educativos realizados por personas con escasos recursos y por la política educativa del estado.

La segunda expresión plástica que considero que es un eje temático en la obra fotográfica de Lola Álvarez Bravo es el retrato. Renato González Mello menciona que el género consiste en capturar la imagen de los individuos y exponer su personalidad en la realidad.⁹⁵ Los retratos de Lola Álvarez Bravo cumplen la definición del autor, ya que, la fotógrafa logró transmitir, a través de dichos trabajos, la personalidad de algunos pintores, intelectuales y figuras políticas mientras exponía la comodidad de los modelos al ser representados por ella a través de la cámara. Entre algunos de sus retratados estuvieron algunos de sus amigos como Salvador Toscano, María Izquierdo, Diego Rivera y Frida Kahlo.

Algunos autores coinciden en que Lola Álvarez Bravo capturó a las personas que posan para ella con sensibilidad y ciertos atributos distintivos y característicos de su persona. Por ejemplo, Deborah Dorotinsky y Cristobal Andrés Jácome mencionan que los retratos de Lola Álvarez Bravo reflejaron la personalidad de sus fotografiados, en

⁹⁵ Renato González Mello, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres*, p. 211.

primer lugar por la intimidad que llegó a tener con algunos de ellos y en segundo, la del compromiso que tenía al retratar tanto a sus compañeros de vida o profesión como a la población mexicana.⁹⁶ Por otro lado, Dina Mirkim Comisarenco apunta a la crítica de Salomón Greenberg, la cual dice que que los retratos de Lola Álvarez Bravo “desarman por su simplicidad”.⁹⁷ La misma Dina comenta lo siguiente:

“Lola encuadró a sus personajes escribiendo, pintando o simplemente reflexionando, resaltando así su profesionalismo, vitalidad e inteligencia, que sin duda reflejaban tanto las cualidades de sus modelos como las propias.”⁹⁸

Las críticas que se han dicho hacia los retratos realizados por Lola Álvarez Bravo, me sugieren que, al momento de observar las fotografías, se aprecian rasgos identitarios de las personas y algunos objetos o artefactos propios de los retratados. Así, la fotógrafa creaba un ambiente cómodo para que los artistas resaltaran con naturalidad frente a la cámara.

En el retrato de “Manuel Álvarez Bravo” 1934 (Fig. 19), el fotógrafo está recostado en un *reposit*, leyendo una revista dentro de un espacio interior. La pose de comodidad es evidente. En cambio, en la obra “Manuel Rodríguez Lozano” 1940s (Fig. 20), el pintor está sentado en una silla con pose reflexiva y viendo hacia abajo. No hay contacto visual con la cámara. Detrás del artista, hay un espejo que refleja la espalda del pintor y el interior de una habitación.

Pienso que el retrato de Rodríguez Lozano refleja la personalidad del artista. Esto se puede observar por las figuras geométricas detrás del pintor retratado. La estructura

⁹⁶ Deborah Dorotinsky y Cristóbal Andrés Jácome, “Retratos de Lola Álvarez Bravo”, en *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, p.128.

⁹⁷ Greenberg en Dina Comisarenco, “La representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo”, *La Ventana. Revista de Estudios de Género*, núm. 28, 2008 p. 185.

⁹⁸ Comisarenco, *Ibidem*.

de algunas obras del pintor tienen al centro una figura humana cruzando los brazos y el fondo sugiere panoramas cúbicos. En el retrato hecho por la fotógrafa, esto se aprecia por la manera en la que cruzando los brazos el pintor y por las figuras geométricas de los cuadros reflejados en éste que lo rodean. Algunas de las pinturas que contienen estos aspectos son: “El velorio” 1927 y “Muchacha sentada” 1929.

En cambio, el retrato de Manuel Álvarez Bravo, pareciera tener una representación cómoda del fotógrafo. La pose del artista es natural, como si la captura se hubiera tomado por sorpresa. Sin embargo, la relación que tenían Lola con el fotógrafo era distinta a la que tenía con el pintor. Esta fotografía refleja cierta familiaridad en un ámbito privado, pues cuando fue realizado el retrato, los fotógrafos seguían juntos como pareja.⁹⁹

Hasta ahora, se ha hablado de dos retratos hechos por Lola Álvarez Bravo durante el cardenismo. En uno se fotografió a una persona cercana a la fotógrafa y en el otro, sólo a un personaje que no hay la certeza de que hubieran mantenido una relación amistosa. No obstante, en ambos casos, pienso que la artista logró transmitir a los espectadores los rasgos de las personalidades de Álvarez Bravo y Rodríguez Lozano, pues la naturaleza, del ámbito casero y las líneas utilizadas en cada caso, generaron una asociación con el estilo artístico de cada personaje.

Ahora bien, el tercer eje temático que se mencionará es la fotografía de mujeres. Parte de la obra de Lola Álvarez Bravo es dedicada al género femenino. Dina Mirkin Comisarenco comenta respecto a esto, que dicho tema es de los apreciados por varias artistas mujeres del siglo XX y no por señalar una sensibilidad femenina, sino más bien

⁹⁹ Olivier Debrouse, *Lola Álvarez Bravo, In her own light*, p. 81.

por cambiar el prototipo del artista “hombre” representando la sexualidad de las mujeres.¹⁰⁰

En función de lo planteado, Lola Álvarez Bravo cumple con lo apuntado por Comisarenco, porque ella fue una mujer que estuvo en el ambiente público, el cual era ocupado por hombres en su mayoría y los mensajes de sus fotografías confrontan con respecto a la mirada varonil. De esta manera, se llevaba a cabo una experimentación de las visiones femeninas a través de la lente.¹⁰¹

Dentro de este marco, la obra de Lola Álvarez Bravo durante la primera mitad del siglo XX tiene fotografías de mujeres tituladas “Mujeres de Papantla” 1940 y “Enotea” 1940s (Fig. 21). En la primera fotografía hay dos mujeres de origen indígena vestidas de blanco que observan fijamente la cámara de la autora. Las separan un árbol de tres ramas horizontales que generan líneas en conjunto con los cuerpos de las mujeres.

En “Enotea” vemos el cuerpo desnudo de una mujer cubierto por una sábana. La composición horizontal de la sábana alcanza a cubrir la parte izquierda de la cara de la mujer, de modo que el rostro y la mirada observa fijamente la cámara fotográfica. No obstante, el encuadre abierto de la imagen hace que podamos fijarnos en que la fotografía se capturó en un espacio cerrado.

Lola Álvarez Bravo alguna vez comentó que ella:

“buscaba la esencia y el interés de los seres y las cosas, de su espíritu y su realidad. El interés, la experiencia, la moral y el compromiso estético forman el tercer ojo del fotógrafo”.¹⁰²

¹⁰⁰ Comisarenco, p. 181.

¹⁰¹ *Ibidem.* pp. 181-182.

¹⁰² Cristina Pacheco, “Lola Álvarez Bravo: El tercer ojo”, *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos*, México, FCE, 1995 p. 54. Versión E-book.

En ambas fotografías pienso que se logró la transmisión de una sensibilidad del género femenino, pero en distintos contextos.

“Mujeres en Papantla” fue capturada en un espacio abierto el cual expone a las mujeres indígenas fuera de la casa. En cambio “Enotea” es la figura de una mujer joven desnuda en un espacio cerrado. Por diferentes que sean los entornos de las fotografías, tienen en común que fueron capturadas por un sujeto histórico femenino y esto determinó que el mensaje fuera diferente a la mirada varonil. Pues en las imágenes no existe una objetivización del cuerpo femenino.

Griselda Pollock, da un ejemplo histórico del siglo XVIII. Desde ese siglo, y a lo largo de la historia, ha existido una “construcción activa de la diferencia”. Hombres y mujeres han permanecido en esferas distintas de la creación artística, excluyendo a las mujeres en los ámbitos laboral y social.¹⁰³

Pollock menciona que durante el siglo XVIII las estudiantes de arte no formaban parte del dibujo al desnudo. En ese sentido, se generaba una jerarquía de los hombres sobre las mujeres, a quienes no se les permitía formar parte de todos los ámbitos académicos artísticos, razón por la cual se incidía en su desarrollo, tanto formativo como profesional.¹⁰⁴

Dicha situación, en el ámbito artístico siguió sucediendo hasta el siglo XX.¹⁰⁵ Aunque el paradigma mencionado sucedió varios siglos atrás a la época en que vivió Lola Álvarez Bravo, reflexiono que las distintas esferas de la producción artística se

¹⁰³ Griselda Pollock, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, trad. Azucena Galettini. Buenos Aires: Fiordo editorial, 2013 p. 103.

¹⁰⁴ Pollock, p. 102.

¹⁰⁵ De hecho, es algo que sigue sucediendo hasta la actualidad. Pues hay campañas las cuales señalan que hasta el día de hoy, hay más artistas hombres en los museos de mujeres. En cambio, las mujeres están presentes en el ámbito museístico en representaciones artísticas.

conservaron, aunque con grandes avances. Cito a la artista: “Yo era la única mujer que andaba brincando con una cámara en las calles, en los desfiles deportistas y del 16 de septiembre, y todos los reporteros se burlaban de mí”.¹⁰⁶ Con esta cita, pienso que Lola Álvarez Bravo fue consciente que tuvo que pelear por ejercer su profesión en un campo varonil, situación que otras mujeres también experimentaron durante la primera mitad del siglo XX en México.

Las fotografías de Lola Álvarez Bravo formaron parte de del imaginario visual de la época desde una perspectiva femenina. Dina Comisarenco comenta que las temáticas de maternidad, infancia y retratos de mujeres en la obra de Lola Álvarez Bravo rompieron con los prejuicios culturales que históricamente se han relacionado con el género.¹⁰⁷ Lo cual, es importante porque las fotos forman parte de la misma esfera pública del contexto de 1930- 1940. Así, la fotógrafa formó parte en una inclusión visual y cultural del país.

Por último, el eje temático que falta es la asociación de la obra de Lola Álvarez Bravo al movimiento surrealista. Para ejemplificar la asociación surrealista de Lola Álvarez Bravo y otros artistas influyentes del año de 1940, me valdré de la fotografía “Psiquiatras populares” (Fig. 22). En la imagen se representa un espectáculo popular de adivinos donde la gente se reúne en las calles para admirarlos. Lola Álvarez Bravo nombró a la escena fotografiada de una manera diferente a lo que sucedía en realidad.

Breton dijo que “las inspiraciones verbales son infinitamente más ricas en contenido visual, infinitamente más resistentes a la vida que las imágenes visuales propiamente dichas”.¹⁰⁸ Tomando en cuenta lo que comentó el poeta, considero que las

¹⁰⁶ Lola Álvarez Bravo, en Olivier Debrouse, *In her own light*, p. 28.

¹⁰⁷ Dina Comisarenco, p. 189.

¹⁰⁸ André Breton *apud* Dawn Ades, “*Surrealismo y el sueño*” *op. cit.*, p. 82.

imágenes mandan a los receptores el mensaje de la acción de manera inmediata; en cambio, cuando una fotografía es descrita, se puede moldear el significado de la “realidad” que se ha capturado en imágenes.¹⁰⁹

Debido a lo anterior, asocio los títulos con los que Álvarez Bravo nombró sus imágenes pues éstos se vinculan con la escritura. “Psiquiatras populares” determina, en cierto sentido, que veamos la imagen según nos condiciona la artista. La escenificación de la fotografía está constituida por un quiromántico que pareciera leer la mano a una mujer de origen proletario. Alrededor hay personas entreteniéndose. Lola Álvarez Bravo concedió a la imagen un significado distinto, pues interpretó a la psiquiatría con prácticas del tarot o la astrología como un entretenimiento popular. Lola utilizó la escritura poetizada, un recurso adoptado por varios surrealistas.

Ahora, con relación a este punto, compararé la asociación con la escritura de la fotografía de Lola Álvarez Bravo con la pintura “Dos mujeres” 1935 de Miró (Fig. 23) que fue parte de la exhibición surrealista. En la pintura observamos en primer plano dos figuraciones abstractas y el segundo plano se constituye por el color azul. En primera instancia, los espectadores no sabríamos interpretar los íconos si no fuera por el título de la imagen. Esta situación de la que conlleva el movimiento surrealista y que por eso, el artista forma parte del grupo de Bretón. Pues como los poetas, Miró pintó a dos mujeres de manera abstracta que a principios surrealistas, “son una armonía de las fuerzas desiguales en las que juegan los pensamientos, el núcleo de nuestra consciencia.”¹¹⁰

¹⁰⁹ El autor John Berger comenta que la fotografía es un testimonio escogido por el fotógrafo con una situación determinada. *Vid.* John Berger, *Como entender una fotografía*, p.34.

¹¹⁰ Andreas Neufert, “El ser no fáctico” en *La belleza será convulsiva o no será*, México, INBA, 1996 p.64.

Dawn Ades denomina a las pinturas de Miró como “pinturas-poemas” y dice que “La escritura resalta de forma significativa, en comparación con la iconografía pictórica.”¹¹¹ Al momento de relacionarnos los espectadores con las imágenes de manera visual, pensamos distintos significados. Sin embargo, cuando leemos el título, podemos darle una connotación acorde con lo expresado en la escritura.

La pintura de Joan Miró se manifestó como una imagen no figurativa, pero con un sentido propio para el artista, prefiriendo la intuición de su consciencia que el de los demás. Lo anterior lo relaciono con el pensamiento de Susan Sontag, quien postula que la cámara fotográfica puede manipular la realidad capturada en imágenes y el fotógrafo puede preferir las rarezas en los resultados finales.¹¹²

Así, si asumimos esta propuesta, Lola Álvarez Bravo no creó poemas con el título de “Psiquiatras populares”, como lo hizo Joan Miró, sino que, cambió el significado de las acciones capturadas en la fotografía, al modificar la realidad.¹¹³ Lo cual constituye una poética vanguardista, dado que dichos movimientos comenzaron a disociar el significado. De ahí que, asocie las fotografías mencionadas de Lola Álvarez Bravo con un surrealismo escrito.

Además de dichas imágenes, hay otras como las que interpretaré en el tercer capítulo que, Lola Álvarez Bravo juega con sus títulos. Dichas fotografías son “Maniqués”, “Tu imagen te persigue” y “A Little set out from France”. En las tres

¹¹¹ Vid. Dawn Ades, “Una ola de sueños” en *El surrealismo y el sueño*, p. 45.

¹¹² Susan Sontag, *Sobre la fotografía*, México: Alfaguara, 2006. p. 57.

¹¹³ Como el discurso de John Mraz que, comenta que muchas personas que fotografían o han sido fotografiadas, llevan a cabo su propio discurso como sujetos históricos. De esta manera, se deja ver en las imágenes lo que uno quiere. El autor pone de ejemplo a los caudillos revolucionarios que, escogían la vestimenta que iban a utilizar para mandar un mensaje directo a los espectadores. Vid. Mraz, *Fotografiar la Revolución Mexicana*, p. 43.

fotografías se representan objetos inanimados en lugares considerados “inadecuados” para la función de los objetos. De esta manera, pienso que para Lola, fue sencillo crear nuevos títulos que explicaran el porqué del cambio de escenarios. Dentro de este marco, el discurso del mensaje visual cambia a través del significado de las obras que le otorgó la artista.

No obstante, Lola se desarrolló dentro de más corrientes artísticas y con más figuraciones de las mencionadas como la documentación de la pintura mural, el fotodocumental y el fotomontaje.¹¹⁴ Sin embargo, las temáticas que la fotógrafa llevó a cabo desde la década de los treinta a los cuarenta principalmente, fueron las representaciones populares, el retrato, fotografías de mujeres y la asociación a ciertas vanguardias artísticas. De forma que, resaltar dichos temas, sirve para que en la presente tesis se establezca un marco de estudio sobre esos aspectos.

¹¹⁴ Algunos ejemplos de que Lola Álvarez Bravo llevó a cabo la técnica del fotomontaje y el fotodocumental son tratados en el tercer capítulo.

Capítulo II

Surrealismo y Género en la fotografía de Lola Álvarez Bravo

En este capítulo, quisiera ubicar la obra fotográfica de Lola Álvarez Bravo en las siguientes dos categorías temáticas: una posible lectura con perspectiva de género y la asociación al Surrealismo. Esto, a través del estudio de algunas imágenes capturadas por la fotógrafa durante el año de 1940.

Como ya se comentó en el capítulo anterior, el año de 1940, fue determinado por la modernidad del cardenismo en México. Fotografías de mujeres que luchaban por conseguir el sufragio, la relevancia de las clases sociales bajas sin el alcance a la modernidad y el juego entre el texto y las imágenes con asociación al surrealismo eran parte del imaginario visual del imaginario visual de la época.¹¹⁵ Debido a esto, era importante armar un panorama temático para ahora introducir el siguiente subtítulo.

2.1. Fotografía surrealista. Fotógrafas surrealistas y lecturas con perspectiva de género

Aunque en 1940 ya había una menor marginalización para las representaciones artísticas de las mujeres, aún seguía una cierta predominancia masculina en los espacios laborales. Cuando se llevó a cabo la *Exposición Internacional del Surrealismo*, las artistas no tuvieron el mismo reconocimiento que el género masculino. Algunos hombres

¹¹⁵ Entre 1935 y 1937, el Frente Único Pro Derechos de la Mujer (FUPDM) juntó alrededor de 50, 000 integrantes, de diferentes clases sociales, ideologías por la lucha al sufragio de las mujeres. En el libro de Julia Tuñón hay varias fotografías que capturan la situación política. Vid. Julia Tuñón, *Entre la imagen y la acción*, p. 231.

expositores fueron Diego Rivera, Manuel Álvarez Bravo y Hans Bellmer, en cambio, fue la minoría de ellas las que exhibieron su obra en el evento.¹¹⁶

Hasta la década de los cuarenta, el movimiento surrealista llevó a cabo una evidente exclusión de las mujeres, pues para los artistas surrealistas ellas eran consideradas como representaciones artísticas.¹¹⁷ Se considera que el género femenino fue influenciado o descubierto por sus parejas.¹¹⁸

Un aspecto a resaltar es que, aunque la fotografía tuvo menor participación en la *Exposición* que las pinturas, la intervención de las fotógrafas fue aún menor que el de las pintoras.¹¹⁹ Algunos fotógrafos participantes en la exposición fueron Manuel Álvarez Bravo, Eva Sulzer y Denise Bellon.¹²⁰ De ellos, Manuel expuso cuatro fotografías suyas, Sulzer dos, y Bellón una.¹²¹

Después de *la Exposición Surrealista*, las mujeres pintoras como Leonora Carrington y Remedios Varo se manifestaron a través de su feminidad, pues como señala

¹¹⁶ Para este momento, aunque las mujeres ya tuvieran un cierto grado de emancipación laboral, gracias al contexto tanto nacional como internacional de la crisis de 1929 y las guerras, el rechazo hacia sus participaciones laborales y artísticas continuaba. Como cuando María Izquierdo quiso formar parte del muralismo mexicano, durante los cuarenta, fue amonestada por Rivera y Siqueiros. El suceso propició que la pintora los acusara de formar parte de una “dictadura en la plástica mexicana”. Vid. Ana Torres, “El muralismo mexicano, cuestión de hombres” en Emilia Recéndiz, Norma Gutiérrez y Diana Arauz, (coord.), *Presencia y Realidades. Investigaciones sobre Mujeres y Perspectivas de Género*, Zacatecas. Universidad Autónoma de Zacatecas, 2011. p. 594.

¹¹⁷ Juncan Caballero, *Mujer y Surrealismo* p.74.

¹¹⁸ Un ejemplo sería Alice Rahon, artista francesa y organizadora de la exposición junto con su esposo Wolfgang Paleen, comentó en el “Monólogo según Debroise”, cómo bromeó con él para que Frida Kahlo y ella tuvieran una sala de exhibición aparte de los demás. Paleen contestó que iba a sentir mucho que no participaran. Alice Rahon en “Recordarse a sí mismo como otro ser, lejano” (Monólogo de Alice Rahon según versión de Olivier Debroise), en *Revista Dyn*, Ciudad de México *Archivo MUAC*, Caja 39.3 OD.3E, material hemerográfico. pp. IX-X.

