

Semblanza de una genealogía

Artistas plásticas en el periodo posrevolucionario



Gladys Villegas Morales

Esta obra se encuentra disponible en Acceso Abierto para copiarse, distribuirse y transmitirse con propósitos no comerciales. Todas las formas de reproducción, adaptación y/o traducción por medios mecánicos o electrónicos deberán indicar como fuente de origen a la obra y su(s) autor(es).

Se debe obtener autorización de la Universidad Veracruzana para cualquier uso comercial.

La persona o institución que distorsione, mutile o modifique el contenido de la obra será responsable por las acciones legales que genere e indemnizará a la Universidad Veracruzana por cualquier obligación que surja conforme a la legislación aplicable.

Biblioteca

SEMBLANZA DE UNA GENEALOGÍA
Artistas plásticas en el periodo posrevolucionario

UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Raúl Arias Lovillo

Rector

Porfirio Carrillo Castilla

Secretario Académico

María Antonieta Salvatori Bronca

Secretaria de Administración y Finanzas

Agustín del Moral Tejeda

Director General Editorial

Gladys Villegas Morales

**SEMBLANZA DE UNA
GENEALOGÍA**
Artistas plásticas en el periodo
posrevolucionario



Universidad Veracruzana
Dirección General Editorial

Biblioteca
Universidad Veracruzana
Xalapa, Ver., México
2010

Diseño de portada: Lizeth Pedregal.
A partir de la obra *TM2* (fragmento), Técnica Gráfica digital,
de Gladys Villegas Morales.

| | |
|---------------------|---|
| Clasificación LC: | N6555 V54 S4 2010 |
| Clasif: Dewey: | 709.2272 |
| Autor | Villegas Morales, Gladys. |
| Título | Semblanza de una genealogía : artistas plásticas en el periodo posrevolucionario / Gladys Villegas Morales. |
| Edición: | 1a ed |
| Pie de imprenta: | Xalapa, Ver., México : Universidad Veracruzana, 2010. |
| Descripción física: | 218 p.; 22 cm. |
| Series: | (Biblioteca) |
| Nota bibliografía | Bibliografía: p. 207-213. |
| ISBN: | 9786077605904 |
| Materia: | Mujeres artistas--México--Siglo XX--Biografías. Arte mexicano--Historia--Siglo XX. |
| DGBUV 2010/10 | |

Primera edición, 26 de febrero de 2010

© Universidad Veracruzana

Dirección Genaral Editorial

Hidalgo 9, Centro, Xalapa, Veracruz

Apartado postal 97, CP 91000

diredit@uv.mx

Tel/fax: (228) 818 59 80; 818 13 88

ISBN: 978-607-7605-90-4

Impreso en México

Printed in México

PRÓLOGO

La realización de un libro cuyo título incluye los términos *semblanza* y *genealogía* no es tarea fácil, ya que en una mano se tienen los datos y antecedentes documentados por terceros, con sus particulares puntos de vista, el estudio y seguimiento de lo antecedente y lo consecuente; y en la otra, tenemos la posibilidad de hablar de los protagonistas con libertad e, inclusive, contextualizar, resignificar y encontrar los hilos conductores que permitan dar su magnitud real a las mujeres artistas. Filtrar ambos aspectos sin caer en posturas radicales irreflexivas y lograr un equilibrio es complicado, en el trabajo aquí presentado podemos apreciar una excelente amalgama.

El rescate de las artistas del pasado, realizado principalmente por historiadoras feministas, ha servido, entre otras cosas, para revalorar a las mujeres artistas, librarlas del olvido y dimensionar sus aportaciones a la creación artística. Considero de suma importancia colocarlas en tiempo y espacio para poder apreciar, en su justa proporción, las contribuciones a su género: antes que artistas, mujeres inscritas en una sociedad machista por cultura y por herencia a la que, de manera instintiva, ellas incomodaban, pues no se sometían a los roles previamente establecidos, sino que los enfrentaron.

Es fácil imaginar que ante el común de mujeres sumisas, dúctiles, adiestradas para la sonrisa condescendiente, dulce, los elogios prontos para el género opuesto y la ausencia del reclamo, las artistas, de carácter fuerte, se alzaban en contraste

puro, duro, decidido, cortante, y por ello eran rápidamente depositarias de adjetivos que pretendían ubicarlas en el lugar que siglos de prepotencia les tenía destinado: arpías, brujas, traumadas, marimachas, entre otros.

Esas mujeres pidieron más, exigieron, contradijeron, estudiaron, mostraron disciplina, iniciativa, y en consecuencia fueron atacadas, vejadas, desprestigiadas, sitiadas; y a pesar de todo dieron sentido y significado a sus vidas.

En las mujeres y artistas mujeres de hoy día es posible observar las repercusiones que han tenido las posturas contestatarias de aquéllas en diversos campos, pues lograron una ampliación de fronteras en múltiples ámbitos, antes impensables para ser ocupados y correctamente manejados por el género femenino. Esta semblanza rescata algunas de las mujeres que colocaron los cimientos para propuestas nuevas.

El conocimiento sobre estas artistas del pasado, tener acceso a sus obras, sus reflexiones y el modo de solucionar las adversidades que sufrió cada una, según su momento histórico o situación personal, ha servido a las artistas contemporáneas en dos aspectos: primero, para la elaboración de una genealogía femenina, es decir, la recuperación de nuestra memoria histórica que constituye el reconocimiento de que existe y ha existido una cultura femenina; y segundo, como una especie de línea conductora para realizar diferentes planteamientos acerca del arte que producen las mujeres. Dicho arte definitivamente posee aspectos y particularidades que resulta primordial reconocer y valorar.

En México, a partir de la década de los ochenta (cuando la figura de Frida Kahlo se volvió una figura sumamente popular, pues se realizaron grandes exposiciones de su obra, se editaron varios libros, se produjeron obras de teatro y películas de su vida e, ¡incluso hubo un intento para canonizarla!) se siente la in-

fluencia de esta valoración pues se llevaron a cabo exposiciones de artistas contemporáneas de Frida Kahlo, así como una serie de análisis más formales de sus obras.

Presentar la *semblanza de una genealogía* femenina y mexicana se juzga fundamental para entender el cambio en la participación de la mujer en las artes plásticas dentro del ámbito mexicano. Las artistas aquí presentadas desempeñaron un papel trascendental en la vida cultural de nuestro país, han sido rescatadas del olvido y reivindicadas a partir de la década de los setenta, gracias a un sustancial y minucioso revisionismo provocado por el movimiento feminista, así como por las inquietudes generadas sobre el origen y la formación de las imágenes alegóricas y simbólicas que habitan las diferentes representaciones temáticas vinculadas tanto a aspectos femeninos como feministas.

Todas ellas han empezado a ocupar su lugar dentro de la historia del arte mexicano, algunas forman parte de las grandes exposiciones nacionales o internacionales; con Frida Kahlo, principalmente, la artista mexicana entra a la historia del arte contemporáneo internacional.

Son seis las artistas mexicanas que aquí se presentan: Carmen Mondragón (Nahui Olin), Frida Kahlo, Olga Costa, Lola Álvarez Bravo, María Izquierdo y Aurora Reyes; se incluyen tres artistas extranjeras que desarrollaron prácticamente la totalidad de su trabajo en nuestro país, por lo que forman parte del ambiente artístico mexicano: Leonora Carrington (inglesa), Remedios Varo (española) y Tina Modotti (italiana). Cuatro de ellas se inscriben dentro de la denominada Escuela Mexicana de Pintura: Carmen Mondragón (Nahui Olin), Aurora Reyes, Olga Costa y María Izquierdo; Lola Álvarez Bravo y Tina Modotti con sus fotografías documentan la historia posrevolucionaria y el México indígena, además de realizar su obra personal; Leo-

nora Carrington y Remedios Varo están ubicadas dentro del movimiento surrealista; Frida Kahlo es considerada por algunos críticos como surrealista, aunque otros la ubican dentro de la Escuela Mexicana de Pintura.