¹¹⁹ Entre ellas Aranis Graciela Brignoni, Frida Kahlo y Alice Rahon. Vid. Justino Fernández, “Catálogo de exposiciones 1940”.

¹²⁰ Vid. Nekane Parejo, “La fotografía de Denise Bellon en el contexto de las vanguardias”, Contribución a congresos científicos, Universidad de Málaga. Disponible en <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/8587/Tx%20Parejo%20Berlin.pdf?sequence=6> Consultado en 17 de julio del 2020.

¹²¹ Justino Fernández, “Catálogo de exposiciones 1940”, pp. 90, 93.

Tere Arcq, las surrealistas quisieron expresar la condición femenina en la que vivían, escapándose a un mundo surreal sin una figura patriarcal que les enseñara el camino.¹²² Dicha situación era diferente en la perspectiva de las fotógrafas asociadas al surrealismo. Pues la técnica pictórica creó panoramas desde cero, a diferencia de la fotografía que, en palabras de José Antonio Rodríguez, encontraban una “urbanidad plena de elementos fantásticos”.¹²³

Puede ser que, por esto mismo, las impresiones fotográficas capturadas por mujeres, sean más confundidas con las de los hombres, que las obras de las pintoras.¹²⁴ Por ejemplo, las obras fotográficas de las artistas se componen de objetos inanimados y ruinas excéntricas. En la fotografía “Mannequin” de Denise Bellon (fig. 24), se capturó a un maniquí de la *Exposición Surrealista* de París de 1938. El objeto está acostado sobre una mesa con mantel y alrededor tiene manzanas que decoran su figura. La imagen se tomó en plano picado y transmite una sensación ominosa porque el maniquí recostado sobre la mesa pareciera figurar a una mujer muerta.¹²⁵

En particular, “Mannequin” de Denise Bellon se puede comparar con fotografías capturadas por hombres como “La rue surealiste”, 1938 de Man Ray (fig. 25), que es un fotocollage de cuatro imágenes que expone los maniquíes de la *Exposición Surrealista*

¹²² Ilan Susan Fort, Tere Arcq, “Introduction” en *In Wonderland*, p. 27

¹²³ Como maniquíes y objetos olvidados. Vid. José Antonio Rodríguez, p. 42.

¹²⁴ Esto sucedía también entre pintores, como por ejemplo Sonia y Robert Delaney. Sin embargo, las fotografías de Lola se confundían con las de Manuel Álvarez Bravo en su participación en la revista *Mexican Folkways*. Lola misma comenta que cuando Manuel se enfermó por mucho tiempo, ella trabajaba en su lugar en secreto. Vid. Lola Álvarez Bravo en *Recuento fotográfico*, p. 95.

¹²⁵ Recordemos que André Bretón fue fanático de exponer en sus obras literarias figuras como los maniquíes como los ejemplo en “Amor Loco” y “Los vasos Comunicantes” El pasado precolinizado de América, y prehispánico era atractivo para los surrealistas europeos por la diferencia de su pasado clásico. Aparte el libro de “Los vasos comunicantes” está dedicado a Denise Bellon. Vid. José Antonio Rodríguez, *La fotografía de vanguardia y lo surreal en México. El sabotaje de lo real*, p. 46. “La fotografía de Denise Bellon en el contexto de las vanguardias”, pp.9-10.

de 1938. Pareciera que en la *exhibición* las mujeres-objeto fueran un fetiche de la sociedad, de forma similar a la visión cosificada que se tiene a partir de los estereotipos de género, donde los hombres sexualizan a las mujeres.

Al observar las imágenes, se aprecia una tonalidad erótica por ambos autores, pues Bellon fue cercana al círculo de surrealistas con Bretón y Dalí. De hecho, ella fotografió a Dalí en la *Exposición* de 1938 en París.¹²⁶ Puede ser que, por las manifestaciones anteriores a 1940 y la influencia del primer manifiesto surrealista, haya hecho que la fotógrafa fuera más afin a las capturas de este tipo de maniquí sexualizado, pues no sería la primera vez que las mujeres realizaran trabajos similares al de los hombres por sobresalir en la esfera artística.¹²⁷

Es probable que, por la presión por estar en un círculo mayoritariamente masculino, artistas como Denise Bellon hayan capturado o realizado imágenes con una perspectiva más afines a las varoniles. Pues ella, fue una mujer de las que formó parte del pequeño porcentaje de fotógrafas que tenían trabajo en agencias famosas como *Allience photo*.¹²⁸ Al mismo tiempo, las representaciones hechas por la artista, pudieron haber sido a causa de los referentes culturales que había hacia las mujeres que practicaban la técnica fotográfica. Aunque la labor que ejercían era considerada: “la exploración del medio a través de sus imágenes,” estas mujeres fueron criticadas por

¹²⁶ “Dalí sosteniendo un maniquí” 1938 y varias otras obras.

¹²⁷ Hay una infinita lista de mujeres que han realizado esto. Principalmente Simone de Bouveaur pensando y siendo como hombre para estar dentro de la esfera de intelectuales franceses. También las relaciones amorosas hacen que se construyan discursos similares en los resultados artísticos y fotográficos. Gloria Feman Orenstein aclara que Bretón hizo una crítica hacia las mujeres por denominarlas como “camuflageadas en el surrealismo” sin embargo, la autora aclara que las mujeres podrían haber utilizado en camuflaje necesariamente por su bien. Vid. Gloria Feman Orenstein, “Down the rabbit hole”, *In Wonderland*, p. 174.

¹²⁸ Vid. María Peralta Barrios, “El desafío de las fotoperiodistas. Una aproximación a la presencia de mujeres en las agencias fotográficas”, en *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*. no. 18, vol. 1, p.46.

unirse al grupo de fotógrafos como una implementación que se consideraba “a la moda”.¹²⁹

En México, después de la *Exposición Surrealista* de 1940, sí hubo otras fotógrafas que, aunque no participaron en la exhibición, fueron asociadas algunas de sus obras con el Surrealismo. La percepción de sus imágenes se diferenció de las perspectivas masculinas. Entre ellas: Ruth Bernhard, Kati Horna y Lola Álvarez Bravo.

Para el año de 1940, Lola Álvarez Bravo y Kati Horna habitaban en México, mientras que Ruth Bernhard vivía en Estados Unidos. Las tres fotógrafas utilizaron muñecas y maniqués en sus obras. Como ya mencionamos anteriormente, los objetos inanimados forman parte del repertorio iconográfico en el movimiento surrealista. Esta característica se puede ver en imágenes como “A Little set out from France” de Lola Álvarez Bravo, “Buddha Doll” 1938 de Ruth Bernhard y “The Doll” 1962 de Kati Horna.¹³⁰ (figs. 26 y 27)

En las imágenes se aprecian muñecas retorcidas, enteras y ordenadas o sólo una parte de ellas. La utilización de muñecas se relaciona con los aspectos surrealistas de “lo maravilloso” y “lo ominoso” que cautivaban a Bretón. A diferencia de Denise Bellon, estas imágenes no tienen un trasfondo sexualizado, pero sí cumplen con algunas asociaciones a conceptos surrealistas en las fotografías.

¹²⁹ Se decía que el equipo fotográfico de las mujeres fotógrafas de ese momento era ligero y que esto facilitaba su labor. También eran criticadas porque se decía que ellas tenían un fácil acceso a los laboratorios de revelado por relacionarse con otros fotógrafos. *Op.Cit.*, “La fotografía de Denise Bellon en el contexto de las vanguardias” en <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/8587/Tx%20Parejo%20Berlin.pdf?sequence=6>

¹³⁰ Incluyo las imágenes de Kati Horna en el presente texto porque, aunque sus fotografías asociadas al surrealismo son mucho más tardías, ella llegó a México para el año de 1940. De esta manera, pienso que pudo haber tenido una influencia del surrealismo por ese mismo contexto.

Tere Arcq comenta que el grupo de mujeres surrealistas en México encontró libertad de expresarse ellas mismas a través de un profundo y artístico lenguaje personal profundo que dejaba fuera los mensajes erotizantes, representando así a mujeres fuertes y “diosas creativas.”¹³¹ Las imágenes “Buddha Doll” y “A Little set out from France” sugieren, por su asociación al surrealismo, experiencias y recuerdos introspectivos a través de su trabajo, pues tanto Lola Álvarez Bravo como Kati Horna vivieron contextos bélicos, que pudieron influenciar en sus manifestaciones artísticas.¹³² Así, las fotografías rinden pleitesía al psicoanálisis de Freud.¹³³ Sin embargo, hay un cambio en las representaciones de las artistas y fotógrafas asociadas a la vanguardia, porque los conceptos de “lo ominoso” y “lo maravilloso” no parecen tener connotaciones sexuales, más bien considero que son manipulados como introspecciones y liberaciones.

La situación mencionada la expone la autora Juncan Caballero Guiral:

“No encontramos en las obras de las artistas surrealistas, alusiones a la mujer como objeto erótico, ni tampoco una preferencia por la mujer niña. En cualquier caso, la mujer es un sujeto que obtiene placer, en otras palabras es una provocación en sí misma.”¹³⁴

Otros ejemplos de esto son las obras “Autorretrato” de 1927 y 1929 de Claude Cahun. En sus obras, es común que la artista se representara a ella misma con vestimenta que no dejara ver su cuerpo. Ella utilizaba trajes de hombres o combinaba prendas femeninas con masculinas. La fotógrafa trató siempre de excluir la diferenciación de géneros en sus retratos por la personalidad andrógina de la artista.¹³⁵

¹³¹ Tere Arcq, p.75.

¹³² Ver la interpretación de “A Little set out from France” en el tercer capítulo.

¹³³ *Ibidem*, p. 30.

¹³⁴ Juncan, p.79.

¹³⁵ Agradezco a la dra. Deborah Dorotinsky por recomendarme buscar ejemplos de esta fotógrafa. Diana Saldaña Alfonso menciona que Claude Cahun podría proponer un tercer género en sus imágenes, un sexo que no es ni femenino ni masculino, más bien que borre las distinciones de ambos. Diana Saldaña Alfonso, Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa, Arte, individuo y sociedad, vol. 14, 2002, p. 200.

Otro ejemplo sería la relación de la maternidad en relación con la infancia. Artistas que llevaron a cabo representaciones de este estilo son Ruth Bernhard, Dorothea Tanning y Frida Kahlo, al representar muñecas y bebés en sus obras. Véase las imágenes de “Mi nacimiento” 1932 de Fridah Kahlo, “Creación” 1936 de Ruth Bernhard y “Maternidad” ca.1946 de Dorothea Tanning. En las imágenes, las artistas representan cuerpos femeninos exaltados, indefinidos o modificados que hacen explícita la conexión de la corporalidad con la maternidad o la naturaleza. En lo esencial, las artistas plasman en sus manifestaciones artísticas el cuerpo de las mujeres sin características o signos erotizantes.

En contraparte, Juncan Caballero menciona que en las representaciones hechas por hombres, las mujeres son protagonistas de los íconos asociados al Surrealismo, sin embargo, en palabras de la autora, “no de manera revolucionaria y progresista”.¹³⁶ Por tanto “la mujer” se mostraba como un objeto de placer o un tema sexual similar a las fascinaciones del marqués de Sade.¹³⁷

Esto se observa en las representaciones de los hombres que muestran el cuerpo femenino de manera explícita, pero su perspectiva hace que las imágenes se vuelvan eróticas. Algunos ejemplos de esta situación que menciona Juncan Caballero son “La violación” 1934 de Magritte y “El violín de Ingres” 1924 de Man Ray.¹³⁸ En la obra de Magritte, se aprecia un cuerpo desnudo de mujer sobre un rostro humano que también pareciera ser femenino. Dicha situación sugiere el desinterés del rostro de las mujeres,

¹³⁶ Juncan Caballero, p.79.

¹³⁷ Representaciones como la mujer niña y la mujer objeto son representaciones utilizadas por el círculo cercano de Bretón como Dalí y Max Ernst. Charo Grego, p.75.

¹³⁸ En el tercer capítulo haré algunas comparaciones de arte de hombres asociado al surrealismo con el de las mujeres. Por lo tanto, para indagar en más ejemplos, ver el ensayo de Juncan Caballero Guiral, *Mujer y surrealismo*. pp.71-81.

como si el cuerpo femenino, fuera el único deseo de los hombres hacia las mujeres. Otra cuestión es que la erotización es explícita al mostrar los genitales del cuerpo. Rasgo común en las representaciones de los hombres.

Es así como Ilan Susan Forth comenta que la representación corporal hecha por hombres es corrompida por la sexualidad, y en cambio las mujeres, constituyeron un nuevo esquema en el cual, el cuerpo puede ser la oposición al surrealismo varonil con uno femenino.¹³⁹ Por lo tanto, podemos observar cómo las mujeres fotógrafas, también encontraron una manera de diferenciarse de los hombres asociados al surrealismo de distintas formas. Sin embargo, se debe de aclarar que Lola Álvarez Bravo, sujeto de estudio de este texto junto con parte de su obra fotográfica, nunca se asumió como surrealista, pero han existido autores que la asocian a esta vanguardia. Esto se verá a continuación en el siguiente apartado.

2.2. ¿Lola Álvarez Bravo hizo fotografía surrealista?

Aunque Lola Álvarez Bravo nunca se afirmó como surrealista, hay algunos autores que asocian su obra con el movimiento. Las fotografías de la artista responden al concepto de “belleza convulsiva” y a prácticas fotográficas como el *objet-trouvé* y el fotomontaje.¹⁴⁰ Por eso mismo, abordaré las referencias de los estudiosos que hablan del tema ejemplificándolo con algunas imágenes.

¹³⁹ Ilan Susan Fort, p. 51.

¹⁴⁰ El fotomontaje es una forma artística que consiste en crear nuevos escenarios a través de la unificación de recortes fotográficos. Dicho procedimiento fotográfico es asociado con el movimiento dadaísta y surrealista. De acuerdo con Dawn Ades, para las vanguardias la técnica en cuestión tenía un equilibrio cósmico y maravilloso. Algunos artistas que implementaron las yuxtaposiciones en sus obras fueron Hannah Höch, una de las iniciadoras de dadá de Berlín, Kurt Schwitters y Raoul Hausman. *Vid.* Dawn Ades, *El fotomontaje*, versión en español, Elena Llorens Pujol, Barcelona, Gustavo Gili, 2002. p. 116.

Una de ellas es Adriana Zavala que menciona que a la fotógrafa “le cautivaba la imagen encontrada”, una característica que hizo que sus fotos entablaran un diálogo con el concepto surrealista del *objet-trouvé*.¹⁴¹ Este concepto, definido en el apartado anterior, se observa repetidas ocasiones en la obra de Lola Álvarez Bravo, por ejemplo, en “Raíz (Chachalacas)” 1940 (fig.5) y “Homenaje a Salvador Toscano” de 1940. En ambas imágenes, los objetos capturados quedaron congelados y aparecieron hacia la autora, como si alguna vez lo hubiera perdido.¹⁴² Cuando Lola Álvarez Bravo capturó “Homenaje a Salvador Toscano” ella comentó:

De repente no sé que me dio que me acordé de la garza y me la llevé a la orilla del mar, donde recibiera el oleaje, pero suavemente, de modo que no se la llevara. Y venía una ola y decía yo: “no, no es esto lo que yo quiero”. Y volvía a venir, y no... Hasta que vi que lloraba la arena [...] disparé y sentí que había logrado la foto como la quería, que el mar me la había estado acomodando [...]¹⁴³

Dicha situación también es similar en fotografías posteriores de la artista como “KM287” 1960, la cual expone a un zopilote muerto encima de un poste que indica el número del kilómetro en la carretera de Sonora. La fotógrafa también relata cómo el zopilote llegó a morir sobre el poste frente a ella y cómo logró capturar dicha imagen.¹⁴⁴ Así, se puede sugerir cómo la artista fue afortunada para que la vida a veces le acomodara instantes que simplemente llegaban a ella.

Horacio Zabala sostiene que podría haber, en ese sentido, una aceptación del azar surrealista, el cual no sabe qué pasará en el futuro, así como una incorporación de aspectos simbólicos e inconscientes a su propuesta estética.¹⁴⁵ Esa perspectiva y las

¹⁴¹ Adriana Zavala p. 22.

¹⁴² Cfr. Hal Foster, *op. cit.*, p.259.

¹⁴³ Lola Álvarez Bravo en *Recuento Fotográfico*, México, Editorial Penélope, 1989, p. 109.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 19.

¹⁴⁵ Horacio Zabala, *Marcel Duchamp y los restos del ready-made*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2012.

imágenes de objetos encontrados crean una impresión, como si la autora se encontrara con “la suerte” de capturar estas representaciones.

Por otro lado, considero que en la obra hay introspecciones psicológicas al recordar lo ocurrido en el pasado de la fotógrafa. De acuerdo con Foster, dicho concepto implicaba “el retorno de algún fenómeno natural”. El autor señala un ejemplo de Bretón expuesto en el *Primer Manifiesto Surrealista*: un ferrocarril descompuesto perdido dentro de las ramificaciones de la naturaleza. Hay un sentido de vida y muerte en la imagen el cual es simbolizado por la naturaleza viva con la locomotora descompuesta que aparenta lo exánime.¹⁴⁶

Sugiero que la raíz fotografiada por Lola en “Raíz (Chachalacas)” 1940, podría ser interpretada de una manera similar, aunque en este caso no hay una distinción entre naturaleza y máquina, sino que es un fragmento de la naturaleza, la raíz perdida en la playa representaría la relación entre la naturaleza y asimismo lo animado e inanimado. Dichas imágenes expresarían algunos tópicos surrealistas, como la búsqueda del destino y la automatización de las lecturas bretonianas.¹⁴⁷

Ahora bien, en cuanto a la Exposición Internacional Surrealista de 1940, cabe mencionar que Olivier Debrouse consideró que la parte dedicada a las obras mexicanas fracasó al intentar “encajar” el surrealismo. Según la opinión de José Antonio Rodríguez es posible que Lola Álvarez Bravo haya sido influenciada por la Exposición, ya que varios artistas incluyeron en sus obras algunos signos forzados.¹⁴⁸ En relación a lo que dice

¹⁴⁶ Cfr. Hal Foster, p. 66.

¹⁴⁷ Hal Foster teoriza acerca del concepto “automatización” el cual expone como un principio básico del *Primer Manifiesto Surrealista*. El cual, expone que, “el automatismo parecía permitir el acceso a ese espacio idílico, o por lo menos permitía registrar imágenes liberadoras” Así, el surrealismo adaptó su propio sentido generando un nuevo mundo. *Op. cit., Ibidem*, p. 32.

¹⁴⁸ Cfr. José Antonio, Rodríguez, *El sabotaje de lo real*, pp. 50-51.

Debroise, un participante de la exposición surrealista que pudo haber influenciado a Lola fue Manuel Álvarez Bravo. La fotógrafa misma comentó que ella se introdujo en la técnica fotográfica “como una especie de contagio” por tener una relación cercana con el fotógrafo.¹⁴⁹ Es probable que eso explique las similitudes de temáticas entre la obra de Manuel y de ella. Por ejemplo, las dos fotografías capturadas, con diez años de diferencia, tituladas de la misma manera: “Maniquíes”.¹⁵⁰ (fig.28) Las imágenes siguen los parámetros conceptuales del “objeto encontrado”. En ambas, se capturan maniquíes encontrados en las calles de la Ciudad de México; sin embargo, las intenciones artísticas son distintas. En la fotografía de Manuel de 1930, se observan unos maniquíes de cartón que tienen imágenes de mujeres que sugieren ser de la élite. En este caso, las maniquíes sirven para promocionar la ropa expuesta en un mercado. Pienso que la fotografía se caracteriza por el sentido humorístico (asociado al surrealismo), pues el autor podría burlarse de las mujeres que seguían las tendencias de moda importadas. Sin embargo, estos maniquíes llevaban prendas de segunda mano, jugando así con los discursos de la moda dirigidos para las clases altas.¹⁵¹

Rebeca Monroy afirma que para la década de los treinta, había competencia entre los fotógrafos. Todos pugnaban por recursos económicos o por obtener prestigio en el medio. Las figuraciones satíricas asociadas al Surrealismo formaron parte de las

¹⁴⁹ Lola Álvarez Bravo, *Recuento Fotográfico*, p. 149.

¹⁵⁰ Vid. Comisarenco, “El llamado surrealismo”, pp. 124.

¹⁵¹ Para mitades de la década de los veinte, el estilo de las “flappers” estaba de moda. Anne Rubenstein comenta acerca de esto que, esto llevó a varias tensiones, entre ellas las distinciones raciales de la época y la distinción de lo nacional con lo internacional. Pues, aunque esta moda se consideraba como una vertiente que rompía con la feminidad de la belleza mexicana, ésta sólo era para ciertas clases sociales, principalmente las altas. Vid. Anne Rubenstein, “La guerra contra las pelonas”. Las mujeres modernas y sus enemigos, Ciudad de México, 1924” en Gabriela Cano, *coomp., Género, poder y política en el México posrevolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 91-126.

representaciones fotográficas.¹⁵² Al respecto, Manuel Álvarez Bravo fue admirado por Bretón por lograr transmitir sensaciones de este tipo.

Lola Álvarez Bravo retomó la temática de Manuel, me parece que la fotógrafa se refirió a la inutilidad de los objetos cuando éstos dejan de cumplir su función.¹⁵³ El maniquí capturado por la artista, no tiene ropa y su cuerpo está desmembrado. Esta imagen es contraria a la fotografía realizada por Manuel ya que él muestra maniqués vestidos. La foto de Lola Álvarez Bravo, sugiere una relación con la pintura metafísica de Giorgio de Chirico que apela a la deshumanización de las personas por medio de la representación de panoramas desolados. La pintura metafísica de De Chirico influenció las iconografías asociadas al surrealismo.¹⁵⁴

En tercera instancia, está la opinión de Dina Mirkin Comisarenco que comenta que Lola lograba de forma “casi automática la llamada ‘belleza convulsa’ que fascinaba a Breton.”¹⁵⁵ Para aportar otras obras distintas a las que ella menciona, haré referencia al fotomontaje “El Sueño de los pobres” 1934. (fig. 29) El fotomontaje se puede vincular con dicha corriente artística a través de la “escritura automática” de la que habló André Bretón en el *Primer Manifiesto*. El procedimiento del fotomontaje que llevó a cabo la autora, muestra la creación de un nuevo escenario. El niño posicionado al centro de la escena, pareciera ser aplastado por carretes cubiertos de monedas. La imagen muestra

¹⁵² Monroy. p.135.

¹⁵³ Se hará una interpretación y comparación de estas imágenes en el capítulo 3.

¹⁵⁴ Giorgio de Chirico fue un pintor que realizaba pintura metafísica, sin embargo, la relación que tuvo con Bretón y sus iconografías sirvieron de influencias en el imaginario del sueño y mundos imaginativos que a los surrealistas les encantaba. Se hará una comparación más a profundidad en el tercer capítulo. Vid. Fiona Bradley, *Surrealismo: Movimientos en el arte moderno, Serie Tate-Gallery*, Encuentro Ediciones, 1999. pp.33-34.

¹⁵⁵ La autora también coincide con Adriana Zavala al denominar que algunas fotografías de Lola son “objetos encontrados” y también menciona algunos de sus fotomontajes Dina Comisarnco Mirkin, “El llamado surrealismo”, en *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, p. 124.

elementos que complementan la obra de manera surrealista, pues hay una distorsión de la realidad. Por esta razón, la yuxtaposición que se genera en el fotomontaje, la considero como un signo surrealista que refiere a la realidad de manera crítica.

Las monedas que aplastan al pequeño, sugieren un futuro de la sociedad que trasluce cierto escepticismo ya que se yuxtaponen a la modernización de la industria del país que se llevaba a cabo durante el cardenismo. José Antonio Rodríguez comenta que la obra es una crítica a la tendencia de generar dinero sobre todas las cosas, utilizando la figura del niño como una representación de la poca esperanza a mejorar económicamente.¹⁵⁶ Así, la estética del fotomontaje expuso las contradicciones de las realidades distintas (del sistema socio-económico), a través de la “escritura automática” y la creación de un nuevo escenario, al crear una distorsión de las realidades entre el niño dormido, como un representante del pueblo mexicano y los carretes con monedas, siendo parte del sistema capitalista del país.

Por último, también cabe notar la relación entre las representaciones infantiles y el surrealismo en las obras de Lola Álvarez Bravo. Al respecto, Comisarenco apunta que la obra “A Little Set Out From France” hace alusión a juegos infantiles como recuerdos de sufrimiento en la infancia.¹⁵⁷ A ojos de Bretón, algunos de los objetos encontrados provocan un efecto entre lo real y lo irreal que cumplen con distintos principios del surrealismo.

En el caso de Lola, aunque no se afirma que ella propuso conscientemente dichos conceptos, considero que se puede realizar una lectura en clave surrealista por las

¹⁵⁶ Cfr. José Antonio Rodríguez, “El fotomontaje en México: una actitud sociopolítica” *La arqueología del régimen*, p. 44.

¹⁵⁷ Comisarenco, “El llamado Surrealismo”, p. 124.

representaciones que sugieren una introspección psicológica. Cabe destacar que las autoras Dina Comisarenco e Ilan Susan Forth, hablan de la asociación al surrealismo de la obra de Lola Álvarez Bravo y también coinciden en que se puede hacer una lectura con perspectiva de género de sus fotografías asociadas al movimiento.

2.3. Perspectiva de género en la fotografía de Lola Álvarez Bravo

En este apartado se reflexionará acerca de si se puede hacer una lectura con perspectiva de género a algunas imágenes de la obra de Lola Álvarez Bravo. Esto se realizará a partir de algunos textos de autoras que estudian las temáticas y fotografías de la artista. pero también se harán algunos análisis que retomen ideas que traten la relación entre las mujeres y el arte. Las obras que se trabajarán, se encuentran en la misma línea temporal de principios de la década de los cuarenta.

Para dicha época, las representaciones de las artistas mujeres mexicanas eran distintas a las de los hombres. El ideal de belleza femenino sufrió una transfiguración lo que generó un cambio en el imaginario. Mientras los concursos de belleza calificaban la estética del cuerpo humano, artistas como María Izquierdo y Lola Álvarez Bravo trabajaban las temáticas de la experiencia femenina a través de su labor creativa.¹⁵⁸

Para 1940, ya existían manifestaciones artísticas con figuraciones de mujeres en espacios públicos.¹⁵⁹ Sin embargo, para ese mismo año, continuaban los estereotipos de las labores llevadas a cabo por las mujeres. Julia Tuñón especifica que en los años que nos interesan “la construcción de género, tanto masculino como femenino, resultaba

¹⁵⁸ Mostraban que la incursión e inclusión de las mujeres también integraba la imagen del México moderno.

¹⁵⁹ Julia Tuñón, *Mujeres, entre la imagen y la acción*, pp. 246-262.

evidente en la publicidad y en la cultura popular”.¹⁶⁰ De esta manera, los estereotipos impuestos en los medios de comunicación y diversión como películas de Hollywood, empezaron a considerar que las actitudes como llorar y lo cursi, eran consideradas “femeninas”.¹⁶¹ Lo mencionado se relaciona con la priorización de intereses ajenos a las creadoras, pues se trataba “ver por alguien más”. A final de cuentas, eran ellas quienes se hacían cargo del cuidado familiar, fuese consanguíneo o político.¹⁶²

Para empezar a tratar la obra de Lola Álvarez Bravo haré referencia a “En su propia cárcel” ca.1940, (fig. 30). La reproducción presenta un juego de luces con sombras que simulan ser rejas, las cuales parecieran encarcelar a la mujer retratada. La fotografía transmite un cierto deseo de libertad. Lola Álvarez Bravo comentó en alguna ocasión:

En esa época, mediados de los treinta, las mujeres que trabajábamos y lográbamos hacer algo, que nos respetaran dentro de nuestro trabajo y por nuestro esfuerzo, éramos muy pocas. No porque se necesitara mucho valor para hacerlo, pues no había persecución contra las mujeres, aunque sí causábamos un poco de escándalo; sino porque lo que de veras se requería era mucha decisión.¹⁶³

Lola Álvarez Bravo dejó ver que ella era consciente de su condición de mujer en el ámbito laboral fotográfico era de las pocas mujeres que ejercía la labor de fotorreportera, capturando imágenes en un campo laboral masculino.¹⁶⁴ Aunque las mujeres ya eran parte del circuito público, seguía en las imágenes artísticas y publicitarias el estereotipo de que el sector femenino, principalmente de clases bajas, no

¹⁶⁰ Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra, sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952*. México: El Colegio de México / Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.p. 67.

¹⁶¹ *Ibidem*, p.65- 68.

¹⁶² *Ibidem*, p. 227.

¹⁶³ Lola Álvarez Bravo *apud* Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 74.

¹⁶⁴ Lola Álvarez Bravo, en Olivier Debrouse, *In her own light*, p. 28.

laboraban en espacios públicos; más bien realizaban actividades como la limpieza o cocinar dentro del espacio privado.¹⁶⁵

Griselda Pollock menciona que la crítica del arte regida por la sociedad patriarcal se fijaba principalmente en las debilidades de las mujeres y esto hacía un “arte pobre”.¹⁶⁶ Este juicio evaluativo lo utilizaron críticos del arte como Charles Sterling y Jaques Louis David. Ellos consideraban que las mujeres artistas llevaban a cabo la expresión de sus sentimientos en sus creaciones. Eso mismo debilitaba a las obras del género femenino, a diferencia de las de los hombres que los autores comentan que era casi imposible que dicha situación sucediera.¹⁶⁷

Se establecieron entonces, ciertas medidas impositivas: la primera es que cuando las mujeres son representadas como el “sexo débil” en discursos narrativos, sean éstos literarios o cinematográficos, se observa como una característica común, incluso estereotípica, y la segunda es cuando son creadoras de sus representaciones, son criticadas por la debilidad adjudicada a lo femenino por la sociedad patriarcal.

Lola Álvarez Bravo posicionó su trabajo en espacios públicos. La fotógrafa se interesó en romper los estereotipos del “arte pobre” que parecía impedir que lo hiciera. Por los elementos expuestos, considero que “En su propia cárcel” expone de forma gráfica una reflexión introspectiva al posicionarse en una labor que para ese momento era ejercida predominantemente por hombres. pienso que la composición representa a mujeres que en espacios abiertos, realizan actividades subversivas, en tanto que

¹⁶⁵ Cfr. Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano*, p. 266.

¹⁶⁶ Griselda Pollock ejerce una crítica a los comentarios de Charles Sterling, donde se exenta al pintor neoclásico Jaques Louis David y lo atribuye a Constance Charpentier, principalmente por haber hecho un cuadro con características “femeninas”, como las de esconder las debilidades y la preferencia por la literatura Cfr. Griselda Pollock, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, pp. 67-68.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

ejecutaban tareas no tan comúnmente consideradas de “lo femenino”. las sombras que encierran a la muchacha simbolizan la dificultad de mantener, en el exterior, su profesión de fotógrafa, esto es, su apropiación del espacio público, pues en el contexto del México de principios de los cuarenta, la cámara fotográfica y el muralismo se consideraban actividades masculinas.¹⁶⁸ Aunque esta situación impidió que las mujeres participaran en el ámbito en ciertas ocasiones, ellas lucharon por desenvolverse en ese ámbito.

Aunque Lola no se haya pensado a sí misma como “feminista”, observó elementos que me permiten reflexionar que la fotógrafa llevó a cabo una experiencia femenina que pudo explorar desde distintos ámbitos en su quehacer fotográfico. Lola Álvarez Bravo realizó fotomontajes que sirven también para seguir el desarrollo de la asociación de la obra de esta fotógrafa con la perspectiva de género. La obra que a continuación se revisará es “Universidad Femenina” de 1941. (fig.31) Aquí, observamos que, en la obra se sitúa en el centro a una mujer joven rodeada por fotos de otras mujeres que realizan actividades académicas o laborales. Esta fotografía refiere a la universidad femenina, creada en 1943 por Adela Formoso de Obregón, activista mexicana. Ella fundó la Universidad Femenina en la Ciudad de México, acontecimiento a favor de la libertad del género femenino. Mujeres jóvenes de clase media se prepararon para el medio laboral en profesiones como docentes, secretarias y administradoras.¹⁶⁹

Pienso que la obra muestra la empatía de Lola Álvarez Bravo hacia las actividades o la preparación profesional de mujeres y a través de algunos de sus fotomontajes llevó

¹⁶⁸ Había pocas fotografías en ese momento, y las que estaban, eran en la mayoría extranjeras que se dedicaban a la rama etnográfica de la fotografía. Entre ellas, Gertrude Duby, Doris Heydn, Rosa Rolando, Ursula Bernarth, sin olvidar a las ya mencionadas en el presente texto. *Vid.* García Krinsky, p. 21. Ana Torres, p. 354.

¹⁶⁹ Carmen Ramos Escandón, “Mujeres de ayer: Participación política femenina en México, 1910-1960, en *Estudios Políticos*, no. 15., cuarta época, mayo-agosto, 1997. p. 45.

a cabo una politización del género femenino entrando en acción. El contexto en el que fue realizado (1941) influyó en la fotografía, pues la búsqueda por la liberación de la mujer estaba presente. Este fotomontaje de Lola Álvarez Bravo, asociado a la Universidad Femenina de la Ciudad de México, afirma las exigencias activas que tuvo la fotografía en un contexto social patriarcal. Lola junto con María Izquierdo estuvieron a favor del voto femenino durante el cardenismo.¹⁷⁰

Carmen Ramos Escandón diserta que el pensamiento emancipador de las mujeres, como la necesidad de adquirir educación, se dio en el período de consolidación del cardenismo. Situación que coincide con las ideas sobre el sufragio femenino que se estableció durante dicho período y es otro aspecto a favor de la emancipación de la mujer.¹⁷¹

Gabriela Cano, por su parte, menciona que Lázaro Cárdenas estaba a favor del sufragio femenino en 1939, sin embargo, no sucedió porque transcurría el último año de su sexenio presidencial y se acercaban las nuevas elecciones políticas. Así, el apoyo presidencial se revirtió, sin otorgar el voto a la población femenina.¹⁷² Fue hasta el período de Adolfo López Mateos, en 1953, cuando se les concedió.

La autora Whitney Chadwick asocia al fotomontaje “Universidad Femenina” con la actitud introspectiva de las mujeres artistas vinculadas al Surrealismo. Ella comenta en el prólogo del catálogo titulado *In Wonderland* que las surrealistas mostraron en sus

¹⁷⁰ Tere Arcq, “In land of convulse Beauty”, *In Wonderland*, p.72.

¹⁷¹ Carmen Ramos Escandón, *Mujeres de ayer. Participación política femenina en México. 1910-1960*. p. 45.

¹⁷² Vid. Gabriela Cano, “Ciudadanía y sufragio: el discurso igualitario de Lázaro Cárdenas”, en Marta Lamas, *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica/CONACULTA, 2007, pp. 158-159.

obras la obtención de autoconsciencia, exploración de pensamientos internos, experiencias y la búsqueda de sus verdaderas identidades.¹⁷³

Chadwick, reflexiona sobre “el fotomontaje “Universidad Femenina” que se puede agregar otro nivel de realidad a los constructos de las mujeres.”¹⁷⁴ Así, Lola misma comentó en distintas entrevistas que durante su juventud, era raro que las mujeres ejercieran una carrera, más bien, en palabras de la fotógrafa: “las mujeres estaban dedicadas a su familia y a actividades atribuidas a lo femenino como tocar el piano, coser y limpiar la casa.”¹⁷⁵

Aludo de nueva cuenta a la perspectiva masculina surrealista para contraponerla con la femenina. Miguel Ángel Morales comenta que a mitades del siglo XX, había fotomontajes eróticos que empezaron a difundirse en la revista *Vea (El semanario moderno)*.¹⁷⁶ Algunos de los artistas que publicaron este tipo de fotomontajes fueron Hugo Brehme y Enrique Yáñez.¹⁷⁷ Poco a poco, en las décadas de los cuarenta y cincuenta, se popularizaron aún más. Las iconografías de dichas obras, casi siempre eran mujeres con poca ropa que abarcaban las portadas enteras y, en segundo plano se representaban panoramas citadinos como edificios del centro histórico.

En una portada de la publicación *Vea* con fecha de 2 de noviembre de 1934 (fig. 32), vemos en primer plano una mujer recostada, en ropa íntima y pose seductora. En segundo plano está el palacio de Bellas Artes. Como lo comenta Miguel Ángel Morales,

¹⁷³ Whitney Chadwick, p. 27.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ Cfr. Lola Álvarez Bravo en Elena Poniatowska, “Lola Álvarez Bravo”, en *La Jornada*, 23 de octubre del 2011. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2011/10/23/opinion/a04a1cul>. Consultado el 18 de julio del 2020.

¹⁷⁶ Miguel Ángel Morales, “Fotomontaje erótico” en *Alquimia*, no.26, año 9, enero-abril, 2006. p.31.

¹⁷⁷ Pocas obras de estos artistas han sido asociadas al Surrealismo. *Ibidem*, p.33.

“las dos figuras tienen carácter monumental.”¹⁷⁸ En ambas, solamente se puede apreciar la belleza y lo estático.

Mientras que los fotomontajes de Lola Álvarez bravo sirvieron para resaltar los logros de las mujeres, los fotomontajes eróticos, posicionaban a las iconografías femeninas como figuraciones que aludían a la belleza, dejando de lado sus capacidades intelectuales. En cambio, de nueva cuenta, observamos cómo los hombres, al utilizar procedimientos asociados al surrealismo tales como el fotomontaje y *collages*, exponían la objetivización de las mujeres.¹⁷⁹

Lola Álvarez Bravo logró desempeñarse en una profesión mayoritariamente ejercida por hombres. Así se diferencia su estética con la de las portadas de la revista *Vea*, pues las mujeres en las obras de la fotógrafa tienen un sentido autoconsciente del cuerpo femenino.

Aunque es posible que distintos fotomontajes de la fotógrafa fueron hechos por encargo, como los publicados en revistas mensuales o semestrales, como *El Maestro Rural* u otras publicaciones, en particular, considero que la fotógrafa realizó fotomontajes con figuras femeninas, sin establecer un diálogo sexual en sus participaciones fotográficas en estos recursos hemerográficos.¹⁸⁰

¹⁷⁸ *Ibidem*, p.31.

¹⁷⁹ En el apartado pasado, se aludió a las mujeres-objeto como iconografías realizadas por los hombres.

¹⁸⁰ Es posible que el fotomontaje “Universidad Femenina” haya sido realizado por comisión; sin embargo, considero que las participaciones en revistas afirman las demandas de Lola y de sus colegas fotógrafos, en vez de ser sólo un trabajo pagado. Johanna Spanke dice que los trabajos posteriores a la década de los treinta de Lola Álvarez Bravo fueron encargos de empresas y organizaciones del sector público. Johanna Spanke en *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, p. 139. Otros artistas que trabajaron en estas publicaciones fueron Enrique Guttman, Manuel Álvarez Bravo y, para el caso de grabados, Leopoldo Méndez *cf. Alquimia*, no.26, año 9, enero-abril, 2006.

Con esto, observamos que la temática social como la perspectiva de género es parte de los temas utilizados en algunas fotografías y distintos fotomontajes de Lola Álvarez Bravo. Así, aunque ella no se nombrara feminista, sus imágenes sugieren empatía por las mujeres y conciencia social del contexto del año de 1940 y sus antecedentes.

Capítulo III

Fotografías surrealistas de Lola Álvarez Bravo (ejercicio de interpretación crítica)

En este capítulo, propongo una lectura de las siguientes obras de Lola Álvarez Bravo que son los objetos de estudio de esta tesis: “A Little set out from France”, “Maniquíes” y “Tu imagen te persigue”. Sostengo que las representaciones de muñecas y maniquíes en dichas obras responden a la lógica de la “mirada femenina” según lo planteado en el capítulo anterior. Así considero que los rasgos que denomino como surrealistas no tienen el mismo significado erotizante que si hubieran sido compuestos desde una perspectiva masculina.