Estas artistas, contemporáneas entre sí, tienen algunas características comunes que confluyen en su obra de distinta suerte.

Varias de ellas se relacionan, cada una a su modo, con una cualidad que podríamos definir como *mexicanidad*, es decir, de forma general podemos decir que escogen trabajar con los temas que les ofrece la vida indígena mexicana, el arte popular, las costumbres y tradiciones del México rural.

Otras están relacionadas con el surrealismo que en México fue particularmente notable en la década de los cuarenta; tal vez se sintieron atraídas hacia este movimiento que les permitía vincular el cariz inherentemente fantástico de la vida en México con la necesidad de sentirse más libres para representar aspectos de su vida interior que, por las constricciones sociales, debían mantener ocultos.

Y un aspecto que nos interesa resaltar es que la mayoría tuvo una sólida conciencia de su situación como mujeres y artistas, y ello quedó plasmado en su obra, donde vemos que una de las temáticas recurrentes es la autobiografía, el autorretrato o el dejar constancia de los miedos, temores e inseguridades que, desde su vivencia como mujeres, padecían en lo cotidiano.

En México todavía queda mucho por hacer para que se reconozca la enorme contribución colectiva de las mujeres en el terreno artístico, es pretensión de este trabajo contribuir a la recuperación histórica de las artistas que nos antecedieron y que forman parte de nuestro pasado cultural.

Víctor Hugo Sánchez González

I. MÉXICO A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX

El contexto social y político de México a principios de siglo es importante y significativo, no sólo por el movimiento armado que se gestó en 1910, sino por las consecuencias y el rumbo ideológico que tomó el país a raíz de este acontecimiento.

Al iniciarse la Revolución Mexicana, se encontraba en el poder el dictador Porfirio Díaz, cuyo gobierno duró 34 años. Durante esta época el curso del país era dirigido en gran parte por un grupo de abogados, contadores e intelectuales conocidos como los “científicos”; la mayoría de ellos eran discípulos de la filosofía positivista de Auguste Comte. Buscaron sus modelos culturales y económicos en la Europa “moderna” y colocaron una gran parte de la industria mexicana, así como la explotación de sus recursos naturales, en manos de potencias extranjeras, norteamericanas o europeas. La cultura indígena de México era despreciada y se degradaba a sus creadores. Los mexicanos sofisticados preferían las imitaciones: cuadros pintados al estilo de los maestros españoles como Murillo o Zuloaga, avenidas que copiaban los Champs-Élysées y un Palacio de Bellas Artes que se parecía a los neoclásicos pasteles de cumpleaños de Francia. El mismo Porfirio Díaz se ponía polvos en la piel morena para ocultar el hecho de que era mixteco, con muy poca sangre española.

La Revolución Mexicana estalló en 1910, comenzó con sublevaciones en varias partes del país y con la formación de ejércitos guerrilleros en Chihuahua, al mando de Pascual Orozco y Pancho Villa; en Morelos, bajo el mando de Emiliano Zapata. Esta

revolución se mantuvo durante diez años. Una vez que cayó el gobierno del dictador Porfirio Díaz, en mayo de 1911, se eligió como presidente en octubre de 1912 al líder revolucionario Francisco I. Madero. Éste fue traicionado y asesinado por el general Victoriano Huerta en febrero de 1913. Venustiano Carranza aparece por el norte del país para vengar el asesinato de Madero y derroca a Huerta. Las violentas maniobras realizadas para alcanzar el poder no terminaron por completo hasta la toma de poder del presidente Álvaro Obregón, uno de los generales de Carranza, en noviembre de 1920.

Se tardó una década en recuperar al país por medios revolucionarios. El movimiento armado de 1910 había logrado, aunque fuera parcialmente, tres metas principales: libertad política, reforma agraria y organización obrera. En los veinte, se empezaron a consolidar los logros de la larga batalla. Hubo reformas agrarias y laborales, se redujo en gran medida el poder de la Iglesia católica y se promulgaron leyes que dictaban la devolución de los recursos naturales a la nación. En México se empieza a forjar una nueva y orgullosa identidad; se rechazaron las ideas y costumbres, anteriormentepreciadas, de Francia y España, volviendo hacia la cultura nativa.

Durante la gestión presidencial de Álvaro Obregón, José Vasconcelos es nombrado primer titular del Ministerio de Educación y plantea los fundamentos del nacionalismo mexicano, con el fin de lograr una integración nacional. Promueve la enseñanza del castellano entre los indios, establece una extensa red de bibliotecas y la creación de una casa editorial; tiene además el acierto de convencer a los más selectos de los intelectuales de la época para que contribuyan con sus conocimientos a la formación de las nuevas generaciones.

Su meta fue transformar la educación mexicana en algo verdaderamente nacional. Llevó a cabo una cruzada de alfabetiza-

ción del país, mandó a construir mil escuelas rurales, formó un ejército de maestros, fundó bibliotecas, equipó campos de juegos infantiles y balnearios públicos, organizó escuelas de arte al aire libre e hizo publicar, a precios accesibles, los autores clásicos. Contrató a pintores como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros para decorar los muros públicos con imágenes que glorificaran la historia y la cultura de México.

Vasconcelos creía que el arte tenía el poder de incitar al cambio social. Resumió su creencia mística en la grandeza del hombre indígena americano con las palabras: “Por mi raza hablará el espíritu”.

Con la Carta Magna de 1917 como insignia, el gobierno enfocaba todo su esfuerzo a estabilizar el país, educar al pueblo y así alcanzar el progreso manteniendo la dirección del movimiento revolucionario que pugnó por establecer el derecho a la tierra, al trabajo, a la educación y a la cultura. A partir de 1921, desde la nueva Secretaría de Educación se concretó el proyecto cultural y educativo del nuevo México.

Panorama del arte mexicano

Ante este nuevo panorama, varios artistas mexicanos que se encontraban fuera del país, sobre todo en el Viejo Continente, consideraron que era el momento propicio para volver. En noviembre de 1923 José Vasconcelos declaró al periódico *Universal Ilustrado* que había conseguido atraer a los artistas que estaban en Europa y “desafrancesarlos”. La primera observación que realizó fue que se debía liquidar la época del cuadro de salón para restablecer la pintura mural y el lienzo en grande. Consideraba que el cuadro de salón constituía un arte burgués destinado al adorno de la casa rica y no al deleite público.

Un verdadero artista no debe sacrificar su talento a la vanidad de un necio o a la pedantería de un *connaisseur*. El verdadero artista debe trabajar para el arte y para la religión y la religión moderna, el moderno fetiche es el Estado socialista, organizado para el bien común; por eso nosotros no hemos hecho exposiciones para vender cuadritos, sino obras decorativas en escuelas y edificios del Estado.¹

Después de los años trágicos de la Revolución, las nuevas generaciones de artistas se encontraban llenas de ideas y de energía para realizarlas y hallaron en José Vasconcelos al líder ideal para principiar la reconstrucción a partir de 1920.

A Vasconcelos se le debe el impulso del muralismo mexicano, ya que encuentra en la pintura mural el medio artístico idóneo para difundir la ideología revolucionaria. En su interés por fomentar el sentimiento nacionalista, tuvo la idea de que el mexicano adquiriera conciencia de su valor y de su historia, difundiéndola desde los muros públicos que entregó a los pintores para que ellos contribuyeran a la creación de una nueva generación.

De esta manera surge el movimiento muralista mexicano como una escuela que se afiliaba a la ideología social que prevalecía en ese momento, una necesidad nacional de autoafirmación. Puede decirse que el movimiento fue considerado como una unidad a pesar de las diferencias de estilo y personalidad de sus miembros. Así, la filosofía de la Escuela Mexicana de Pintura quedó contenida en el Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, firmado el 9 de diciembre por su secretario general, David Alfaro Siqueiros; el primer vocal, Diego Rivera; el segundo vocal, Xavier Guerrero; también lo fir-

¹ José Vasconcelos, citado por Martha Zamora, *Frida. El pincel de la angustia*, p. 102.

maron Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida.