Como se mencionó en los capítulos anteriores, las mujeres representaron signos “ominosos” en mundos que las apartaban de los hombres, evitando las alusiones sexuales.¹⁸¹ Mientras que los hombres representaron objetos inanimados exhibidos de manera opresiva, las artistas lograron lo contrario. Para evidenciar esa tradición de representación, ahora expondré brevemente la historia de las representaciones del cuerpo humano en las manifestaciones artísticas.

¹⁸¹ Como Ruth Bernhard quien en sus fotos utilizaba muñecas que no aludieran al sexo. Como ella era bisexual, trataba de evitar todas las representaciones que involucraran la distinción de sexo. *Vid.* Ilan Susan Forth, p. 51

En la historia del arte, hay distintos mitos y hechos históricos que tienen un interés por representar copias idílicas de los seres humanos. Esculturas clásicas como “El Discóbolo” de Mirón y el “David” de Miguel Ángel probaron que sus técnicas de tallado eran casi perfectas al representar la anatomía del ser humano.

En la historia del arte occidental la idealización del cuerpo humano se dio especialmente a través de la tradición clasicista. Como se constata en “El Discóbolo” de Mirón 450 a.C., y el “David” de Miguel Ángel ca. 1501, las proporciones y formas idealizadas del cuerpo humano se consiguieron también a través del perfeccionamiento de la técnica escultórica.

Posteriormente, en Italia durante la Edad Media, (siglo XII) se utilizaban los “estafermos” que eran una especie de muñecos o maniqués que servían para prácticas. En la etapa moderna, junto con el desarrollo del capitalismo y los medios industriales, llegó el maniquí.¹⁸² Éste se define de la siguiente forma: “Estatua articulada que imita al cuerpo humano, al servicio de pintores y escultores, principalmente, que venía a sustituir a los figurones de madera, de cera o de barro en los siglos XV y XVI.”¹⁸³

Desde el siglo XVII, esta figura ha sido usada por artistas, diseñadores de moda y se exhibía en escaparates. Sin embargo, fue hasta el siglo XX que su producción se masificó y llenó las vitrinas de los centros comerciales y almacenes.¹⁸⁴ De esta manera,

¹⁸² El autor Manuel Fernández Vázquez comenta que durante la Edad Media, había prácticas deportivas como torneos de caballería, equitación, esgrima y tiro con arco. Manuel Hernández Vázquez, Estudio antropológico del juego deportivo en España desde sus primeros testimonios gráficos hasta la Edad Moderna, Tesis que para obtener el título de doctor en Ciencias de la Actividad Física, Universidad Politécnica de Madrid, 2001, pp. 222-223

¹⁸³ Pablo García Calvente, “El maniquí: iconografía y código en el lenguaje escultórico del siglo XXI”, en *Meridian Critic*, vol. 26, 2016, p. 336.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

el objeto de aparador fungió como una copia que funcionaba para que las personas observaran las mercancías antes de adquirirlas.

Es por ello que estas figuras han sido relacionadas con el referente visual del cuerpo humano. Por ejemplo, *El mito del Pigmalión* es un relato mitológico en el cual el personaje principal es un escultor llamado Pigmalión. A grandes rasgos, la historia expone cómo el artista creó una escultura de una mujer “tan perfecta”, que se enamoró de ella. Después, Afrodita, la diosa del amor, le cumple el deseo de que la mujer cobre vida. El relato expone cómo los artistas de la época clásica querían crear copias de la anatomía del ser humano con las técnicas artísticas que ellos practicaban. Sin embargo, hay una excepción importante en la historia, pues la escultura creada por Pigmalión es una mujer.

Me gustaría señalar de acuerdo al *Mito de Pigmalión*, la diferencia que hay en las creaciones de objetos-humanos que representaron al género femenino. Pues en el *Mito* se expone que al artista no le gustaban las mujeres de carne y hueso, motivo por el cual tuvo que crear una fémina “perfecta” para él. Pilar Pedraza, que estudia el arte y la sociedad del Renacimiento y Barroco explica que la creación de mujeres artificiales. De acuerdo a sus planteamientos, tal diferencia se debe a que la leyenda de “la criatura artificial” (masculina) afecta a todos los seres humanos, excluyendo así, a “la mujer artificial” que se funda en las relaciones de poder sobre la noción de poder entre hombres y mujeres.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Pilar Pedraza *apud*. Sara Molpeceres, “Muñecas, maniqués y mujeres robóticas: la construcción de la otredad femenina en las vanguardias europeas”, en Ana González-Rivas Fernández, editora., *Estudios de Literatura Comparada 1 (Vol.1) Las artes de la vanguardia literaria*, España, SELGYC, 2018, p. 74.

Ha sido más común en algunas representaciones que los cuerpos femeninos sean expuestos de manera opresiva como en el *Mito de Pigmalión*. Justo de la forma como sucede con el maniquí creado por André Masson y expuesto en la *Exposición Surrealista* de París de 1938. El cual, está desnudo y tiene la cabeza encerrada dentro de una jaula. (fig. 33)

Dicha situación no es igual con los “hombres artificiales”. Un ejemplo de esto es “El arcángel prusiano” de 1920 de John Heartfield. La obra es un maniquí vestido como un militar alemán de la primera guerra mundial. Este es parte de un performance. El maniquí cuelga del techo y pareciera observar a las personas que están sentadas en la habitación. Los artistas dadaístas criticaron su realidad en el contexto de “la modernidad” que se les presentaba como una deshumanización. La propuesta de este un maniquí artístico, el cual no sexualizaba lo que trajera puesto, más bien representaba una nueva realidad de los humanos como “dobles” los cuáles se les puede forzar a tener nuevos comportamientos.¹⁸⁶

Lo anterior se relaciona con la teoría de Griselda Pollock, quien analiza la problemática de la representación de las mujeres en el arte principalmente hecha por hombres.¹⁸⁷ De esta manera, genera una lucha de poder por las creaciones artísticas en cuanto a la representación de las mujeres y sus cuerpos. Ya que mientras los artistas hombres reproducen en sus obras atributos de belleza y erotismo construidas desde una óptica masculina, considero que las representaciones de objetos inanimados que figuran el sexo femenino hechas por ellas mismas, carecen de signos eróticos y del deseo

¹⁸⁶ Pablo García Calvente, “El maniquí: iconografía y código en el lenguaje escultórico del siglo XXI”, en *Meridian Critic*, vol. 26, 2016, p. 338.

¹⁸⁷ Pollock, p. 86-87.

fomentado desde la visión masculina.¹⁸⁸ Dicha situación, se encuentra tanto obras pictóricas como fotográficas. Parte de las mujeres artistas que han utilizado estas iconografías pareciera más bien, evitar ese tipo de signos.¹⁸⁹

3.1. “A Little Set Out From France”, 1940.

La fotografía titulada “A little set out from France” fue creada en 1940 por Lola Álvarez Bravo. Es una fotografía en blanco y negro y sus materiales son plata sobre gelatina. Se encuentra en el Centro de Fotografía Creativa ubicado en Tucson, Arizona. En la imagen se aprecia una muñeca de porcelana con vestimenta infantil similar a la que se usó en la década de los veinte en Francia. La figurilla está sobre un caballito de madera que simula ser el juguete de la niña. Pareciera que ambos objetos están sobre una silla de mimbre. El respaldo del asiento genera líneas horizontales detrás de la muñeca. La captura fue realizada de frente y esto hizo que el encuadre de la foto encerrara a la figurilla en el espacio cúbico de la silla. Así se genera la impresión de un retrato de cuerpo completo como si fuera una persona.

La muñeca, personaje principal de la imagen, puede leerse como un signo surrealista, pues dicha iconografía remite a los recuerdos de la infancia o a experiencias familiares, que se consideraba que posee un significado perturbador por el recuerdo de

¹⁸⁸ Pollock retoma la teoría de Cowie que, con términos foucaultianos explica la noción de “mujer” como signo. El intercambio las mujeres era comercializado como sistema de comunicación desde los ojos de estudios antropológicos. *Vid.* Pollock, p. 40.

¹⁸⁹ Hay mujeres artistas que no llevan a cabo una experiencia femenina o un empoderamiento, como por ejemplo, las mujeres futuristas que engrandecen el odio hacia ellas mismas. En el *Manifiesto Futurista*, las mujeres hacen una revisión hacia la igualdad de géneros, pero alabando al odio por igual. Valentine de Saint-Point, *Manifiesto de la mujer Futurista*, (1912) Disponible en: <https://entropiaestetica.files.wordpress.com/2011/03/manifiesto-de-la-mujer-futurista.pdf> Consultado el 18 de julio de 2020.

un pasado casi olvidado.¹⁹⁰ Hal Foster apunta al concepto de “belleza convulsiva” en el *Primer Manifiesto Surrealista*. El autor alude a la compulsión psicológica del retorno de lo reprimido.¹⁹¹ Así las representaciones de juguetes y muñecas se relacionaron con el surrealismo como regresiones de la infancia. Éstas vuelven a través de la “compulsión”, que se presenta como algo inmediato e inconsciente.

Elizabeth Ferrer comenta acerca de la fotografía “A Little set out from France”, Lola Álvarez Bravo aludió a los juegos que llevaba a cabo durante su infancia.¹⁹² Dicha situación, recuerda a imágenes con iconografías parecidas, como diversas fotografías de Kati Horna, quien tuvo vivencias terribles al ser fotorreportera en la Guerra Civil española (1936-1939). Dichas experiencias pudieron haber influido en algunas de sus imágenes.¹⁹³ Algunos ejemplos son “The Doll”, 1949 y “Mujer y máscara”, 1963. Las obras mencionadas son posteriores, pero sirven para ejemplificar el punto expuesto, ya que exponen objetos inanimados al igual que las fotografías de Lola Álvarez Bravo. Además, de que las fotografías coinciden con la temporalidad de su estancia en México.

Por otra parte, la fotógrafa Ruth Bernhard también utilizó esta iconografía de manera recurrente. El mensaje de la artista coincide con las experiencias pasadas de su infancia, pero de una manera liberadora. Ilan Susan Forth y Tere Arcq creen que la fotógrafa utilizaba las representaciones de muñecas y marionetas como sueños liberadores del inconsciente fusionando la realidad con lo surreal.¹⁹⁴

¹⁹⁰ Giulia Degano, Poder a la imaginación, en *Quiroga*, n.8, diciembre 2015. p. 73.

¹⁹¹ Vid. Foster, p.61.

¹⁹² Vid. Elizabeth Ferrer en Dina Mirkim Comisarenco, “El llamado surrealismo”, en *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*, p. 124.

¹⁹³ Horna nunca se afirmó como surrealista, pero, al contrario de Lola Álvarez Bravo, hay distintos autores que sí la catalogan como parte del movimiento. Erika Billeterm, *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860-1993*. Barcelona, Lunwerg, 1993, pp. 42-43.

¹⁹⁴ Forth, Arcq, p. 51.

De esta manera, la recurrencia de representaciones de muñecas en las obras de Lola Álvarez Bravo, Ruth Bernhard y Kati Horna, podrían asociarse al Surrealismo por los principios bretonianos que aluden a la niñez y las experiencias compulsivas y repetitivas que son mencionados en el *Manifiesto Surrealista*.

En segunda instancia, presentaré la interpretación del caballo de madera que sostiene a la muñeca. Aunque este objeto sigue la misma línea de argumentación del juguete y refiere a la compulsión de recuerdos que interesa al Surrealismo, la representación del animal ha tenido variados significados. En principio, al caballo de madera se le ha asociado con iconografías medievales. Dicho juguete “le otorgaba la capacidad al niño de empatizar con las actividades de la caballería propias del mundo adulto”.¹⁹⁵ Aunque esta referencia pareciera estar fuera de contexto, los juguetes mantienen el papel de servir como objetos introductorios a la sociedad adulta, aún en la actualidad.¹⁹⁶ Propongo también la asociación del caballito con un imaginario medieval en las imágenes surrealistas debido a que distintos artistas de esta vanguardia crearon panoramas medievales para representar “lo maravilloso”.

“Lo maravilloso” a la vez se relaciona con la introspección de sueños. Dawn Ades menciona que los surrealistas se referían a que los sueños no eran ni una expresión de lo sobrenatural ni de lo artificial, sólo forman parte de la vida humana.¹⁹⁷ De esta manera, la recreación de mundos imaginados, en este caso el contexto medieval, forma parte de la desorientación de la memoria al plasmarlo en imágenes atemporales de la época. Algunas artistas surrealistas, que utilizaron iconografías medievales fueron Leonora

¹⁹⁵ Vid. Silvia Alfonso Cabrera, “Juegos y juguetes infantiles en el arte medieval”, en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, no.15, 2016, p.54.

¹⁹⁶ Vid., *Idibem*.

¹⁹⁷ Dawn Ades, *El surrealismo y el sueño*, p. 25.

Carrington y Remedios Varo.¹⁹⁸ Un ejemplo de esto es la pintura “Inn of the Dawn Horse” 1937 de Carrington. (fig. 34) esta obra es un autorretrato de Carrington, con una hiena a su lado y un caballo de madera colgado en la pared detrás de ella. La imagen tiene una relación directa con el cuento de la artista, titulado *La debutante* de 1939. Este relata una posible experiencia infantil de la artista, pero con una alteración de la realidad del tiempo y espacio. Me parece que el caballo de madera fotografiado por Lola Álvarez Bravo puede considerarse como parte de este tipo de representaciones que tienen un carácter surrealista.

Así, las experiencias pasadas o los sueños expresados en la literatura expuestos a través de la imagen, tiene una relación directa con el Surrealismo. Pues la automatización surrealista realizó una creación de imágenes que son como expresó el mismo Breton “más resistentes que la vida misma”.¹⁹⁹ En este sentido, el caballo de madera, puede tener un fuerte significado asociado a la vanguardia en las representaciones artísticas. Esto se debe a que su relación con otros tiempos puede formar parte del mundo de “lo maravilloso” que las experiencias compulsivas de la *psique* traen a la “realidad”.

Es posible que Lola Álvarez Bravo haya realizado la fotografía de “A Little set out from France” en alusión a las representaciones de mujeres surrealistas y a su llegada a México, pues Carrington llegó en 1940, un año después de que Lola realizara su fotografía. Los recuerdos de niñez de Leonora Carrington, se pueden comparar con la

¹⁹⁸ Tere Arcq hace una revisión a ambas fotografías y menciona que las pinturas como “The House Opposite” 1945 y “Mujer saliendo del psicoanalista” representan vestimentas medievales de mujeres junto con objetos de alquimia que, para el imaginario medieval es muy recurrente. que la alquimia era un discurso propio de las mujeres para demostrar que ellas tenían control en ese tipo de prácticas oscuras. Tere Arcq, p. 81.

¹⁹⁹ Bretón en Dawn Ades p. 82.

introspección de recuerdos y sueños de Lola Álvarez Bravo al momento de la realización de “A Little set out from France”. En la utilización de recursos conceptuales y el proceso de creación de las obras confluyeron los significados de las obras realizadas por ambas artistas. Ya sea el uso del juguete como recuerdo y el uso de los anacronismos como una lectura personal de la realidad.

La última relación simbólica que interpretaré en la fotografía de “A Little set out from France” es la interacción entre la muñeca y el caballo de madera. Considero relevante mencionar algunas cuestiones de una problemática de género que, también atañen a el movimiento surrealista.

Propongo que es posible interpretar la fotografía “A Little set out from France” como bienvenida a las artistas surrealistas, utilizando iconografías como la muñeca o el caballo y mostrando el género femenino realizando prácticas consideradas masculinas. Silvia Alfonso Cabrera menciona que en las representaciones medievales este juguete “era exclusivo para los hombres”²⁰⁰, algo que resalta en la interpretación descrita hasta este momento del texto. Lola Álvarez Bravo expone a una muñeca (género femenino) junto con el caballito y Leonora Carrington, se expone a ella misma con el juguete.

Seguramente, para el siglo XX, los estereotipos de los juguetes ya habían cambiado, sin embargo, la caballería seguía siendo una práctica identificada particularmente como una actividad masculina.²⁰¹ Esto no evitó que la artista hiciera esa representación y, aunque es posible que ellas no fueran conscientes de esa iconografía

²⁰⁰ Silvia Alfonso, p.55.

²⁰¹ Esto se observa en la manera de montar al caballo que se diferencia entre hombres y mujeres.

en particular. Lola Álvarez Bravo realizó distintas representaciones de mujeres a lo largo de su vida demostrando cierta importancia y consciencia hacia la feminidad.

La combinación de juguetes de la muñeca y el caballo de la fotografía de Lola Álvarez Bravo es un comentario visual a una exposición de condiciones sociales para las mujeres que vivían en México. Dicha instancia, de acuerdo con Tere Arcq, las fotógrafas asociadas al surrealismo, al contrario de las pintoras, centraron sus temáticas en exponer las realidades del país en la ciudad y en el campo, en las condiciones femeninas y de distintos sectores sociales.²⁰²

Así, pienso que Lola Álvarez Bravo, pudo construir un discurso que reflejara varios contextos y situaciones de las mujeres y también del contexto social de México. El contexto del exilio español y la llegada de distintas mujeres surrealistas pudieron influir también en que Lola retomara la iconografía de objetos inanimados.

Recapitulando mi lectura de la fotografía “A little set out from France”, propongo que las iconografías de juguetes pueden ser signos surrealistas que simbolizan los recuerdos compulsivos de experiencias pasadas. También considero que en representaciones surreales la temporalidad de los hechos es movable por los artistas para crear sus propios panoramas. Por último, que los objetos inanimados sugieren tener relación con las distinciones de género.

Sobre la base de la exposición de las condiciones femeninas en la fotografía hecha por mujeres, pienso que hay una lectura más, pues fotografiar a objetos que no tienen movimiento o inanimados, también podría tener un mensaje de género a través

²⁰² Arcq, p. 76.

de asociaciones surrealistas. Este punto será abordado en la lectura interpretativa de la fotografía “Tu imagen te persigue”.

3.2. “Maniquíes”, 1940.

“Maniquíes” 1940 (Fig. B) atribuida a Lola Álvarez Bravo, es una fotografía en blanco y negro realizada en plata sobre gelatina.²⁰³ La obra se reproduce en el libro *Lola Álvarez Bravo, la fotografía de una época*. El primer plano de la imagen muestra varios pares de brazos y piernas de maniquíes sobre el suelo y recargados contra una pared demolida con los restos de cemento del lado izquierdo. En segundo plano, hay un vagón de ferrocarril dispuesto en línea en diagonal, que se contrapone en tamaño con el del maniquí.

Las partes del cuerpo de los maniquíes forman figuras geométricas entre estas mismas. La pared donde está recargado el maniquí tiene sus propias líneas horizontales que se interrumpen por la parte destruida. Sin embargo, el ferrocarril pareciera complementar su linealidad. La imagen tiene un panorama citadino pero solitario. La composición de la fotografía transmite una sensación de abandono por los maniquíes desechados. Como la captura fue vertical, esta perspectiva consigue que las piernas del maniquí aparentaran mayor longitud y se continuara el patrón de líneas verticales de los brazos acomodados en el suelo. El encuadre de la obra deja entrever cierta distancia por la parte del ferrocarril y el maniquí.

²⁰³ Esta obra es parte de la colección del Centro de Fotografía Creativa (Center of Creative Photography) que se encuentra en Tucson, Arizona. La referencia de la imagen, la encontré en el libro *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*. En dicho texto, la imagen está nombrada como “atribuida” a Lola Álvarez Bravo. La autora Dina Comisarenco expone que “Maniquíes” es una obra que muestra la “aculturación” del surrealismo y que ésta misma continúa la temática de Manuel Álvarez Bravo al exponer partes del cuerpo humano al estilo de Hans Bellmer con una crítica social. Es posible, que la fotografía sea de Lola porque ella llevó a cabo esta temática del “objeto” durante el año de 1940, a diferencia de Manuel que la utilizó a inicios de los años treinta. Vid. Dina Comisarenco, “El llamado Surrealismo”, p. 124.

Como ya se mencionó en apartados anteriores, parte de la obra de Lola Álvarez Bravo tiene iconografía surrealista. Un signo iconográfico importante que se observa en esta fotografía es el maniquí.²⁰⁴ Durante la década de los veinte, los maniqués empezaron a tener la forma que hoy conocemos. Podían estar hechos de madera, cera, cartón o mimbre, y fueron cambiando su estructura corporal, pues al principio no contaban con tantas articulaciones para moverlos y lograr las poses deseadas para la mercancía que se pretendía exhibir.²⁰⁵

La vanguardia del Surrealismo adaptó la iconografía del maniquí como representación artística pero en referencia directa a su función en el “escaparate”, es decir, promocionar prendas de ropa, dejando atrás el ámbito artístico.²⁰⁶ De esta manera, la relación con el sexo femenino es inherente. Pablo García escribió que: “los surrealistas utilizarán al maniquí como una manera de poner de manifiesto la relevancia de los procesos modernos como la mecanización, erotización y mercantilización...”²⁰⁷ De esta forma, en el ámbito artístico, el maniquí comenzó a tener diversos significados que simbolizaron la sexualización del cuerpo femenino, el proceso mimético de los seres humanos con las máquinas y por último el consumismo.

Ahora sigamos con el análisis simbólico del ferrocarril: el otro elemento reconocible en la fotografía “Maniqués” iconografía de la imagen. Las máquinas se relacionan con el estereotipo de masculinidad, ya que los hombres son los que históricamente han tenido una mayor intervención en el ámbito industrial. Por esto, los

²⁰⁴ *Vid. Infra.*

²⁰⁵ Pablo García Calvente, p.336.

²⁰⁶ *Ibidem.*

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 339.

ferrocarriles y automóviles son imágenes de modernidad porque representaban el futuro de manera material.²⁰⁸

Al respecto, Rubén Gallo arguye: “Las nuevas tecnologías de representación introdujeron una percepción radicalmente distinta de la realidad misma. No sólo se veía al mundo de modo distinto cuando se observa a través del lente de una cámara [...] sino que existen imágenes [...] que simplemente no pueden ser percibidas sin la mediación de estos aparatos”.²⁰⁹ La representación de medios de transporte mostró a estas máquinas como parte del panorama cotidiano. En la fotografía, las máquinas se normalizaron, pues se volvía aparentemente “real” a través de la captura de la cámara.²¹⁰ Esto se debía a que las pinturas influenciadas por la vanguardia del futurismo, mostraban una innovación del ferrocarril, y en la fotografía, se transformó en un panorama del tiempo “presente”, el que se vive en el momento.

Debido a las relaciones simbólicas descritas, considero que se puede hacer una lectura de la imagen que critique a la modernidad, así como un comentario de perspectiva de género. Como ya se dijo, las fotografías de Lola Álvarez Bravo se realizaron dentro de una temporalidad del México moderno donde las mujeres fortalecieron el cambio de mentalidad en su búsqueda de emancipación y por supuesto, con una crítica a los estereotipos que seguían impuestos hacia la figura de “lo femenino”.²¹¹

²⁰⁸ Ruben Gallo, *Máquinas de vanguardia*, p.13.

²⁰⁹ *Ibidem*, op. cit., p. 30.

²¹⁰ Krauss, p.28.

²¹¹ Entenderé el concepto “feminidad” desde la perspectiva de Judith Butler. La especialista especifica que, desde la infancia, hay una conciencia de identidad de género. En los siguientes capítulos se ahondará en este tema. *Vid.* Ariel Martínez, “Feminidad primaria e identidad de género. Una mirada desde la teoría de Judith Butler”, en *V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, xx Jornadas de Investigación, Noveno Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur*, p. 157.

A continuación, se analizará la modernidad en la fotografía “Maniquíes”. Esta fotografía fue capturada en 1940, mismo año de la *Exposición Surrealista*. Como ya se mencionó, es probable que el contexto de dicho evento haya influenciado a Lola Álvarez Bravo. Para desarrollar este punto, destacaré una pintura que pudo verse en esa exposición: “El tributo al oráculo” (1913) de Giorgio de Chirico. (fig. 35) Aunque De Chirico se conoce como representante de la pintura metafísica, dedicó a la pintura metafísica ante los ojos de Bretón, sus obras encajaban con el surrealismo.²¹² En la pintura de De Chirico se observa una estatua clásica recostada dentro de una escenificación de una plaza solitaria. Al lado de la figura humanoide, se observa un arco que recuerda los del triunfo de la arquitectura neoclásica y, al fondo de por detrás de la escena pasa un ferrocarril, que, por el humo representado, pareciera que está en movimiento.

Cabe aclarar que el maniquí y la escultura tienen una relación directa, pues John Berger asegura que los gestos de las maniquíes fueron tomados de las figuras mitológicas y el lenguaje de la pintura al óleo.²¹³ De esta manera, los consumidores de las mercancías de los maniquíes sienten una atracción por los rasgos de las semi-esculturas expuestas.

En las obras que analizo, de Giorgio de Chirico y de Lola Álvarez Bravo, se expone una idea de deshumanización y esto se relaciona con el concepto de “lo ominoso” de Breton. Se acentúa más esta obra de De Chirico por la exposición de la pintura, pues los discursos atribuidos a la obra de Giorgio de Chirico mencionan que al artista le gustaba

²¹² Giorgio de Chirico fue un pintor que realizaba pintura metafísica, sin embargo, la relación que tuvo con Bretón y sus iconografías sirvieron de influencias en el imaginario del sueño y mundos imaginativos que a los surrealistas les encantaba. *Vid.* Fiona Bradley, *Surrealismo: Movimientos en el arte moderno, Serie Tate-Gallery*, Encuentro Ediciones, 1999. pp.33-34.

²¹³ John Berger, *Modos de Ver*, p.153.

representar la deshumanización que vivía la sociedad a principios de siglo XX.²¹⁴ A pesar de la distancia temporal, técnica y de intención entre las obras del italiano y de la mexicana, considero que es posible compararlas, pues critican la deshumanización implicada en la modernidad, que representa panoramas solitarios y que sugieren una sensación misteriosa.

En la fotografía de Lola Álvarez Bravo, los maniqués no cumplen la función de exhibir mercancía dentro de los escaparates. La artista de la lente los convirtió en objetos inservibles que pierden su labor principal. Así el panorama visual de maniqués olvidados también podría simbolizar a una sociedad que empezaba a ser parte de un consumismo desechable y panoramas ominosos al dar la impresión de que ya no hay más seres humanos.

Por otra parte, Antonio Ruiz apunta que sólo era alcanzable para ciertos sectores de la población, principalmente las clases altas. En cambio, considero que Lola Álvarez Bravo pudo haber hecho una crítica al consumismo desechable de la época provocado por la misma inflación del cardenismo.

Otro artista que expone escenas de la modernidad urbana es Antonio Ruiz El Corcito. Una pintura del artista que es importante resaltar es “Verano”. (fig. 36) En la imagen se aprecia un aparador con maniqués, que es observado por dos personas de origen proletario. La imagen captura la contradicción social que se consolidaba al final

²¹⁴Giorgio de Chirico sustituyó a los seres humanos por maniqués y esculturas ya que, estos objetos inanimados no requieren órganos sensoriales para adquirir la realidad. Javier Roque Vázquez, “Maniquí: Una obra desaparecida de María Izquierdo” Ensayo académico que para obtener el grado de Maestro en Historia del Arte, UNAM, Ciudad de México, 2016. p. 44.

del cardenismo a causa del proceso modernizador.²¹⁵ En “Verano” puede interpretarse que el artista hace una crítica al consumismo. El hecho de que los maniqués estén dentro de los aparadores y haya personas de origen humilde admirándolos, sugiere la incapacidad de adquirir la mercancía. Aunque Antonio Ruiz no tiene panoramas ominosos, hizo una crítica a los aparadores en un país donde el sector mayoritario de la población no tenía los recursos económicos para poder adquirir las mercancías que se promocionaban. Así, aprecio el proceso de modernización que se llevaba a cabo en la Ciudad de México con una crítica negativa del cardenismo.²¹⁶

Las imágenes de la fotografía Lola Álvarez Bravo, aquí analizadas confluyen con las representaciones presentes en obras de De Chirico y Antonio Ruiz. Se sigue, pues, que estas imágenes de maniqués se relacionan con una crítica a la modernidad que se expresa de diferente manera según la situación histórica de cada obra. Asimismo, en cada una de estas obras, el elemento del maniquí puede asociarse a la iconografía surrealista.

La modernidad en México generó un cambio en las mujeres fotógrafas, pues realizaban capturas que incluyeran representaciones de mujeres sin un mensaje erótico o “sexualizante”. Esto se explicará a continuación con la siguiente fotografía.

²¹⁵ El Distrito Federal profundizó su urbanización de 1940 a 1950. La población aumentó a 1 millón 595,000 habitantes. La industria se consolidó en el norte y oriente de la ciudad *Vid.* Enrique Cervantes Sánchez, *El desarrollo de la ciudad de México*, en *Omnia*, UNAM, Ciudad de México, no.4 vol.11, 1988. p. 8.

²¹⁶ Lola tiene una foto titulada “Aparador” muy similar a la de Verano de El Corcito, sin embargo, como la foto fue capturada en 1960, no la incluyo en mi interpretación.

3.3. “Tu imagen te persigue”, 1940

La fotografía “Tu imagen te persigue” fue capturada por Lola Álvarez Bravo en 1940. Se imprimió en plata sobre gelatina y está en el Centro de Fotografía Creativa en Tucson, Arizona. En la imagen hay un maniquí femenino que pareciera estar reparando un automóvil. Esta escena se encuentra dentro de un espacio que recuerda a un taller mecánico. El vehículo está en reparación, sobrepuesto en unos elevadores. En la esquina izquierda inferior hay un letrero que promueve el *apcoseal*,²¹⁷ y hay un rín dañado. También se aprecia la cortina metálica del establecimiento en la parte superior, donde sólo se distinguen las letras S.O.S.

El punto de vista de la toma es de frente. Sólo así se puede representar el exterior del taller mecánico. El maniquí queda encuadrado contra el exterior del taller como fondo y, en cambio, el automóvil permanece en la parte interna del taller. Otra cuestión que se aprecia es que la imagen fue tomada en ángulo contrapicado. De esta forma, se transmite una sensación de grandeza que podría interpretarse como admiración.²¹⁸

La imagen en cuestión tiene distintas líneas yuxtapuestas: las primeras son las que forman una perpendicular con los objetos fotografiados. Dicho ángulo se forma con el automóvil a través de una línea horizontal hasta la cabeza de la maniquí, con una línea vertical. La segunda es la edificación; ésta surge con el pilar de cemento al centro de la fotografía y se complementa con la parte superior del techo de la estructura.

²¹⁷ El *apcoseal* es un recubrimiento asfáltico anticorrosivo a base de agua que es utilizado en automóviles.

²¹⁸ Adriana Zavala, *op. cit.*, p. 22.

“Tu imagen te persigue” sirve de unión de los temas mencionados en las interpretaciones de las obras anteriores. Las iconografías son utilizadas en las tres fotografías. Las imágenes capturaron maniquíes y una muñeca, íconos asociados al surrealismo. Otro aspecto similar que comparten las fotografías analizadas es que muestran vehículos-máquinas, como ferrocarriles y automóviles. Las tres obras reflejan panoramas de contradicción entre los imaginarios de la cultura popular y el México moderno.

Para dar inicio a la interpretación de “Tu imagen te persigue”, recordemos que, Pablo García Calvente comenta que el maniquí “ha representado la imagen que el hombre tiene de sí mismo”.²¹⁹ De esta manera, su representación durante la primera mitad del siglo XX, ya era parte de la iconografía tanto pictórica como fotográfica en México y en países europeos. En el ejercicio de análisis de la fotografía de Lola Álvarez Bravo es importante subrayar que la apariencia femenina del maniquí dirige hacia con la condición femenina. Algunos ejemplos en los que representan maniquíes femeninos son los de la *Exposición Surrealista* de París de 1938. En la cual participaron varios artistas como Max Ernst, Dalí y Man Ray.²²⁰ Como ya se comentó, la iconografía del maniquí se adaptó a distintas corrientes artísticas como el Surrealismo.²²¹

El otro protagonista de la fotografía es el automóvil que, de manera similar al ferrocarril, representa la modernidad y la innovación de distintos sectores como la economía, el pensamiento y los medios de transporte comunicación.²²² El ícono del

²¹⁹ *Op. Cit., Ibidem*, p. 335.

²²⁰ Maniquíes mencionados en el capítulo 2.

²²¹ *Vid Supra*.

²²² *Vid. Gallo*, p.13.

coche nos remite a ciertas representaciones futuristas como “Dynamism of automobile” (1913), de Luigi Rossolo. (fig. 37) En la pintura, el artista representa un vehículo motorizado que retrata la maquinaria a partir de figuraciones cubistas y colores violentos que simulan el movimiento y velocidad, características importantes de la vanguardia futurista.

En el Surrealismo, los medios de transporte se enlazan con el propósito de la “escritura automática”. Charo Grego escribió acerca del fanatismo que sentía Francis Picabia por los automóviles, pues el artista realizó distintas pinturas con la temática de la mecánica, apuntando la similitud que según él tenían las máquinas con los seres humanos.²²³ Picabia argumentaba que las máquinas no tenían “madre”, o sea que no tenían creador humano, creía que venían del mismo origen de la máquina y de la imitación de ésta.²²⁴

El automatismo desarrollado por los surrealistas, encajaba con los principios de las representaciones futuristas de la máquina. El hecho de retomar las características de orígenes mecánicos o naturales, transmitía el entusiasmo de generar imágenes.²²⁵ Por eso mismo, el automóvil de “Tu imagen te persigue” podría tener relación con el “entusiasmo” de representar iconografías que contradicen el panorama de la imagen. Otros significados que el automóvil simboliza—son los aspectos de la velocidad y “lo masculino”. Como lo comentaba Marinetti en el *Manifiesto futurista*:

Nosotros afirmamos que la magnificencia del mundo se ha enriquecido con una nueva belleza, la belleza de la velocidad. Un coche de carreras con su capó adornado con gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo... un

²²³ Charo Grego, p. 212.

²²⁴ *Ibidem.* p. 215.

²²⁵ Dawn Ades, p. 87-94.

automóvil rugiente, que parece correr sobre la ráfaga, es más bello que la Victoria de Samotracia.” ...“Queremos glorificar la guerra ... y el desprecio de la mujer”.²²⁶

Los futuristas adjudicaban las prácticas automotrices al género masculino y colocaban a los hombres por encima de las mujeres.

Mi lectura de la fotografía de Lola Álvarez Bravo asume una perspectiva de género ya que en la imagen se intuye la contraposición de lo masculino con lo femenino. Para argumentar esto, compararé “Tu imagen te persigue” de Lola Álvarez Bravo con la serie de muñecas fotografiadas por Hans Bellmer. La serie fotográfica titulada “Le Poupéé” de 1936 (fig.38) se compone de un conjunto de representaciones ominosas, en las que se aprecian cuerpos de muñecas desfiguradas, violentadas y fragmentadas. La obra de Bellmer se asoció al Surrealismo y se relacionó con el desmembramiento del cuerpo femenino, que también se podría interpretar como una fragmentación fetichista del deseo.²²⁷

En la fotografía “Die Puppe”, de 1935, primera parte de la serie artística de Bellmer, se ve una muñeca desfigurada con dos pares de piernas recargada en un árbol del bosque. La imagen expresa terror y muestra la introspección de sueños y pensamientos tormentosos del artista.²²⁸ Al respecto, Constanza Nieto menciona que Hans Bellmer, antes de crear su serie “Le Poupéé” experimentó episodios de vida complicados, como el diagnóstico de tuberculosis de su esposa. El teórico Hal Foster

²²⁶ Puntos 4 y 9 del *Manifiesto futurista* de Marinetti.

²²⁷ La autora Rosalind Krauss señala un aspecto de la teoría de Freud acerca del fetichismo. Que es cuando las mujeres envidian el falo de los hombres y por esto mismo, sustituye lo natural por lo no natural y q esta lógica convierte el rechazo a la aceptación de la diferencia sexual, así sustituyendo el falo por el fetiche. De esta manera, el surrealismo entra en juego y representa lo humano como un objeto fabricado. *Vid.* Rosalind Krauss, *Amour L'efou*, p. 95

²²⁸ Freud consideraba al sueño el medio para la expresión que se tapaba bajo en la máscara del placer deseado. *Cfr.* Sigmund Freud, “La interpretación de sueños” en José Jiménez, p. 28.

comenta que las experiencias negativas que vivió Hans Bellmer hicieron que el autor fotografiara escenas vinculadas con el surrealismo.²²⁹ La serie de imágenes sugiere un impacto de caos y hace que el público perciba una sensación violenta que engrandece el asombro a través del detalle minucioso.

En cambio, Lola Álvarez Bravo no utilizó el mensaje de masoquismo y sexualidad utilizado por el polaco. Ella no abordó el fetichismo hacia las mujeres o “su cosificación”, sino que postuló en términos de imagen la necesidad de no exhibirlas únicamente de forma sexualizada o deformada, como algunos hombres lo hacían.

No obstante, es notorio —tanto en Hans Bellmer como en las obras de Lola Álvarez Bravo— que los artistas trabajaron la conexión entre sexualidad y muerte. Las obras encajan dentro de los parámetros de la vanguardia surrealista. La teoría de Rosalind Krauss sirve para hacer una lectura de las obras de ambos artistas. La autora expone que lo fotográfico constituye una paradoja como un signo o una presencia transformada en ausencia.²³⁰ Los instantes capturados por ambos fotógrafos pueden significar y ser asociados con el cuerpo humano. Sin embargo, en el caso de los maniqués y muñecas no se trata de seres vivientes, sino que sólo se crea un panorama que quisiera parecerse a la realidad, pero esto se logra exclusivamente en la imagen capturada.

Bellmer expone los maniqués de frente mostrando sus genitales, al contrario de Lola Álvarez Bravo que capturó un maniquí de espaldas. La temática de la sexualidad es diferente en las obras de ambos autores, ya que, retomando lo que dice Krauss,

²²⁹ El surrealismo de forma bretoniana y batailleana. *Vid.* Hal Foster en *Belleza Compulsiva*, p. 23.

²³⁰ Krauss, p. 28-34.

considero que cada fotógrafo logró una interpretación de su propia realidad.²³¹ A diferencia del discurso de Bellmer, que sí transmite un trasfondo sexualizante por la figura detrás del árbol, el discurso que realiza Lola en su imagen no es erotizante.

Griselda Pollock hace una reflexión acerca de las consideraciones que tienen las representaciones de mujeres hechas por hombres. La autora comenta que es erróneo pensar que únicamente existe una mirada masculina para retratar la condición femenina, sólo porque los manifiestos se refieren de manera separatista a los géneros.²³² Pareciera que ellos la conocían de manera existencial. Pues Bretón generó una corriente de representaciones que reprodujeran el deseo sexual del hombre hacia la mujer.

El maniquí de Lola puede leerse como un fetiche de la sociedad, de forma similar a la visión cosificada que se tiene a partir de los estereotipos de género, sin una crítica sexualizante como la de los hombres afiliados al Surrealismo. Ya que la representación está configurada y capturada por una mujer, considero que la connotación surrealista podría cambiar respecto al discurso sexual atribuido por ellos, y manifestarse como a un método surrealista del automatismo escrita por ellas que se expresaban a través de un mundo propio surreal.²³³

Conclusiones:

En el presente estudio realicé un ejercicio de interpretación a las fotografías, a partir de conceptos del surrealismo bretoniano. En “A Little Set Out From France”, 1940, “Tu

²³¹ Krauss dice que la realidad de cada artista son presentaciones configuradas por cada quien y eso detona que haya una creación de un discurso en ella. *Vid.* Krauss p. 35.