En 1921, David Alfaro Siqueiros regresa de España, Diego Rivera, Jean Charlot y Roberto Montenegro de Francia al igual que Manuel Rodríguez Lozano y Carmen Mondragón (Nahui Olin) quienes habían vivido primero en Francia y posteriormente en España.

Rivera había vivido catorce años en Europa, principalmente en París. Su primer trabajo en la Ciudad de México fue el mural intitulado *La Creación*, pintado en el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria (donde estudiaba para ese entonces Frida Kahlo). Los siguientes murales los realizó en la Secretaría de Educación Pública, entre 1923 y 1928, en los corredores abiertos que rodeaban un enorme patio. En ellos pintó a indígenas en diversas situaciones: trabajando en los campos y en las minas, adquiriendo educación por medio de maestros indígenas, en una escuela rural al aire libre, organizando a los obreros y repartiendo tierras. En ambos se pone de manifiesto la mexicanidad que adoptó como estilo pictórico; inventó un vocabulario propio para describirlos: cuerpos sólidos y morenos, de formas y cabezas redondeadas, y una infinidad de sombreros.

Su temática y estilo, con el tiempo, se fusionaron tan completamente, que su obra no parece derivada de ninguna otra, a pesar de que ciertas influencias (Giotto, Miguel Ángel) son obvias. Según algunos espectadores, México mismo, su folclor, su pueblo, cactus y montañas parecen “motivos” inventados por Diego Rivera. No importando el tema específico, retrataba al indígena como un luchador valiente contra la opresión continua y por ganar nuevos derechos y libertades y una vida mejor.²

² Hayden Herrera, *Frida: una biografía de Frida Kahlo*, p. 78.

Se puede decir que la pintura mural se inició bajo muy buenos auspicios. Rompió la rutina en que había caído la pintura, acabó con muchos prejuicios y sirvió para ver los problemas sociales desde nuevos puntos de vista. Los pintores y escultores posrevolucionarios eran vistos como hombres de acción, dispuestos a trabajar como buenos obreros, ávidos de saberlo todo y de ocupar su puesto en la creación de un nuevo mundo.

Las Escuelas de Pintura al Aire Libre fueron importantes durante esta época, crearon un sistema de aprendizaje y se establecieron por todo el país. Su método se basaba en la expresión espontánea del alumno al que se ponía en contacto con el paisaje, la gente y las costumbres auténticamente mexicanas y se le alentaba a adquirir una visión propia, individual, sin apego a reglas que lo alejarían de la sensación y de la vida.

También se dio una nueva revaloración del arte infantil, campesino e indígena. El arte precolombino, que fuera despreciado por ajeno y bárbaro, se empezó a considerar como un reflejo de algo misterioso y notablemente mexicano en su esencia. Los ricos, que antes de la Revolución quizá hubieran adquirido obras de pintores extranjeros, después de la misma coleccionaban ídolos toltecas, mayas y aztecas. Se estimaban las artesanías populares como obras de arte, verdaderas manifestaciones del “pueblo” en lugar de simples curiosidades. Se enaltecieron y clasificaron los trajes regionales del país, y además los vistieron las mujeres mexicanas cosmopolitas. La comida nativa reemplazó a la cocina francesa en las mesas de los círculos sofisticados. Meticulosamente se recogieron, publicaron y cantaron, en las escuelas y salas de conciertos, los *corridos* de todas partes de la nación. Del mismo modo, el teatro adoptó un colorido nacional. Con el tiempo, se desarrolló un estilo específicamente mexicano de baile moderno, el cual asimilaba la temática y los movimientos típicos de los indígenas.

Sin importar inclinaciones ni antecedentes, la mayoría de los artistas incorporaron elementos mexicanos a su obra. Los pintores de caballete, con orientación europea, también mezclaban distintos colores, como tonos de rosa mexicano, motivos indígenas y escalas de sensibilidad característicamente nacionales con ideas importadas, que abarcaban desde el cubismo, dadaísmo y surrealismo hasta la *neue sachlichkeit* alemana y el neoclasicismo que profesaba Picasso en los años veinte. El fervor nacionalista los hizo creer que un arte realmente libre de influencias coloniales sólo sería posible mediante el rechazo de todo lo extranjero. Se apropiaron las formas sencillas y la temática fácilmente comprensible del arte popular mexicano, con la esperanza de dar origen a un estilo más de vanguardia. Albergaban rencor hacia la imitación mexicana de modas europeas, del mismo modo como se resentían con el hecho de que compañías extranjeras fueran dueñas de los pozos petroleros del país. Diego Rivera sostenía precisamente esta posición nacionalista. Aunque en sus momentos más sinceros reconocía la necesidad de fusionar la tradición europea con las raíces mexicanas estaba en contra de los “artistas falsos”, los “lacayos de Europa”, que copiaban las modas de ese continente y así perpetuaban la condición “colonial” en la cultura del país.

El primitivismo y la adopción de ciertos aspectos del arte popular en el arte “fino” representaban, aparte de un rechazo de los valores burgueses o europeos, un anhelo romántico de un mundo agrario primitivo, en el que prevalecía la artesanía hecha a mano. Los artistas seguramente sintieron que ese mundo desaparecía en la era industrial del futuro. Diego Rivera adoraba ese pasado, y a veces lo pintaba como una época idílica, pese a que estaba convencido de que la única esperanza para el futuro de la humanidad radicaba en la industrialización y el comunismo.

Del ambiente y la situación que reinaban en el país, y principalmente en la Ciudad de México en esos años, Elena Poniatowska comenta:

El arte salía a la calle. Tronaba como las habas tostadas, los muérganos en canasta. Todos opinaban. El arte era de todos. Todo se hacía entre todos. José Vasconcelos, el secretario de Educación, había decidido darle al arte las llaves del campo; no más cerraduras ni cajas fuertes, el arte dejaría los museos, la ciudad sería una gigantesca exposición colectiva, la música andaría en el aire como la loca del pueblo y todos la escucharían, entraría por las ventanas, subiría por el cubo de la escalera; las artes embellecerían la vida del cochero y de la quesadillera; ya los niños mexicanos habían dado sus primeras pruebas, dibujos geniales, producidos dentro de esa atmósfera libre, creadora, permeada por la única ley que nos interesa a todos: la del amor y la belleza.³

Es importante mencionar que a principio de los veinte hace su aparición el movimiento artístico estridentista encabezado por Manuel Maples Arce, influido por el dadaísmo, el ultraísmo español y el futurismo italiano y ruso. Participan en él Germán List Arzubide y pintores como Leopoldo Méndez, Ramón Alva de la Canal, Germán Cueto, Jean Charlot y Fermín Revueltas.

En 1929 se funda la revista de cultura *Contemporáneos*, que puede considerarse el primer intento organizado de oposición al nacionalismo cultural y frente a la Escuela Mexicana de Pintura. La corriente artística de Los Contemporáneos estuvo integrada por Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo, José Gorostiza y Jaime Torres Bodet. En esta revista se proponían abrir lo que consideraban el

³ Elena Poniatowska, *Tinísima*, p. 146.

cerrado ambiente mexicano a las corrientes internacionales. Su oposición no iba dirigida necesariamente a la idea de rescatar en su arte las raíces nacionales. A lo que se oponían fundamentalmente era a la orientación política y a la necesidad de un realismo social como condiciones para la expresión pictórica.

Por otro lado, Rufino Tamayo fue otra voz disidente respecto a la necesidad de producir arte mural exclusivamente con aspecto mexicano; según una declaración que hizo en 1933, el arte mexicano no debía consistir únicamente en mostrar los rasgos físicos del pueblo mexicano, sino que éste debía reflejar de un modo espontáneo y sin el menor esfuerzo la manera particular del ser mexicano.