²³² Este tema ya ha sido tratado por Griselda Pollock en su libro *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, trad. Azucena Galettini. Buenos Aires: Fiordo editorial, 2013.

²³³ *Vid.* Dawn Ades, p. 87-94.

imagen te persigue” 1940 y “Maniqués” 1940, Lola Álvarez Bravo logró manifestarse artísticamente como mujer y fotógrafa al representar conceptos del surrealismo bretoniano como “lo ominoso”, “lo maravilloso” y “escritura automática”.

El trabajo fotográfico de Lola Álvarez Bravo tuvo lugar en la primera mitad del siglo XX, al mismo tiempo que la modernización de México y de los medios de comunicación y transporte. esta situación hizo que se renovaran las manifestaciones artísticas y con ellas, nuevas formas de pensamiento moderno como la emancipación de las mujeres.

El movimiento artístico del surrealismo se cumple en las dos vertientes que propongo para explicar mi objeto de estudio. Una es desde la perspectiva varonil derivada del pensamiento poético de la década de los veinte y la segunda sería la mirada y conciencia desarrollada por las mujeres surrealistas del género femenino. La primera muestra las representaciones de las mujeres como objetos, al figurar la realidad en la que vivían como una manera de liberación, ya sea en mundos paralelos, en sueños, o en juegos de realidades alternas que es lo que la técnica fotográfica logra. Considero Lola Álvarez Bravo realizó sus obras desde una perspectiva personal, al contrario de los hombres, ella representó a través del surrealismo por medio de figuras inanimadas cómo se podía alterar la realidad despertando a estos objetos con la belleza convulsiva, al igual de que trataba de despertar a las mujeres y que sus voces se escucharan.

“Lo maravilloso”, “lo ominoso” y “la belleza convulsiva” son conceptos que se evidenciaron en el siglo XX. En mi interpretación, Álvarez Bravo reflejó a los maniqués afuera de los escaparates, para demandar la humanización de las mujeres, dejándolas fuera de los cánones estéticos que se regían bajo la sociedad patriarcal, mercantilista y capitalismo del siglo XX. Esto se generaba a través de signos ominosos los cuales,

retrataban el lado lúgubre de la realidad; era una nueva forma de ver la vida con un tinte más oscurecido, así se haría énfasis de un mensaje claro y firme en la experiencia estética de los espectadores.

Los objetos fotografiados fueron seducidos por el léxico del surrealismo y así, Lola Álvarez Bravo logró plasmar el “azar surrealista” de las fotografías a través de su género. De esta manera, las fotografías si pudieron ser interpretadas en clave surrealista, pero en la lectura, no fueron contemplados los cuerpos femeninos como sexualizantes.

Pienso que la fotografía política a través del surrealismo es de las temáticas más relevantes de Lola Álvarez Bravo, ya que, en el contexto del cardenismo, los sectores femeninos de artistas lograron generar una nueva perspectiva de crear un arte político a la par de los hombres. Espero que en futuras investigaciones encontremos espacio para estudiar las imágenes creadas por esta gran artista ya que hay distinto material para abordarla; el principal son sus fotomontajes, los cuales se pueden apreciar de manera estética y política abarcando distintas temáticas sociales como la reivindicación del género.

IMÁGENES:



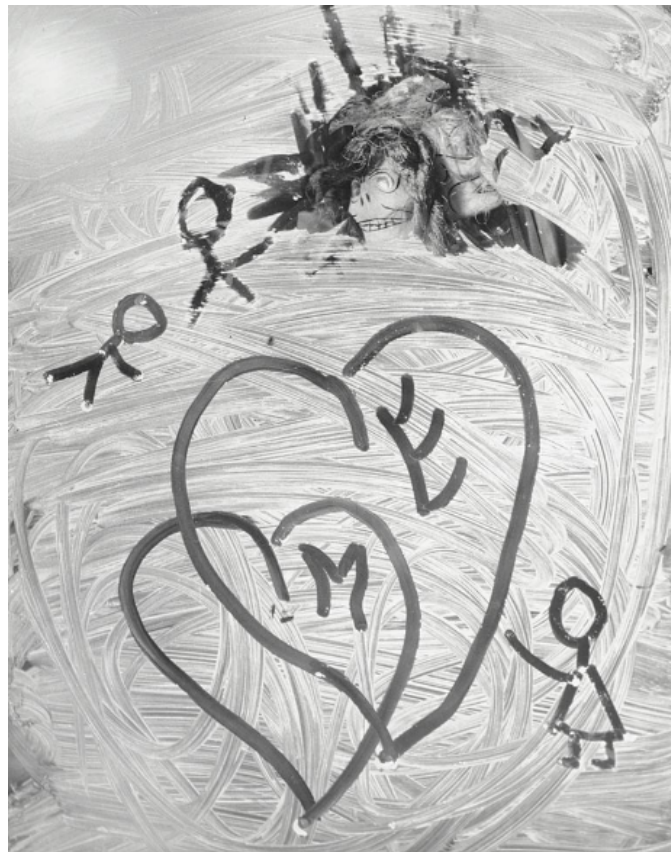
1.Lola Álvarez Bravo, “El Ruego”, plata sobre gelatina, Center of Creative Photography, Tucson, Arizona, 1945.



2. Lola Álvarez Bravo, “Enotea”, ca. 1940, plata sobre gelatina, Center of Creative Photography, Tucson, Arizona.



3.Lola Álvarez Bravo, “Hilados del Norte”, 1940, plata sobre gelatina, Center of Creative Photography, Tucson, Arizona.



4.Lola Álvarez Bravo, “Mural Efímero”, ca. 1940, plata sobre gelatina, Center of Creative Photography, Tucson, Arizona.



5. Lola Álvarez Bravo “Raíz (Playa de Chachalacas)” 1940, plata sobre gelatina, Center of Creative Photography, Tucson, Arizona.



6. Roberto Montenegro, “La primera dama” 1942, óleo sobre cartón.



7. Rufino Tamayo, "La mujer con la máscara roja", 1940, óleo sobre tela.



8. José Clemente Orozco, "Zapatistas", 1931, óleo sobre lienzo.



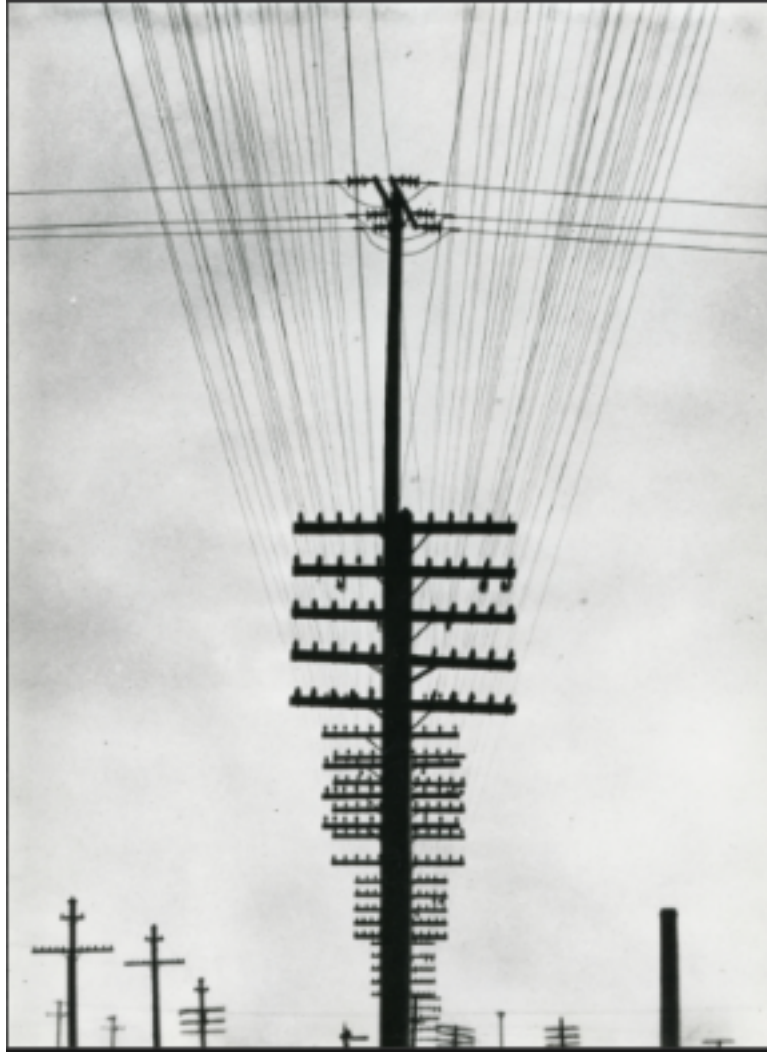
9. Antonio Ruiz, "El Corcito Desfile". 1936, óleo sobre tela.



**10. Hugo Brehme, “Popocatépetl”, ca. 1915, de la Colección Colección Centro Cultural Arte Contemporáneo. Acervo digital: fotografica.mx
Disponible en: <https://fotografica.mx/fotografos/hugo-brehme/>**



11. Hugo Steichen, "Midnight Lake George", 1904, en el Catálogo *Edward Steichen's World War I*, en Art Institute of Chicago. Disponible en: <https://archive.artic.edu/steichen/pictorialism-1900-1913/index.html>



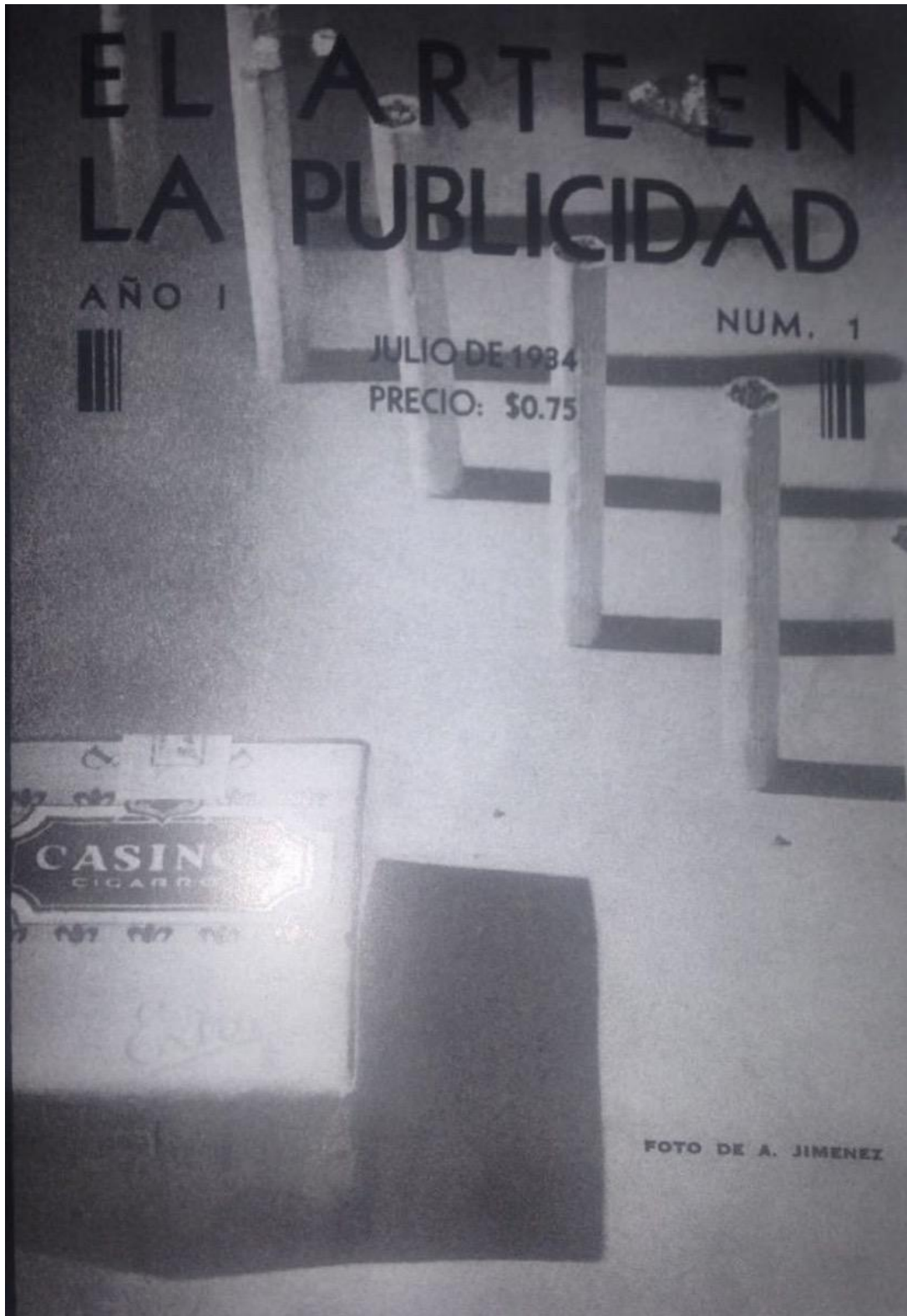
12. Tina Modotti, "Cables de teléfono" 1925, Impresión Palladium, México.



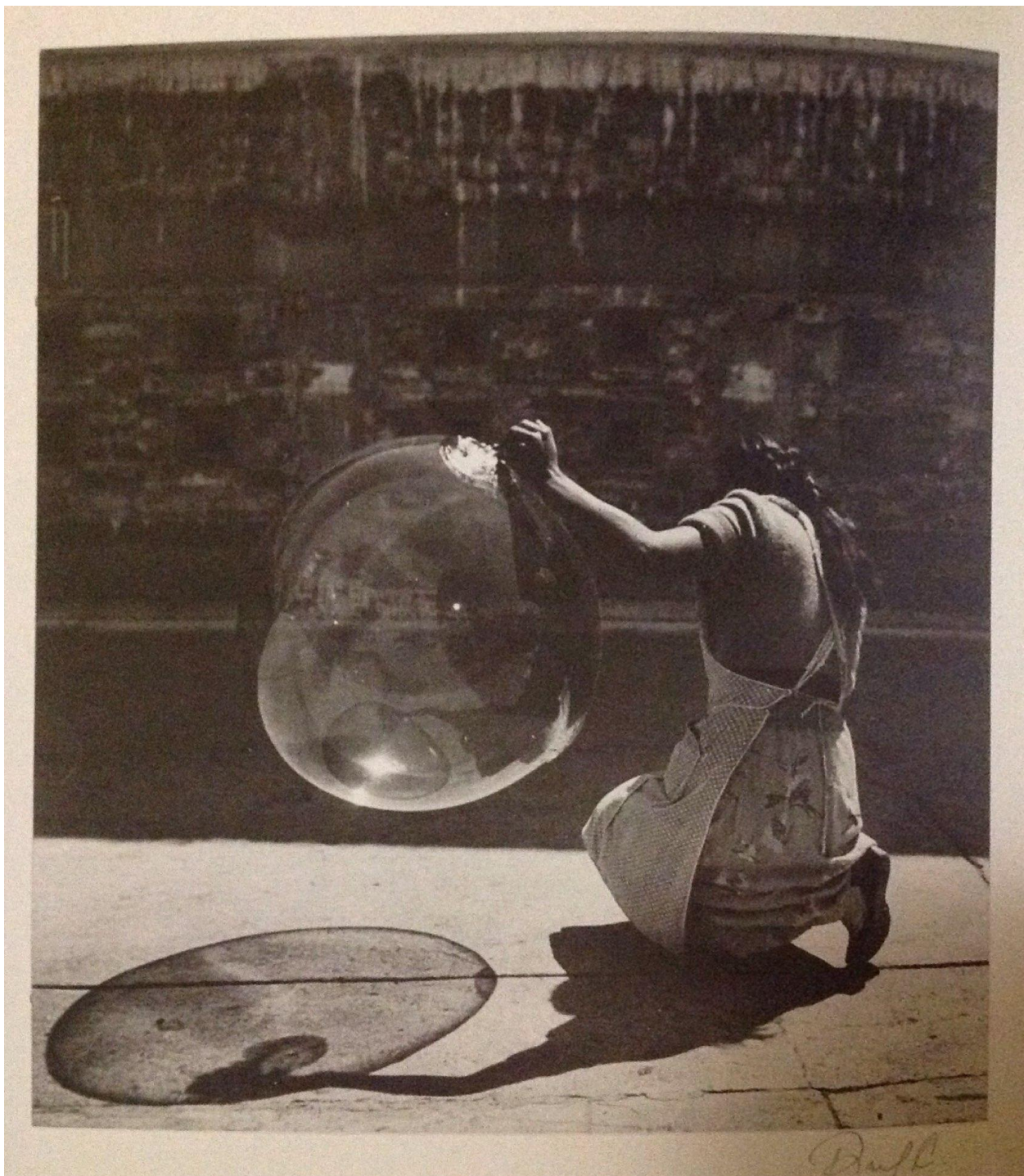
13. Edward Steichen, “U.S airplane above clouds” 1918, en el Catálogo Edward Steichen’s World War I, en Art Institute of Chicago. Disponible en: <https://archive.artic.edu/steichen/8-u-s-bombing-airplane-above-clouds-1918/index.html>



14. José Jiménez, “Carreta”, 1930.



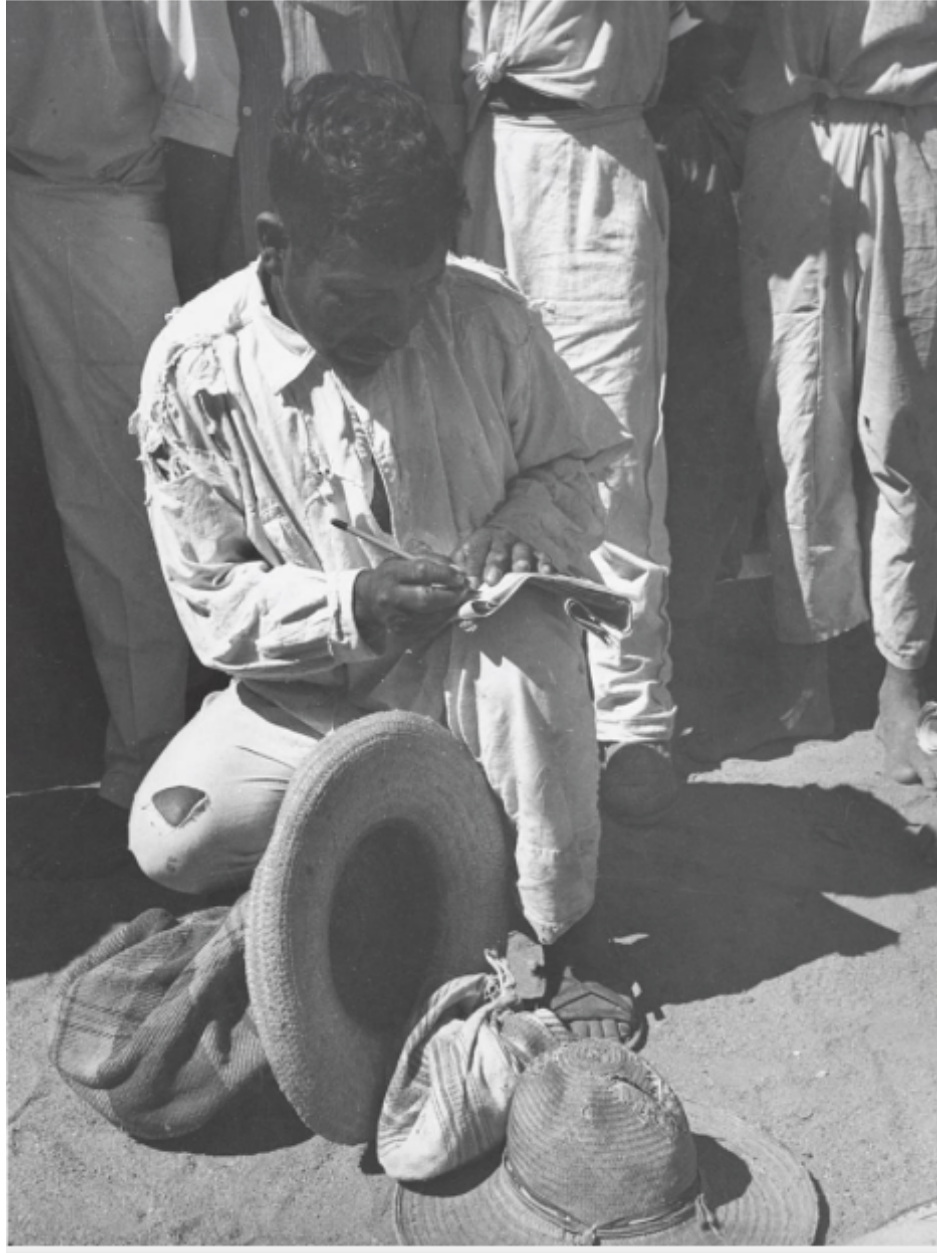
15. José Jiménez, "El arte en la publicidad".



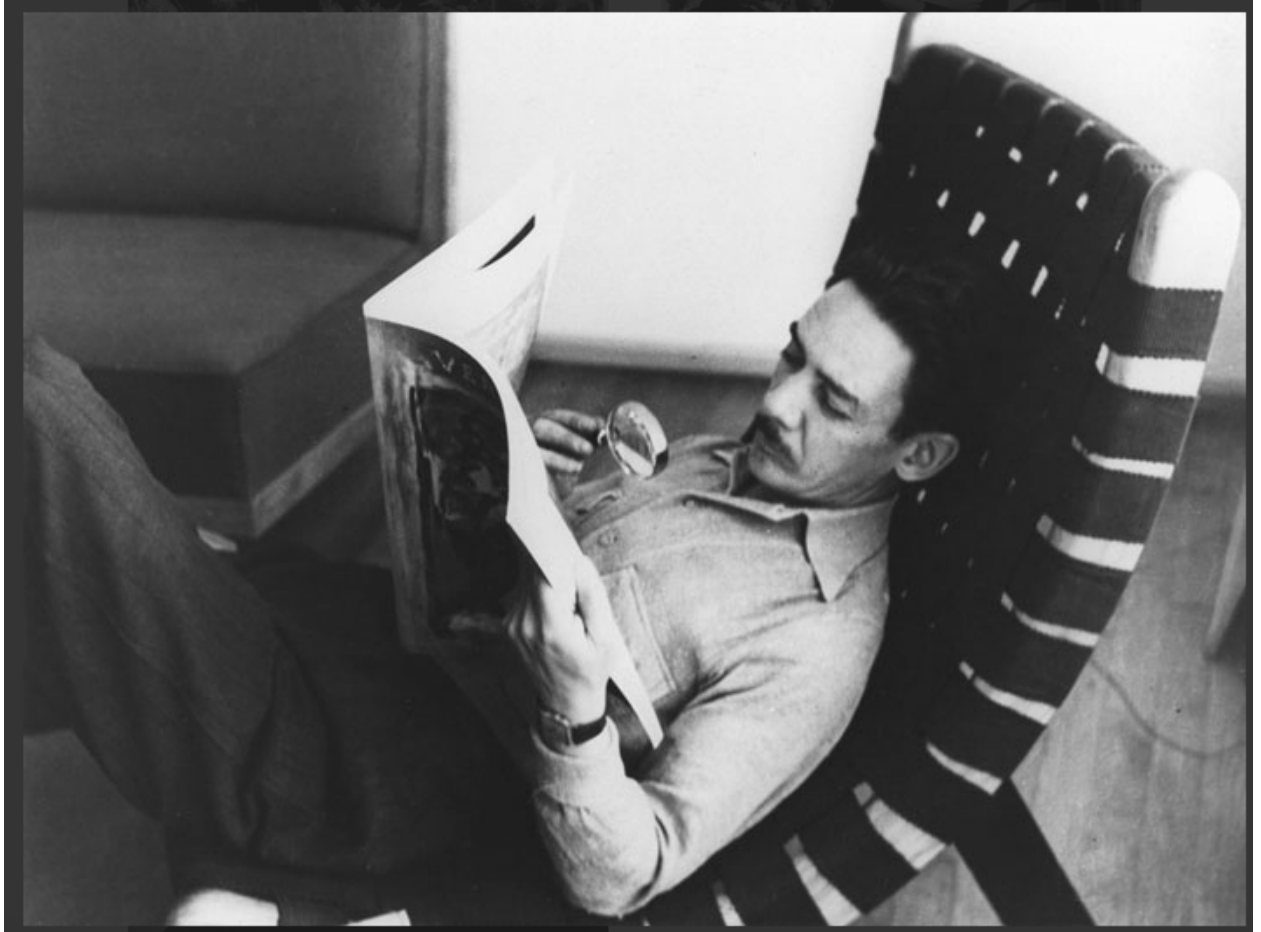
16. Raúl del Conde, "Mujer con burbuja" s/f.



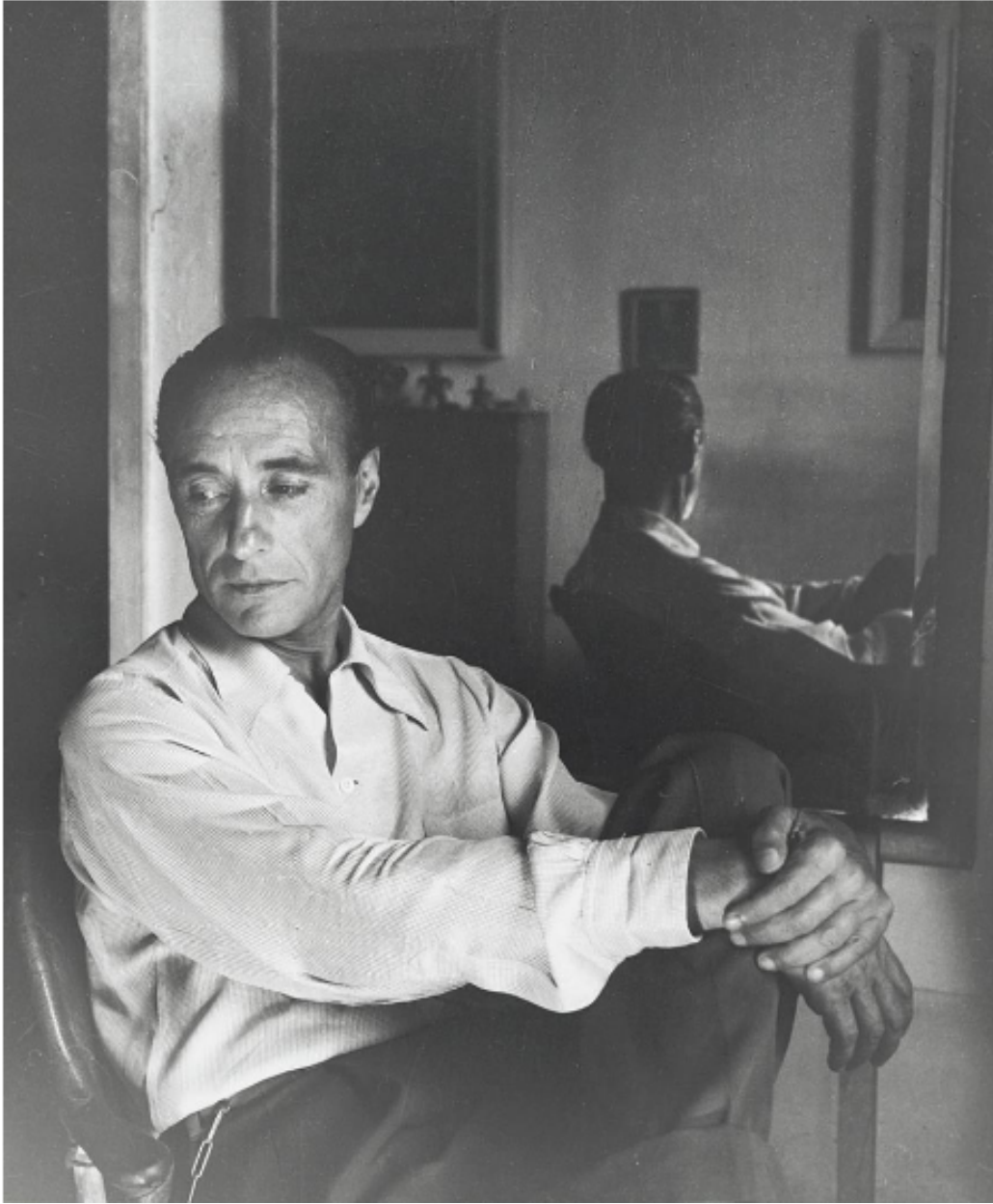
17 Manuel Álvarez Bravo, "La visita" 1935, Brooklyn Museum.



18. Lola Álvarez Bravo, “Ya Aprendí” 1940, plata sobre gelatina, Center of Creative Photography, Tucson, Arizona.



**19. Lola Álvarez Bravo, “Manuel Álvarez Bravo”, 1934, plata sobre gelatina,
Center of Creative Photography, Tucson, Arizona.**



20. Lola Álvarez Bravo, “Retrato de Manuel Rodríguez Lozano”, ca.1940, plata sobre gelatina, Center of Creative Photography, Tucson, Arizona.



21. Lola Álvarez Bravo, “Mujeres de Papantla”, 1940, plata sobre gelatina, Center of Creative Photography, Tucson, Arizona.



22. Lola Álvarez Bravo, "Psiquiatras Populares", 1930, plata sobre gelatina, Center of Creative Photography, Tucson, Arizona.



23. Joan Miró, "Dos Mujeres", 1935, óleo sobre cartón.



24. Denise Bellon "Mannequin" 1938.



25. Man Ray, "La rue surealiste", 1918. Visto en el libro *Perversa y utópica* de Charo Grego.



26. Ruth Bernhard, “Buddha Doll”, 1938, plata sobre gelatin, University, Art Museum, Universidad de California, Long Beach.



27. Kati Horna, “The Doll” de la serie Mujeres con máscaras, 1962, plata sobre gelatina, Kati Horna, Estado de México.



28. Manuel Álvarez Bravo, "Maniquí", 1930.



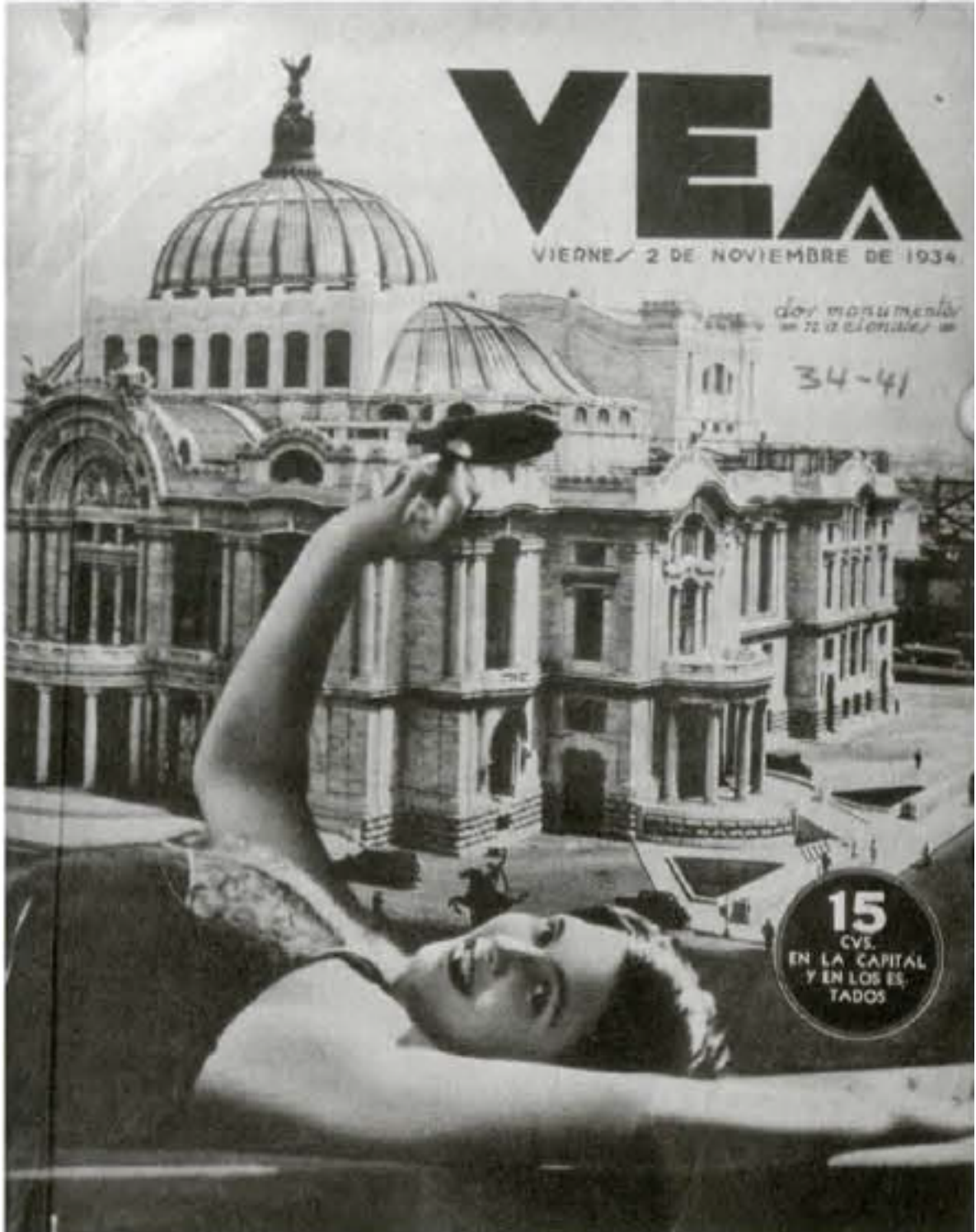
**29. Lola Álvarez Bravo, “El sueño de los pobres” 1934, plata sobre gelatina,
Center of Creative Photography, Tucson, Arizona.**



30. Lola Álvarez Bravo, "En su propia cárcel", 1940, aprox.



31. Lola Álvarez Bravo, "Universidad Femenina", 1941, Fondo Fundación Televisa, Ciudad de México.



32. Revista Vea con fecha de 2 de noviembre de 1934.

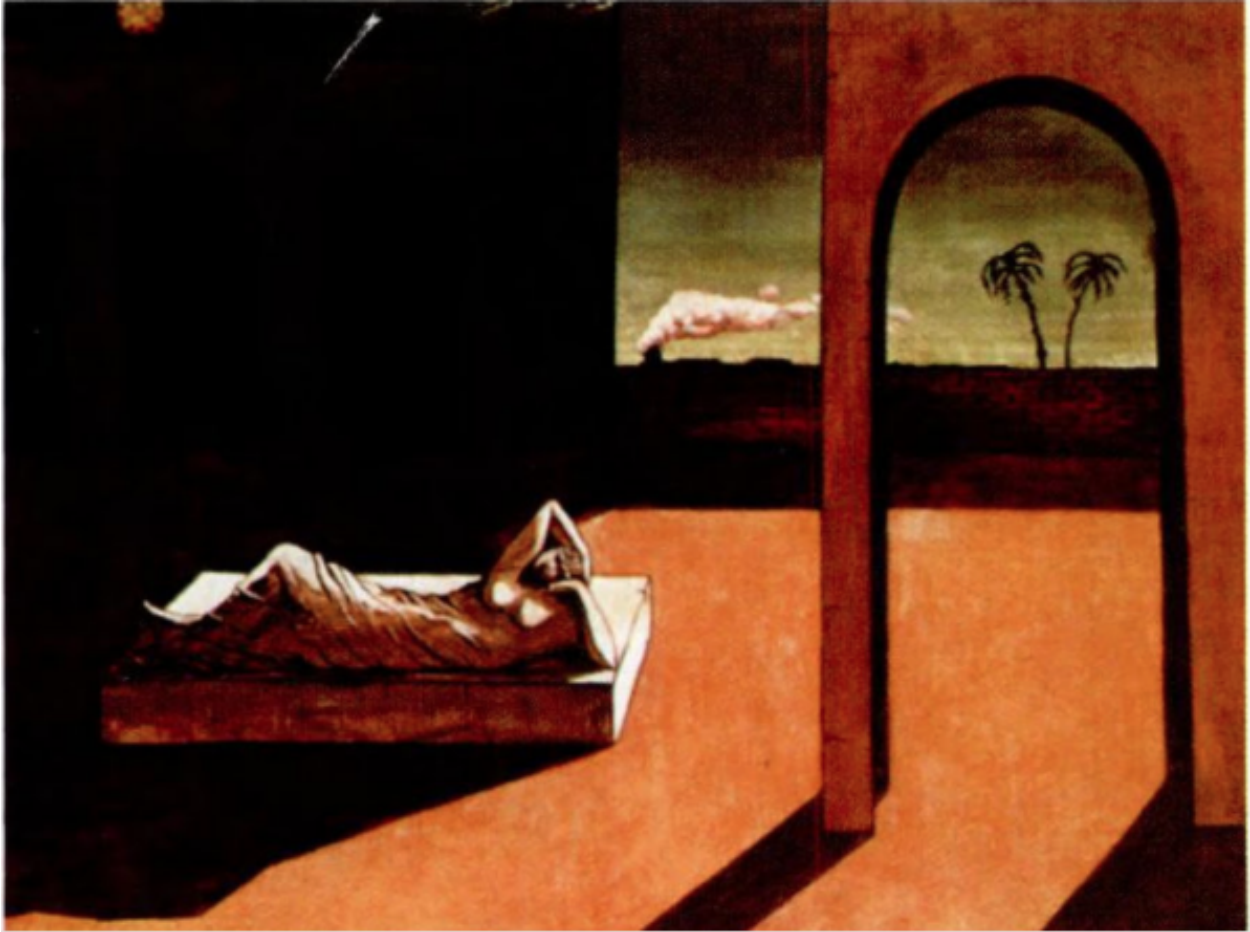


33. Man Ray, Maniquí Masson, 1938

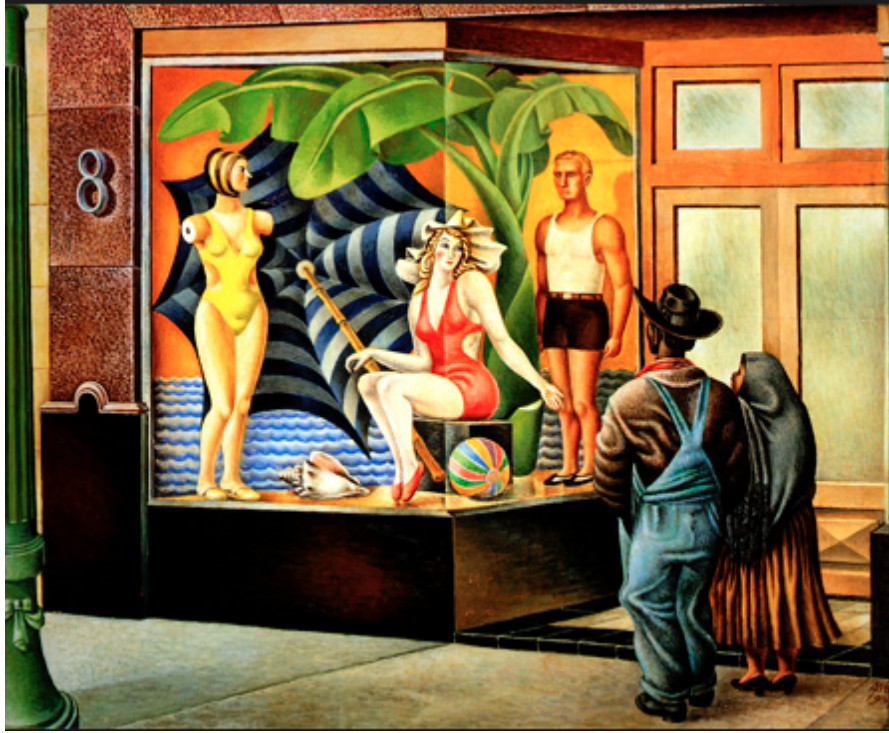
(Fotografía disponible en: <https://www.elcopoylarueca.com/man-ray-la-fotografia-y-el-objeto-surrealista-a-proposito-de-la-exposicion-objetos-de-ensueno/>)



34. Leonora Carrington, "Inn of the Dawn Horse" 1937, Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, óleo sobre tela.