Hacia 1950 los nuevos pintores mexicanos abandonan voluntariamente el estereotipo de la Escuela Mexicana, se independizan de la dictadura artística que les imponía esta corriente y se desplazan nuevamente por el mundo para absorber culturas y corrientes artísticas que desarrollan individualmente. Surge un movimiento de ruptura en relación con el movimiento dominante entre 1920-1950, es decir, el Muralismo y varios aspectos de la llamada Escuela Mexicana.

Después de treinta años de vigencia, hacia 1950, el Muralismo se hallaba sin posibilidades de encontrar nueva vitalidad y renovación en su estilo y sus postulados. Murales se pintaban más que 25 años antes, pero ni los esfuerzos de Rivera ni de Siqueiros ni los de los jóvenes muralistas apaciguaban la conciencia de que se dirigían a un callejón sin salida. Treinta años de “escuela” habían llevado a México a una especie de isla, artísticamente hablando.

Se inicia así una nueva generación llamada de la “contracorriente”, donde los artistas buscarían sus modos y sus espacios en contra de la Escuela Mexicana y a contrapelo de toda la tendencia oficial, e inician un camino personal interesado en integrar el arte mexicano con el arte internacional.

Situación de la mujer en México

En 1910, cuando iniciaba la Revolución Mexicana, el último secretario de Educación durante el Porfiriato, Justo Sierra, funda la Universidad Nacional de México y convierte a la Escuela Preparatoria, fundada en 1868, en parte integrante de la misma.

En los años veinte, la Escuela Preparatoria, considerada como el centro escolar de más alto nivel en el país, empieza a admitir mujeres dentro de sus aulas, Frida Kahlo y Aurora Reyes son dos de las 35 alumnas de un estudiantado total de aproximadamente dos mil alumnos.

Aunque se empezaban a admitir mujeres en algunos ámbitos, la sociedad mexicana seguía siendo convencional respecto al lugar que la mujer debía ocupar, como de las funciones y los valores que debía preservar. Una nota que hace alusión a esa situación es la siguiente:

En 1930, trabajar para una mujer era enfrentarse a la sociedad entera. La mujer como escopeta, cargada y en un rincón. Lola, sepa-
ra-da para acabarla de amolar, se lanzó a la calle a hacer fotografías. Sólo Tina Modotti se había atrevido y así le fue: la pusieron como camote. Librenos Dios de decidir la propia vida; eso era cosa del diablo. Pinches comunistas. Todas las mujeres que se atrevían a romper tabúes: Lupe Marín, Nahui Olin, María Izquierdo, Antonieta Rivas Mercado, Concha Michel, Aurora Reyes, Frida Kahlo y la caminata de Benita Galeana, ésa que andaba por los mítines con su petate enrollado, todas acabarían muy mal.⁴

⁴ Extractos de entrevistas aparecidas en publicaciones diversas que envió Elena Poniatowska, fechadas en noviembre de 1977, publicadas en *Lola Álvarez Bravo. Fotografías selectas 1934-1985*, p. 265.

Una mujer sin hombre no tenía identidad, no le pertenecía a nadie; por tanto, no formaba parte de la sociedad. Muchas mujeres, sobre todo las que pertenecían a los círculos intelectuales, se movían libremente, llevaban una vida no convencional, tenían amantes que no ocultaban, servían de modelos a los artistas, usaban trajes típicos mexicanos como una forma de protesta ante la burguesía mexicana que acataba las modas europeas, todo ello propiciaba escándalo, y los caricaturistas de la época aprovechaban su espacio en los periódicos para burlarse o ironizar a estas mujeres.

Podríamos decir que la mayoría de ellas entienden, aportan y nutren a su época de un sentido de libertad entonces inconcebible. Y aunque no se les puede considerar feministas como tales, poseen una mentalidad que las ubica en la modernidad, defienden su condición de mujer y tienden a romper moldes convencionales.

Evidentemente su comportamiento, su lucha y su compromiso fueron de suma importancia respecto al cambio que experimentó la condición femenina a partir de esta época, y muchas de ellas desempeñaron papeles significativos en la vida cultural del país.

Antecedentes femeninos en las Artes Plásticas

Los antecedentes sobre la participación de la mujer en la plástica en México antes del siglo XX, de acuerdo con las pocas investigaciones que se han llevado a cabo, siguen algunos de los mismos patrones que sus colegas europeas y norteamericanas, cuyas investigaciones son más profundas. Es decir, su participación estuvo condicionada a las características específicas de la división del trabajo por sexos de cada momento. Así por ejemplo, las pocas mujeres que se dedicaban al arte lo hacían

desde el convento o dentro del ámbito familiar por ser hijas, hermanas o esposas de pintores.

Hacia finales del siglo XIX se empieza a ver una postura crítica sobre la posición de las artistas, aunque para la mayoría de ellas el arte era simplemente una gracia apropiada para su condición femenina y no una vocación seria. El único texto que encontramos al respecto es un artículo de Leopolda Gasso y Vidal publicado en *El álbum de la mujer* en diciembre de 1885. En él denuncia que las academias de dibujo y pintura estén reservadas sólo para los hombres, condenando a la mujer a la inferioridad.

Sin embargo, se sabe de la participación de algunas artistas desde las primeras exposiciones en la Academia de San Carlos en 1849, aunque no asistían a las clases en la Academia. Es hasta la última década del siglo XIX cuando Natalia Baquedano estudia en ésta y posteriormente se dedica profesionalmente a la fotografía.

En el campo de la gráfica; y gracias a las investigaciones realizadas por Leticia Ocharán,⁵ sabemos de la participación de las mujeres en este campo; por tanto, haremos una pequeña semblanza de su participación y su desarrollo en las primeras décadas revolucionarias.

Según sus notas periodísticas, por el año 1875 en la población de Tacubaya existió en una Academia de Música una sección de grabados para señoritas, las cuales realizaron una serie de trabajos que fueron exhibidos en la Exposición Internacional de Filadelfia.

Julia Muñoz, Soledad Juárez e Ignacia Enciso fueron los primeros nombres difundidos dentro de la historia de la gráfica mexicana del siglo XIX. Sin embargo, a pesar de estos antece-

⁵ Leticia Ocharán ha publicado varios artículos sobre este tema, entre otros, "La mujer en la gráfica mexicana" en 1984 y "Grabadoras mexicanas", en 1993.

dentes, el verdadero desarrollo de la mujer en la gráfica comienza con el renacimiento del grabado mexicano en las Escuelas al Aire Libre de principios de siglo. De las primeras grabadoras conocidas del siglo XX podemos nombrar a Isabel Villaseñor, Lola Cueto y Susana Neve.

Las revueltas de los primeros años del siglo XX en México sepultaron los recuerdos de las mujeres artistas de los siglos pasados, incluso las del reciente siglo XIX, quienes cayeron en el olvido durante más de 80 años.

Dentro de una atmósfera más democrática, primero en las Escuelas al Aire Libre, las mujeres llegarían a iniciar su educación plástica. La mayoría de éstas ya no pertenecían a la aristocracia o a las clases acomodadas como en los siglos pasados, pero precisamente su escasez de recursos y la falta de apoyo familiar les dificultaría destacar en su profesión. Los acontecimientos revolucionarios cambiaron algunos de los conceptos sobre los que se sustentaba la sociedad mexicana, ofreciendo nuevas perspectivas a las mujeres en el arte, sobre todo para aquellas de clase social modesta.

La convivencia con mujeres artistas en los talleres de grabado fue una novedad recibida con beneplácito, ya que para el pensamiento mexicano moderno la idea de favorecer este tipo de actos constituía un paso de suma importancia en la conquista de la justicia social y la libertad del ser humano. El menosprecio a su creatividad no desapareció totalmente. Y esto se dejó sentir entre los clientes y promotores de arte que acudían a los lugares de producción, quienes siguieron solicitando la mayor parte de los encargos de trabajo —carteles, ilustraciones, murales— a sus colegas hombres. Por esto las oportunidades artísticas para ellas fueron mucho menores.

Fuera de la vida en los talleres, las artistas se enfrentaban a los viejos problemas cotidianos que las obligaban en ocasiones

a dejar de producir sin mayor explicación. Las más afortunadas dedicaron parte de sus energías a la docencia, mientras trataban de realizar su obra personal, además de atender asuntos domésticos.

Por todo ello, comenta Leticia Ocharán, no es fácil conocer su trayectoria. En los libros de arte del siglo XX se mencionan sus nombres sin analizar su producción; aunque otros simplemente las omiten. Se puede asegurar que hubo destacadas artistas mexicanas en el grabado, algunas fueron activas militantes en la vida política del país, quienes acudían a los talleres colectivos profesionales, generalmente ubicados en las calles céntricas de la Ciudad de México.

Los nuevos postulados de la Revolución alcanzaron su verdadera dimensión en el Taller de Gráfica Popular. Este centro de producción fue el que mejor cumplió con este cometido, marcando además la época de oro del grabado mexicano. Sus ideas políticas y sociales sobre la fundación del arte atrajo a muchas individualidades femeninas: Elizabeth Cottlet, Mariana Yampolsky, Sara Jiménez, Mary Martín, Fanny Rabel, Andrea Gómez, Leticia Ocharán y Alicia Reséndiz.

Las inquietudes políticas, sociales y populares repercutieron en los temas de las mujeres, quienes alcanzaron grandes momentos en representaciones de carácter íntimo-popular, así como en los retratos de la gente del pueblo urbana y del campo. Estas grabadoras transmitieron con sensibilidad y sencillez las emociones filiales y amorosas, a pesar de la influencia expresionista que dominaba en el Taller. Ellas no recurrieron a los temas que explotó esa corriente para criticar la degradación humana, pero combinaron acertadamente el mensaje del arte.

Después de la Revolución Mexicana de 1910, el número de mujeres que participan en las artes visuales empezará a au-

mentar de forma gradual. El hecho artístico fundamental del México posrevolucionario fue el Muralismo en el que la participación de las mujeres fue de carácter secundario; en cambio, dentro de la pintura de caballete de corte nacionalista que surge paralelamente a este movimiento sí tuvo importantes representantes femeninas.

Respecto a la escasa participación de las mujeres dentro del Muralismo, Edward J. Sullivan comenta lo siguiente:

No es sorprendente que pocas mexicanas hayan participado en la creación de murales. Aparte de que el medio del mural les permitía (*a los artistas*) hacer declaraciones políticas en gran escala, les servía perfectamente para exhibir su destreza física machista. Gran parte de los escritos sobre la vida de Rivera mencionan su capacidad física para trabajar [...] El Muralismo equivalía a poder —particularmente poder masculino— y los artistas se resistían a ceder a las mujeres los pinceles gruesos y los vastos espacios murales porque esto hubiera significado para ellos perder parte de la potencia real o simbólica que habían adquirido. Tal postura machista, un elemento tan importante en la mitología del movimiento muralista mexicano, es similar al énfasis en la condición física —ahora casi legendario— de la primera generación de expresionistas abstractos de Nueva York.⁶

Las artistas que a continuación presentamos pertenecen a un grupo de mujeres que tuvieron que abrirse paso con esfuerzos inusitados en una época en que la participación femenina era casi nula, con claras desventajas sociales. Fueron mujeres transgresoras que se atrevieron a romper barreras, contradecir prejuicios y alcanzar metas en un México posrevolucionario que no incluía a las mujeres.

⁶ Edward Sullivan *et al.*, “La mujer en México”, *La Mujer en México*, p. LII.

II. LAS ARTISTAS

Introducción

Carmen Mondragón (Nahui Olin), considerada como pintora de estilo *naif*, retoma en su obra paisajes y festividades populares, temas indígenas y del campo, lo que la vincula con la Escuela Mexicana de Pintura, además de abordar temas muy personales donde nos cuenta su vida y sus pasiones.

Tina Modotti llega a crear un estilo muy personal, muy ligado a los temas y mensajes de los muralistas mexicanos, para quienes trabajaba con frecuencia fotografiando su obra; asimismo, documenta la vida en el campo mexicano, del cual en la actualidad no quedan más que vestigios, mostrándonos los momentos de transición y movimiento después de la Revolución Mexicana.

Frida Kahlo, con sus numerosos autorretratos y la narración plástica de sus vicisitudes como mujer, marcó toda una época. En su obra usa su cuerpo como elemento principal para establecer el diálogo con el espectador. Esta artista trastoca la imagen femenina como objeto de placer erótico para la mirada y deleite masculino.

Lola Álvarez Bravo con sus fotografías documenta la historia posrevolucionaria de México, con sus colores, sus ritos y su arte popular autóctono, cuando el país es todavía un mosaico de razas, tradiciones, lenguas, credos, fiestas, artesanías

y personas distintas que se rebelan contra la estandarización ideológica y cultural.

Entre las pocas excepciones de mujeres que participaron en el movimiento muralista se encuentra Aurora Reyes. Pintora y poeta, en cuya obra encontramos imbrincados el pensamiento filosófico y la visión del cosmos de los antiguos mexicanos.

Remedios Varo nos muestra a muchas de sus protagonistas femeninas, ya sea ocupadas en una búsqueda espiritual y psicológica, o bien representadas en alguna actividad creativa, como científicas realizando experimentos, artistas creando música o universos; su obra tiene fuertes tintes autobiográficos y sus personajes se consideran una estilización de su persona.

Leonora Carrington nos presenta un mundo de límites indefinidos, entre el sueño y la vigilia, entre pasado, presente y futuro; entre la vida y la muerte. Un mundo de paisajes cambiantes donde el tiempo y el espacio se funden y la realidad nunca es lo que parece. Tanto Varo como Carrington estaban interesadas en temas de ocultismo, magia y esoterismo, y sus obras reflejan los conocimientos que de ellos tenían estas artistas.

Olga Costa es otra pintora que se ha situado en el ámbito de la Escuela Mexicana de Pintura. Ella asumió consciente y voluntariamente esa pertenencia. El conjunto de su obra ha transitado libremente entre las tendencias de avanzada de diferentes épocas sin abandonar sus nexos con el realismo social mexicano.

El arte de María Izquierdo apenas está siendo revalorado, después de permanecer muchos años en la sombra. María Izquierdo, casi contemporánea de Kahlo, expresó preocupaciones y abordó realidades similares en su obra, aunque con temas mucho más variados. Izquierdo incorporó elementos de su realidad cotidiana y elaboró un amplio vocabulario de formas alusivo a la rica fantasía de la conciencia colectiva de su nación.

Modelos y musas

Varias de las artistas no escaparon a representar el papel que tradicionalmente han desempeñado las mujeres a lo largo de la historia del arte, pues sirvieron de modelo y como musas en la creación artística de los artistas contemporáneos.

Citamos a Miguel Capistrán, quien comenta la importancia de la participación femenina en el desarrollo de la sociedad mexicana y en la creación artística de los años veinte:

¿Qué hubieran hecho Los Contemporáneos sin Antonieta Rivas Mercado? Es la época de Isabela Corona, Clementina Otero, María Asúnsolo, Dolores del Río (quien rompe con su *status* para irse a Hollywood), Amalia Caballero de Castillo (subsecretaria de Asuntos Culturales), Alma Reed, Tina Modotti, Frida Kahlo y Nahui Olin. Ellas brillan cuando las mujeres eran consideradas menores de edad, cuando no tenían derecho al voto y estaban condenadas al mando del marido o del padre.¹

Otras mujeres importantes de esta época que podemos mencionar son Natalia Cuesta; Inés Amor, fundadora del primer gran centro del arte mexicano; Gabriela Mistral quien viene a México y colabora con José Vasconcelos, y hace lo mismo Palma Guillén. Otra mujer muy interesante es Lupe Vélez, la gran pasión de José Gorostiza, que pasó de mesera del Lady Baltimore, donde se reunían Los Contemporáneos, a corista del Teatro Lírigo para posteriormente irse a Hollywood.