35. Giorgio de Chirico, "El tributo al Oráculo" 1913, óleo sobre tela.



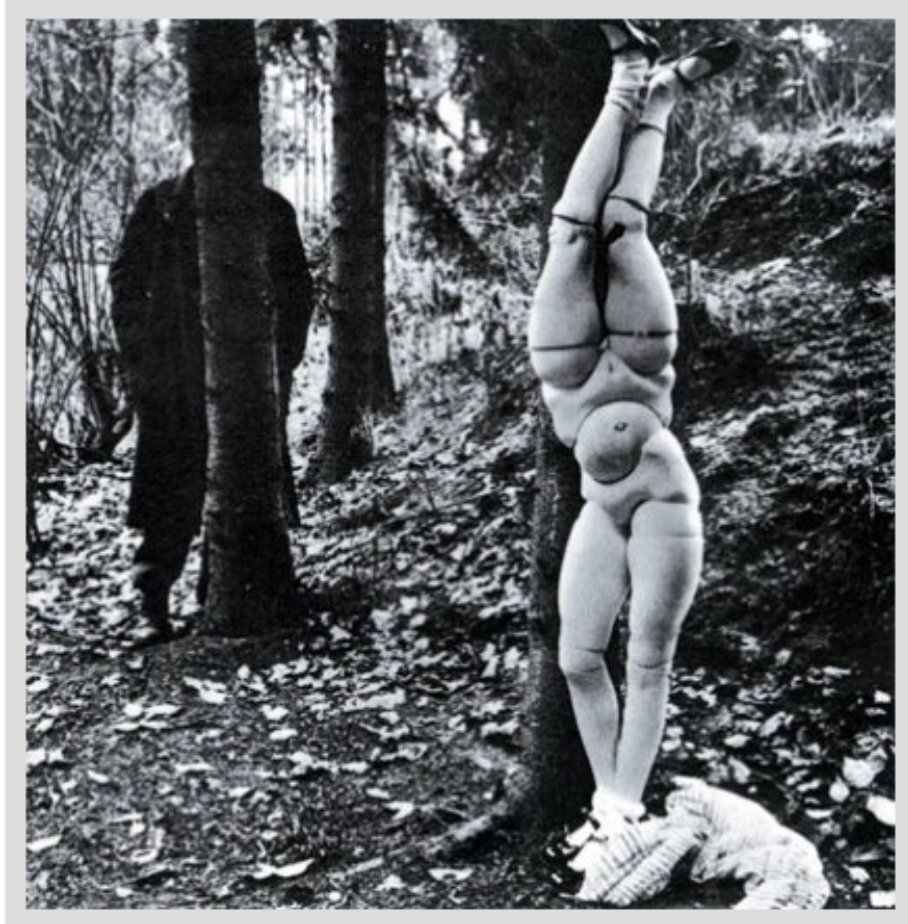
36. Antonio Ruiz, "Verano", 1937, óleo sobre tela.



37. Luigi Rossolo, "Dynamism of automobile", 1913, óleo sobre tela.



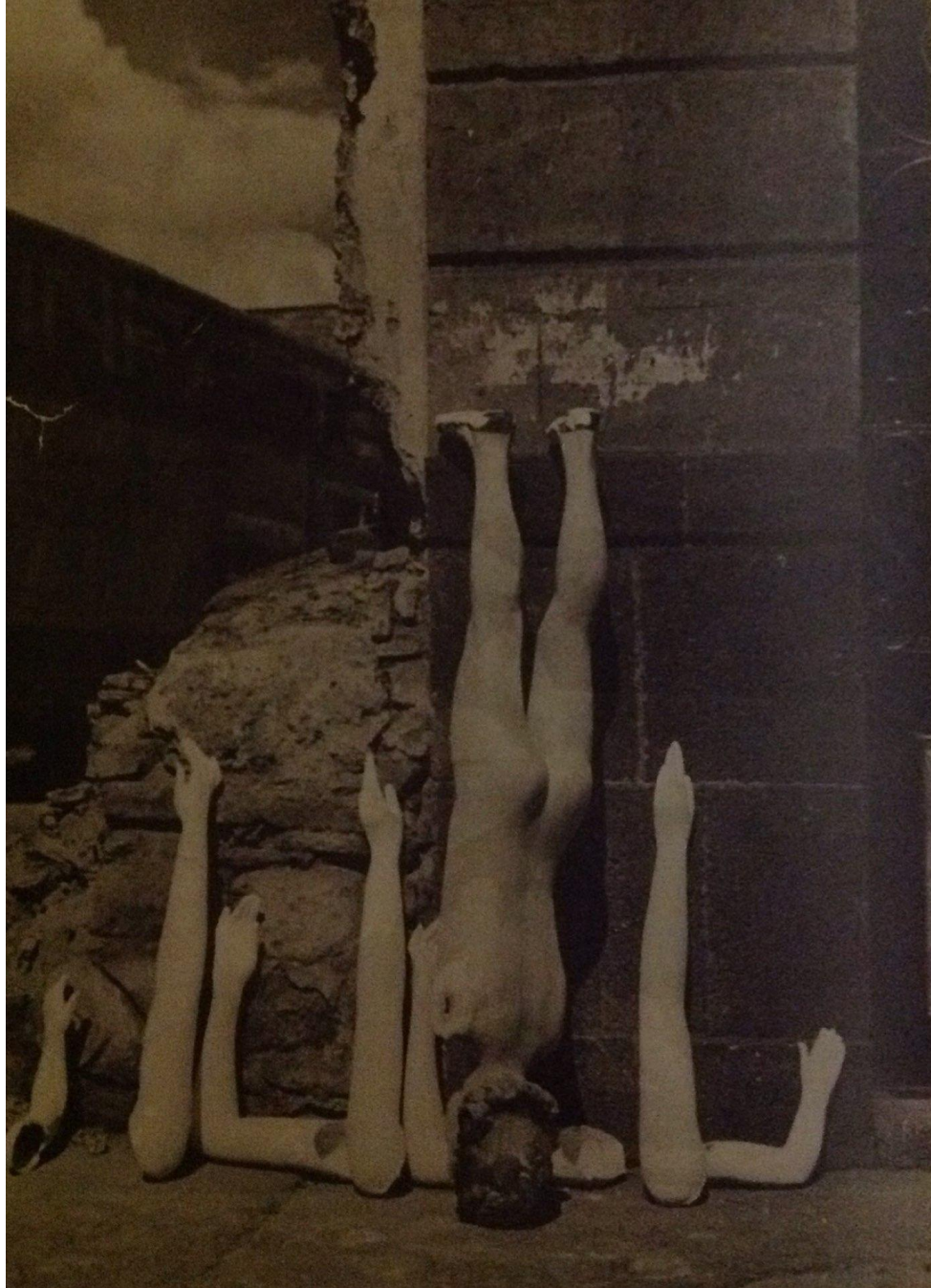
38. Hans Bellmer, Le Poupée, 1936, plata sobre gelatin, Museo Metropolitano, Nueva York.



39. Hans Bellmer, Die Poupeé, 1936, plata sobre gelatina, Museo Metropolitano, Nueva York.



A. Lola Álvarez Bravo, "A Little set out from France" 1940, Center of Creative Photography, Tucson, Arizona. Colección de la familia González Rendón.



B. Lola Álvarez Bravo, "Maniquies", 1940, Center of Creative Photography, Tucson, Arizona.



**C. Lola Álvarez Bravo, “Tu imagen te persigue”, 1940, plata sobre gelatina, en
Lola Álvarez Bravo Archive, Tucson, Arizona.**

Fuentes de consulta:

Referencias bibliográficas

Ades, Dawn *El fotomontaje*, versión en español, Elena Llorens Pujol, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.

Arauz, Rachael, *et al.*, *Lola Álvarez Bravo y la fotografía de una época*. México: INBA, 2012.

Barahona Morales, Byron Antonio, *El surrealismo etnográfico, Narrativa de la Heterogeneidad...* Berkeley, University of California, 2001.

Bejar Navarro, Raúl, *El mexicano: Aspectos culturales y psicosociales*, UNAM, México, 2007,

Berger, John, *Para entender una fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili, 2015.

Berger, John, *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

Berman, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo Veintiuno, 1988.

Billeterm, Erika, *Canto a la realidad. Fotografía latinoamericana 1860-1993*. Barcelona, Lunweg, 1993

Cano, Gabriela *coomp.*, *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009.

Cao, Marián L.F., *Coord.*, *Creación artística y mujeres. Recuperar la memoria*, Narcea S.A. de Ediciones, Madrid, 2000.

Castillo, Alberto del, Rosa Casanova, et. al., *Imaginarios y fotografía en México, 1837-1970*, México, Lunweg Editores Sa, 2006.

Debroise, Olivier *Lola Álvarez Bravo, In her own light*. Arizona: Center for Creative Photography.

Debroise, Olivier, *Figuras en el Trópico: Plástica mexicana: 1920-1940*. Barcelona: Océano, 1983.

Debroise, Olivier, *Fuga Mexicana: Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

Debroise, Olivier, *Fuga Mexicana*. México, Conaculta, 1994.

Debroise, Olivier, *Lola Álvarez Bravo, In her own light*, Arizona: Center for Creative Photography.

Debroise, Olivier, *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*, México: Conaculta, 1991.

Eder, Rita, coord., *El arte en México: Autores, Temas, Problemas*, México, FCE, 2002.

Fort, Ilene Susan et al., *In Wonderland: The surrealist adventures of woman artist in México in United States*. Los Ángeles: County Museum of Art, 2012.

Foster, Hal, *Belleza compulsiva*, trad. Tamara Stuby. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2008.

Foster, Hal, Rosalind Krauss, et. al, *Arte, Modernidad, Antimodernidad, Posmodernidad desde 1900*, Madrid, Akal, 2006.

Gallo, Ruben, *Máquinas de Vanguardia: Tecnología, arte y literatura en el siglo XX*, trad. Valeria Luiselli, México, D. F, Sexto Piso; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014.

García Krinsky, Emma Cecilia, *Mujeres detrás de la lente*, México, CONACULTA, 2012.

González Mello, Renato, *La máquina de pintar: Rivera, Orozco y la invención de un lenguaje. Emblemas, trofeos y cadáveres*, México, unam, 2008.

González-Rivas Fernández, Ana, editora., *Estudios de Literatura Comparada 1 (Vol.1) Las artes de la vanguardia literaria*, España, SELGYC, 2018.

Grego, Charo, *Perversa y utópica: Muñeca, el maniquí y el robot en el arte del siglo XX*. Madrid: Abada, 2007.

Jiménez, José Antonio, *Agustín Jiménez: memorias de vanguardia*, México, Editorial R.M. S.A. de C.V., 2008.

Jiménez, José, et.al. *El surrealismo y el sueño*. Madrid: Fundación Museo Thyssen Bornemisza, 2013.

Krauss, Rosalind, *Amour L'efou: photography & surrealism*, Washington, D.C., Corcoran Gallery of Art: Abbeville, 1985.

Krauss, Rosalind, *L'Amour fou: Photography and Surrealism*, EU, Abbeville Press, 1985. *La arqueología del régimen, 1910-1955*, México: Patronato del Museo Nacional de Arte: INBA, 2003.

Lamas, Marta, *Miradas feministas sobre las mexicanas del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica/CONACULTA, 2007.

- Méndez Baiges, María Teresa, *Modernidad y Tradición en la obra de Giorgio de Chirico*, México, Ediciones sin nombre, 2001.
- Mraz, John, *Fotografiar la Revolución Mexicana: compromisos e íconos*, México, INAH, 2010.
- Neufert, Andreas, "El ser no fáctico" en *La belleza será convulsiva o no será*, México, INBA, 1996
- Ochenta años de vida Constitucional en México*, México, Cámara de Diputados, LVII, IIJ, 1998, pp. 459 y 461.
- Pacheco, Cristina, *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos*, México, FCE, 1995. Versión E-book.
- Pérez Montfort, Ricardo, *Juntos y medio revueltos. La ciudad de México durante el sexenio del general Cárdenas y otros ensayos*. México: Sábado Distrito Federal, 2000.
- Pollock, Griselda, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, trad. Azucena Galettini. Buenos Aires: Fiordo editorial, 2013.
- Recéndiz, Emilia, Norma Gutiérrez y Diana Arauz, (coord.), *Presencia y Realidades. Investigaciones sobre Mujeres y Perspectivas de Género*, Zacatecas. Universidad Autónoma de Zacatecas, 2011.
- Rosenblump, Naomi, *A World History of Photography*, New York, London, Paris, Abbeville Press Publishers, 1997.
- Recuento fotográfico*, México, Editorial Penélope, 1982.
- Rodríguez, José Antonio, *El sabotaje de lo real. La fotografía de vanguardia y lo surreal en México*, Puebla: Museo Amparo, 2009.
- Rodríguez, José Antonio, *Los pinceles del siglo XX. Arqueología del régimen (1910, 1955) Catálogo de la exposición*, MUNAL. México, UNAM, 2003.
- Sontag, Susan, *Sobre la fotografía*. México: Alfaguara, 2006.
- Sougez, Marie Loup, *Historia de la Fotografía*, Madrid, Cátedra, 2007.
- Tina Modotti. Revolutionary photographer*, México, Ocean Sur, 2013.
- Tuñón, Julia *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952*. México: El Colegio de México / Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.

Tuñón, Julia, *Mujeres entre la imagen y la acción*. México: Conaculta, 2015.

Zabala, Horacio, *Marcel Duchamp y los restos del ready-made*, Buenos Aires, Ediciones Infinito, 2012.

Referencias hemerográficas:

Alice Rahon en "Recordarse a sí mismo como otro ser, lejano" (Monólogo de Alice Rahon según versión de Olivier Debroise), en *Revista Dyn*, Ciudad de México *Archivo MUAC*, Caja 39.3 OD.3E, material hemerográfico. pp. IX-X.

Charles Hale, "Fundación de la modernidad mexicana" en *Nexos*, 1 de febrero 1992. Disponible en: <https://www.nexos.com.mx/?p=6414>

Carmen Ramos Escandón, "Mujeres de ayer: Participación política femenina en México, 1910-1960, en *Estudios Políticos*, no. 15., cuarta época, mayo-agosto, 1997.

Comisarenco Mirkin, Dina, "La representación de la experiencia femenina en Tina Modotti y Lola Álvarez Bravo", *La Ventana. Revista de Estudios de Género*, núm. 28, 2008, pp. 148-190.

Daniel Garza, "André Breton: Surrealism and México, 1938-1970 A critical overview", ", *Arara*, núm. 10, 2011.

Diana Saldaña Alfonso, Claude Cahun: el tercer género o la identidad polimorfa, *Arte, individuo y sociedad*, vol. 14, 2002.

Lola Álvarez Bravo en Elena Poniatowska, "Lola Álvarez Bravo", en *La Jornada*, 23 de octubre del 2011. Disponible en: <https://www.jornada.com.mx/2011/10/23/opinion/a04a1cul>.

Enrique Cervantes Sánchez, *El desarrollo de la ciudad de México*, en *Omnia*, UNAM, *Ciudad de México*, no.4 vil.11, 1988.

Giulia Degano, Poder a la imaginación, en *Quiroga*, n.8, diciembre 2015.

Itzel Johanna Solis Domínguez, Industrialización por sustitución de importaciones en México, 1940- 1982", en *Tiempo Económico*, no. 11, vol. 4, UAM Azcapotzalco, 2009.

José Antonio Rodríguez, "Aurora Eugenia Latapi, una fotógrafa vanguardista", en *Alquimia*, núm. 53, 2015.

Justino Fernández, "Catálogo de exposiciones", 1940, en *Anales IIE*, no. 07, UNAM, 1941.

María de los Ángeles Cortés Arellano, "Surrealismo revistado" en Dossier, *Surrealismo. Vasos comunicantes*, núm. 6, julio 2012, p. 6.

María Peralta Barrios, “El desafío de las fotoperiodistas. Una aproximación a la presencia de mujeres en las agencias fotográficas”, en *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*. no. 18, vol. 1.

María Verchili Martí, “Técnica, máquinas, futurismo y fascismo”, en *Pasajes. Revista del pensamiento contemporáneo*, no. 39, 2012.

Miguel Ángel Morales, “Fotomontaje erótico” en *Alquimia*, no.26, año 9, enero-abril, 2006. p.31.

Miguel Cabañas Bravo, “Exilio político y crítica artística. El caso de los republicanos españoles en México”, en *Revista de Historiografía*, no. 13., vol.7, febrero del 2010.

Mónica Silvia Incorvaia en *Actas de Diseño* N°12 [ISSN: 1850-2032] Año VI, Vol. 12, marzo, 2012, Buenos Aires, Argentina.

Michael Löwy, “Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario”, en *Acta Poética* 28, no. 1-2, primavera otoño, 2007.

Pablo García Calvente, “El maniquí: iconografía y código en el lenguaje escultórico del siglo XXI”, en *Meridian Critic*, vol. 26, 2016.

Naomi Rosenblump, *A World History of Photography*, New York, London, Paris, Abbeville Press Publishers, 1997.

Silvia Alfonso Cabrera, “Juegos y juguetes infantiles en el arte medieval”, en *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VIII, no.15, 2016.

Victor Peñalver Guirao, “El exilio español a México”, en *Tzintzun. Revista de Estudios Históricos*, no. 66, julio-diciembre 2017.

Referencias digitales:

Diego Rivera, André Breton y León Trotsky, *Manifiesto de un arte revolucionario*, Disponible en: sgpwe.iztapalapa.uam.mx.

Filippo Marinetti, *Manifiesto Futurista*, Disponible en: <http://hipermedula.org/navegaciones/marinetti-el-manifiesto-futurista-textos-documental-y-videos/>

Juncan Caballero, *Mujer y Surrealismo*, en *Asparkia*. Investigación feminista, 1995. e-revistas.uji.es

Nekane Parejo, "La fotografía de Denise Bellon en el contexto de las vanguardias", Contribución a congresos científicos, Universidad de Málaga. Disponible en <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/8587/Tx%20Parejo%20Berlin.pdf?sequence=6>

Sigmund Freud, "Lo siniestro", p. 1. Disponible en: <https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-23-Freud.LoSiniestro.pdf> Consultado el 16 de julio del 2020.

Valentine de Saint-Point, Manifiesto de la mujer Futurista, (1912) Disponible en: <https://entropiaestetica.files.wordpress.com/2011/03/manifiesto-de-la-mujer-futurista.pdf>

Tesis:

Javier Roque Vázquez, *Imágenes latentes: los fotomontajes de Lola Álvarez Bravo*, un estudio sociológico. Tesis que, para obtener el título de Licenciado en Sociología, 2013.

Javier Roque Vázquez, "Maniquí: Una obra desaparecida de María Izquierdo" Ensayo académico que para obtener el grado de Maestro en Historia del Arte, UNAM, Ciudad de México, 2016.

Manuel Hernández Vázquez, Estudio antropológico del juego deportivo en España desde sus primeros testimonios gráficos hasta la Edad Moderna, Tesis que para obtener el título de doctor en Ciencias de la Actividad Física, Universidad Politécnica de Madrid, 2001

Silvia Aguilar Martínez, "El papel de la política industrial en México en un contexto de apertura comercial: 1986-1997", Tesis que, para obtener el grado de licenciada en Economía, UNAM, 2001.

Congresos:

Ariel Martínez, "Feminidad primaria e identidad de género. Una mirada desde la teoría de Judith Butler", en *V Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología*, xx Jornadas de Investigación, Noveno Encuentro de Investigadores en Psicología del Mercosur.

Acervos:

Archivo familiar González Rendón

Arkheia: MUAC, Ciudad de México

Catálogo Edward Steichen's World War I, en Art Institute of Chicago (online)

Center of Creative Photography, Tucson, Arizona (online)

Centro Cultural Arte Contemporáneo. Acervo digital: fotografica.mx