En una sociedad tan machista como la mexicana, la participación de la mujer durante esta época es definitiva.

Martha Zamora comenta respecto de estas mujeres:

¹ Miguel Capistrán *et al.*, *La Mujer en México*, p. 98.

Lupe Marín, Tina Modotti, Antonieta Rivas Mercado, Nahui Olin, Frida Kahlo, Palma Guillén, Concha Michel, María Asúnsolo, todas ellas mujeres que en los veinteos tienen un papel relevante en la cultura, rompen moldes, pintan, escriben, toman fotografías, participan políticamente y nutren el ambiente cultural de la época [...] y todas ellas son retratadas en diversos murales de Diego Rivera.²

Varias de las mujeres de esa época fueron musas o modelos de los artistas. Diego Rivera en su mural *La Creación*, realizado en el anfiteatro de la Escuela Preparatoria, elige a varias de sus amigas para que sean sus modelos. Su hija Lupe Rivera Marín dice:

Era un grupo que de una manera u otra formaba parte del incipiente movimiento feminista en la capital de la república. Entre ellas selecciona a cuatro jóvenes que rompen con el patrón de la severa educación porfiriana, pues aunque pertenecen a familias distinguidas y decentes, deciden incorporarse a la vida artística y cultural fomentada por Vasconcelos.³

Estas cuatro modelos son Lupe Rivas Cacho, bailarina del Teatro Lírico; Nahui Olin, María Dolores Asúnsolo, después llamada Dolores del Río y Palma Guillén, estudiante de filosofía y letras, y después excelente diplomática.

Finalmente, en el mural quedan retratadas Julieta Crespo de la Serna (como La Prudencia), María Dolores Asúnsolo (La Justicia), Lupe Marín (La Fortaleza), Nahui Olin (La Poesía erótica), la declamadora cubana Graciela Garbalosa (El Drama) y la bella indígena Luz González (La Tradición).

Frida Kahlo es retratada por Rivera en varios de sus murales, entre ellos podemos mencionar el de la Secretaría de Edu-

² Martha Zamora, *Frida. El pincel de la angustia*, p. 53.

³ Lupe Rivera Marín, citada por Adriana Malvido, *Nahui Olin. La mujer del sol*, p. 53.

cación Pública, el realizado en la escalera principal del Palacio Nacional, el de San Francisco, California, en el Hotel del Prado, y el del Palacio de Bellas Artes.

De igual modo Tina Modotti es muy solicitada para ser fotografiada, y sirve de modelo en varias ocasiones a Edward Weston. Carmen Mondragón (Nahui Olin) igualmente es muy fotografiada, son famosos los retratos realizados por Edward Weston; y el Dr. Atl pinta numerosos retratos suyos y la incluye en un mural realizado en el ex Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo.

La amistad entre las artistas

Un punto importante a tener en cuenta es la relación que establecieron entre ellas. Viviendo en la misma ciudad y en la misma época todas se conocían y tuvieron diferentes grados de compromiso o amistad entre sí.

Aurora Reyes y Frida Kahlo se conocieron cuando ambas estudiaban en la Escuela Preparatoria, su amistad continuó a lo largo de los años.

De la amistad entre Frida y Tina se dice:

Frida admiró siempre a Tina Modotti, sobre todo en cuanto atañía a su militancia política y a la firmeza de sus convicciones, que llevaba a la práctica mientras se movía en un atractivo círculo de bohemia comunista internacional. Bajita y de magnética personalidad, Tina cautivó a Frida y fue ella quien aparentemente la llevó y apadrinó en su ingreso al Partido Comunista.⁴

⁴ Martha Zamora, *op. cit.*, p. 34.

Frida también era amiga de Olga Costa y se sabe que la invitó a comer a su casa unos días antes de que ésta falleciera. Remedios Varo y Leonora Carrington frecuentaban la casa de Diego Rivera y Frida Kahlo, y aunque no consolidaron una fuerte amistad, existía una buena relación con Frida.

En 1935, Lola Álvarez Bravo vive en la casa de María Izquierdo, a espaldas de la Plaza de Santo Domingo, a un paso de la Universidad y a otro de la Academia de San Carlos.

De igual modo la admiración de Lola Álvarez Bravo por Frida Kahlo la llevó a realizar una de las más sugestivas series de retratos. “La cámara afectuosa de Lola hizo que Frida explicara su espiritualidad. Las imágenes dan cuenta de un poético encuentro entre las dos amigas”.⁵ Así como también la exposición-homenaje que se le rindió a Frida en la Galería de Arte Contemporáneo de Lola Álvarez Bravo. Esta fotógrafa también realizó retratos a Olga Costa y a María Izquierdo.

Lola Álvarez Bravo recibió de Tina Modotti los primeros comentarios de aliento para su obra. Y cuando Tina es expulsada del país, en un gesto de generosidad ella y su esposo Manuel le compran su equipo fotográfico.

Entre Remedios Varo y Leonora Carrington existió una estrecha y profunda amistad, reseñada por ambas en sus escritos; amistad que les sirvió de apoyo y motivación tanto en su quehacer plástico como en su vida privada. Consideraron haber encontrado una en la otra a un alma gemela con la cual no hay que disimular o dar explicaciones de lo que pensaban o decían, pues el entendimiento de una por la otra era de una profunda compenetración.

⁵ *Ibid.*, p. 57.

Carmen Mondragón (Nahui Olin) **(1893-1978)**

Hoy comienza a conocerse su historia y a releerse con otros ojos, porque como Lupe Marín, Frida Kahlo, Tina Modotti, Antonieta Rivas Mercado y otras mujeres de su época que son revaloradas, Nahui Olin parece emerger del olvido y del polvo moralista que la cubrió para revelarse como personaje autónomo, cuya vida se vio atravesada por la cultura del México posrevolucionario en pleno renacimiento, que aglutinó una fuerte participación femenina tras bambalinas.⁶

La infancia

Originaria de la Ciudad de México, nació el 8 de julio de 1893. Desde pequeña manifestó una personalidad ampliamente creativa, con un carácter fuerte e impulsivo y con una brillante inteligencia. Recibe una rígida educación dentro de la cual se le introduce en la música y en la pintura.

Es educada en Francia de 1897 a 1905, debido a que el presidente de México, Porfirio Díaz, encomienda una misión a su padre, el general Mondragón. Cuando tenía diez años realizó una serie de escritos, extraños para la formación que recibía y que revelan su intuición y su sensibilidad. Estos escritos son publicados en 1924, con el título *A dix ans sur mon pupitre (A diez años sobre mi pupitre)*.

Su estancia en Europa

A los diecinueve años se casa con el cadete y aprendiz de diplomático Manuel Rodríguez Lozano, el 6 de agosto de 1913,

⁶ Adriana Malvido, *op. cit.*, p. 17.

en plena revolución. A fines de este mismo año, con el triunfo del constitucionalismo, su padre debe asumir el destierro junto con toda la familia. El matrimonio Rodríguez Mondragón permanece todavía un año en México y después marchan para Francia.

Se sabe que en París conocen a Picasso, a Braque y a Matisse, lo que les permite moverse en un círculo de escritores y pintores. Se cree que es en esta época cuando Carmen empieza a pintar sus primeros cuadros.

Al estallar la Primera Guerra Mundial, la familia se traslada a España y se instalan en San Sebastián. Carmen y Manuel se dedican a pintar y a relacionarse con el ambiente artístico de la ciudad. Pero el matrimonio comienza a llevarse mal, motivo por el cual al regresar a México en 1921 se separan.

El regreso a su país

Los años veinte significan para México una etapa de rica efervescencia cultural.

Al regresar Carmen a su país se inserta en la vida cultural y artística de la ciudad, asistiendo a todo tipo de eventos, inauguraciones y celebraciones. En una de estas ocasiones conoce al pintor Dr. Atl quien se enamora de ella en cuanto la conoce, él anota en su diario la fecha, 22 de julio de 1921.

Adriana Malvido comenta al respecto:

A partir de las más de doscientas cartas que Carmen escribe a Atl es posible imaginar la pasión que rodea a esta pareja por varios años. Pero también es posible vislumbrar a una mujer que en los veinte desafía todas las reglas de “la moral” establecida y las “buenas costumbres” que disfrazan la represión sexual. Con ella nace también una manera moderna de ser mujer, una mujer en la liber-

tad, con todo lo que ello supone: escándalo, controversia y rechazo de la familia y la sociedad.⁷

El Dr. Atl hacía años que se había cambiado de nombre (se llamaba Gerardo Murillo). En un viaje por barco de Nueva York a París, en medio de una tempestad, decidió llamarse *atl*, que en náhuatl significa agua. En Roma obtiene un doctorado y al regresar a París un amigo le agrega lo de “doctor” y es bautizado como el Dr. Atl. Retomando esta costumbre, bautiza a Carmen Mondragón como Nahui Olin, fecha del calendario mexicana que significa el movimiento renovador de los ciclos del cosmos.

La pareja vive inmersa en un intenso trabajo creativo. Los dos pintan, los dos escriben. Forman parte del rico ambiente cultural de la época.

El Dr. Atl la dibuja y pinta en innumerable ocasiones. Carmen Mondragón posa en varias ocasiones para los murales de Diego Rivera. También es fotografiada por Edwar Weston. El hecho de haber sido modelo de diversos artistas ha hecho que se le considere primordialmente como una de las musas de los años veinte, y su faceta como artista ha quedado situada en un segundo plano.

En esta época se sabe que ingresa al Partido Comunista formando parte del comité ejecutivo de Diego Rivera, junto con David Alfaro Siqueiros y Xavier Guerrero. Y al mismo tiempo se integra la Unión Revolucionaria de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Similares de la que forma parte.

El desnudo

Durante 1927-1928 viaja con Matías Santoyo a Hollywood, donde le proponen filmar una película, pues su belleza les atrae.

⁷ *Ibid.*, p. 36.

La Metro Goldwyn Mayer le hace una serie de fotografías, principalmente desnudos, que más tarde son publicadas en México en el diario *Ovaciones*. Carmen Mondragón no acepta hacer ninguna película, pues el glamour de Hollywood no le interesa. Para ella el desnudo no es un medio para vender su cuerpo, sino una manera de expresarse; además, “así le habla a la sociedad de los veinte acerca de una nueva manera de ser mujer”.

Del 20 al 30 de septiembre de 1927, Carmen invita a sus amigos a visitar la exposición de estos desnudos y tapiza su casa con las fotografías que enseñan su desnudez, rompiendo así con todas las normas establecidas.

Su última pasión y su viaje interior

En 1929 se enamora de un capitán de barco, Eugenio Agacino, que trabaja para la Compañía Trasatlántica Española. En su pintura Carmen retrata esta época con mucho gozo; por ejemplo, en *El Abrazo* vemos a la artista con el capitán, ambos desnudos y abrazados.

Se embarca con él en varios de sus viajes, va a España y en San Sebastián expone su pintura y ofrece un concierto de piano.

Este mismo año realiza una exposición de su pintura en el Hotel Regis y dos años después publica otro libro, *Energía cósmica*, donde escribe acerca de la radioactividad, la materia, la electricidad, la energía, el infinito, el movimiento, las matemáticas, el cosmos, el tiempo y el espacio.

Carmen comienza un retiro interior, vive para sí, en la casa de su infancia que le fuera heredada por su padre. Su abandono y su soledad fueron alimentando su leyenda.

En 1945 presenta tres obras en una exposición colectiva en el Palacio de Bellas Artes. A partir de entonces emprende el camino al silencio.

En la década de los cincuenta se sabe que trabaja como profesora de dibujo en una escuela primaria. El presidente Miguel Alemán le ayuda a conseguir una pensión en el Instituto Nacional de Bellas Artes que con el tiempo pasa a ser su única fuente de ingresos.

Ella continúa pintando, y aunque se le ubica en la corriente *naif*, no le interesa formar parte de tendencias o escuelas establecidas. Cada día se interna más en su mundo cósmico, en sus lecturas y en sus escritos.

La leyenda ubica a Nahui Olin en la locura, mientras que la mayoría de los testimonios orales lo hacen en la inteligencia, la liberación y la rebeldía, “una mujer que pintó y escribió poesía, pero cuya obra más relevante fue su actitud desprejuiciada frente a la vida”.

Su obra plástica

Su pintura no empieza a ser catalogada hasta 1992 con la exposición-homenaje que se realiza con motivo del centenario de su nacimiento (1893-1993); su obra se encuentra dispersa en colecciones particulares.

La podemos ubicar dentro lo que se llama *naif*, inocente, no académico, pero sus soluciones plásticas las lleva más allá, rebasa ese horizonte. Sus aplicaciones del color son, en algunos cuadros, verdaderamente audaces. Su pintura es una biografía permanente, porque salvo los elementos cotidianos que contiene y la revaloración del indigenismo que intenta, la mayoría de sus pinturas son una representación de ella y sus circunstancias, un eterno autorre-

trato, producto de una necesidad interna y profunda por afirmar los valores que la sociedad no ve.⁸

Se considera que pinta en un estilo *naif*, y de esta manera pinta las pulquerías, los portales, los festejos populares, las vendedoras de frutas, los bautizos, los panteones, el campo, las familias indígenas, las recauderías, las ferias, las plazas, el circo.

De su pintura ella misma dice que es muy intuitiva, pues con temas muy personales nos cuenta su vida, sus amores. Con Matías Santoyo se pinta bailando, desnudos en la azotea de su casa; su relación con Eugenio Agacino también la plasma en su pintura: la pareja en el barco, entre palmeras, bailando en la proa del navío *Habana* anclado en la ciudad de Nueva York, desnudos frente a la isla de Manhattan, abrazados en el océano Atlántico, en la isla de Cuba, entre otros.

Era una mujer muy dotada, de línea genial. Poetisa, pintora notable y de gran imaginación. Hizo unos poemas extrañísimos, proféticos; escribió sobre la bomba atómica y los viajes interestaciales antes de que sucedieran. Pintó mucho, sobre todo autorretratos, y fue también una mujer muy fotografiada.

Nahui era de esas personas, como Frida Kahlo, que se desconocen, que no se encuentran, que no saben quiénes son, que se fotografían y se autorretratan para verse a sí mismas. Eso sí, Nahui hizo su vida como le dio la gana.⁹

⁸ Tomás Zuraín, citado por Adriana Malvido, *op. cit.*, p. 48.

⁹ Andrés Henestrosa, citado por Adriana Malvido, *op. cit.*, p. 85.

Tina Modotti (1896-1942)

Las imágenes que dejó Tina Modotti en quienes han dado su testimonio para reconstruir su efigie son, en su mayoría y como suele suceder al paso de los años, reacciones emotivas en donde la ficción y el recuerdo se entrelazan para crear el relato fabuloso que supone todo mito. De otro lado, las imágenes tomadas por Tina Modotti representan un capítulo aparte, quizás al menos reconocido plenamente y el más susceptible para el análisis crítico, dada su condición precursora de la fotografía moderna en México.¹⁰

Nació en Udine, Italia, una pequeña ciudad de fábricas textiles en el norte de Italia, muy cerca de Trieste. El día exacto no se sabe, unos autores dicen que el 16 y otros que el 17 de agosto de 1896.

Su nombre era Assunta Adelaide Luigia Modotti, siempre llamada Tina. Guiseppe Modotti, su padre, mecánico y carpintero, emigró a los Estados Unidos y se instaló en San Francisco. En 1913 envió por Tina quien viajó a Norteamérica en un barco lleno de inmigrantes italianos. Llegó con 17 años y muy pronto empezó a trabajar en una fábrica textil. Con el tiempo toda la familia fue llegando a San Francisco. Su familia vivía con mucha pobreza, trabajando mucho y con poco dinero para alimentarse. Pero esta etapa en los Estados Unidos le abrió muchos caminos a Tina.

En 1910 el movimiento sufragista femenino había conseguido dar mayores libertades a las mujeres, sobre todo para trabajar y tener actividades fuera del ámbito doméstico. Esta situación fomentó la independencia de Tina, pues empezó a tomar parte en las actividades de grupos teatrales de aficionados en el barrio italiano.

¹⁰ Manuel Hernández, "Tina Modotti. Dos visiones", *unomásuno*, p. 16.

Su incursión en Hollywood

Se casa en 1917 con el pintor y poeta norteamericano Roubaix de L'Abrie Richéy; se trasladan a residir en Los Ángeles. No se sabe muy bien cómo fue su ingreso en Hollywood, pero en 1920 aparece en varias películas.

Siempre iba vestida de gitana o de mujer de harén, que era la típica versión hollywoodense de la “voluptuosa” de la época, aunque esta caracterización no agradaba a Tina.

Cuando en San Francisco vivió con John Cowper Powys, escritor e inspirador de modos de vida bucólicos y hedonistas, Tina le sirvió de modelo, pero se encontraba insatisfecha.

Elena Poniatowska comenta sobre esta etapa de Tina:

Sus películas mudas habrían de producirle más tarde en México mucha risa, sentada en una butaca del cine Bucareli, al lado de Edward Weston. Protagonista de *The Tiger's Coat*, *Riding with dead* y de *I can explain*, películas mediocres, conoció el mundo del glamour y, aunque no ocupó una silla de lona con su nombre escrito en el respaldo, se volvió un símbolo sexual. Su belleza era la de la gitana, la mujer fatal, la del puñal atravesado en la boca, la exótica de los ojos negros y cabello rebelde, la morena de rasgos mediterráneos y, por lo tanto, latinos.¹¹

Su encuentro con Edward Weston

En las reuniones que se hacían en el estudio de los Richéy, Tina conoce a Edward Weston, artista considerado en la actualidad como uno de los más grandes fotógrafos de Norteamérica. Cuando se conocieron, en 1921, él tenía 35 años, estaba casado y tenía cuatro hijos. Para ese entonces era un fotógrafo ya reconocido, había recibido premios y su trabajo era aclamado por

¹¹ Elena Poniatowska, “Los cien años de Tina Modotti”, *La Jornada*, p. 14.

críticos y fotógrafos. Tina tenía 25 y no se encontraba satisfecha con su vida en Hollywood y estaba dispuesta a darle un cambio.

Weston había hecho sus primeras fotos de Tina y estaba ansioso por continuar. Tina estaba fascinada por Weston y reverenciaba su trabajo. Incluso es posible que Weston ya hubiera empezado a enseñar a Tina cómo usar la cámara. Maddow afirma que “pronto se convirtió en su alumna, su modelo, su admiradora y su amante: las cuatro cosas más o menos al mismo tiempo”.¹²

México y su relación con Weston

El marido de Tina, Roubaix de L'Abrie Richéy, realiza un viaje a México y muere de viruela en febrero de 1922. Por esta razón, Tina viaja a México en ese año, época donde se lleva a cabo una gran resurrección del orgullo nacional: “México para los mexicanos”. Como ya se ha mencionado en la introducción, en esta época José Vasconcelos se encuentra al frente de la Secretaría de Educación Pública y está entusiasmado con los aspectos culturales de la Revolución, que hacía que los artistas contemporáneos se comprometieran con el desarrollo del país.

Tina se siente muy identificada, era el México que había vislumbrado su marido, y que ella ahora descubría para sí. Todo lo que acontecía y veía la conmovía, y se propuso encontrar un lugar para ella en ese nuevo México, el México de la Revolución.

Si bien era cierto que se proclamaba un México para los mexicanos, por otro lado también se daba asilo a exiliados políticos provenientes de diferentes países, y se les ofrecía trabajo al mismo tiempo que se les alentaba a arraigarse en el país. Tina regresa a San Francisco en marzo de ese mismo año, des-

¹² Mildred Constantine, *Tina Modotti: una vida frágil*, p. 11.

pués de la muerte de su padre. Tuvo la idea de instalar ahí un estudio de fotografía pero finalmente decide regresar a México, ya que ese país la había seducido.

En 1923 se instala en la capital con la impresión de que tiene ante sí un país con muchas cosas por descubrir: innumerables zonas arqueológicas, bosques, ríos, indios, fiestas y costumbres aún inexploradas. México le cautivaba y ella quería mostrárselo a Weston; pero también ella aprendió a ver de otra manera: regresó a la atmósfera de su infancia, a los telares, a la lucha social, a ver a los que salen cada día a ganarse la vida, es decir, la confrontó con la pobreza.

En México afloró uno de los rasgos del carácter de Tina Modotti: la compasión, asumir a los demás, hacerlos parte de ella misma. No era una compasión sensibilera, era un movimiento del alma que la sensibilizó al mal que padecen los demás. Fue en México también donde regresó a la angustia, la primera, la esencial, la que se pregunta por qué y para qué vivo, por qué lo tengo todo, me resguardan los muros de El Buen Retiro (su casa), y los otros allá fuera no tienen nada.¹³

El 30 de julio de 1923, Tina, Edward Weston y su hijo de 13 años salen para México. Desde su llegada tuvieron muchos amigos y pronto se relacionaron con los artistas y los revolucionarios. Tina ya había conocido a muchos artistas e intelectuales en su viaje anterior, a través de Gómez Robello.

En ese entonces no era común que un hombre y una mujer vivieran bajo el mismo techo sin estar casados; Diego Rivera y José Clemente Orozco, comunistas, estaban casados por la iglesia con Lupe Marín y Margarita Valladones; ellos no tuvieron miedo a la crítica y al juicio y se autonombraron maestro y discípula.

¹³ *Ibid.*, p. 22.

Tampoco era costumbre que una mujer anduviera sola, fumara y saliera de noche sola a los lugares de moda. Al ser extranjera, había un poco más de tolerancia y Tina se lo permitía, aunque su comportamiento no era bien visto del todo por la “sociedad” capitalina.

Elena Poniatowska comenta al respecto:

Nuestra capital, a pesar de todo su Renacimiento, era provinciana y el peso de la religión caía inmenso. A las soldaderas de la Revolución, de la cual todavía se oían los disparos, se les llamaba “galletas de capitán”, putas al servicio del ejército. Para que una mujer se diera a respetar en México, debía permanecer como la escopeta, cargada y en un rincón. Las que salían a la calle debían estar locas de remate. Tina, que atraía todas la miradas, ofendía sin darse cuenta.¹⁴

La fotografía como compromiso personal y político

Tina fue la mayor continuadora de Weston, no sólo por incorporar rápidamente los postulados de su maestro, sino porque fue capaz de articular esa nueva visión a sus propios intereses e inquietudes, trascendiendo el esquematismo de la forma para crear un relato identificado por su militancia política de izquierda.

Tina Modotti pronto empezó a trabajar por su propia cuenta con un tono diferente al de Weston, y aunque seguía sus pasos, rápidamente encontró su propio estilo: tenía otra visión de las personas y de todas las cosas románticas, sensibilidad que se atribuye a su origen italiano. La técnica fotográfica y las búsquedas estéticas de los recién llegados dejaron en México su huella, pero el país a su vez les dio un repertorio temático e in-

¹⁴ Elena Poniatowska, “Los cien años de Tina Modotti”, p. 24.

cluso una sensibilidad visual, determinantes en su trayectoria. En el caso de Tina, el impacto de lo mexicano (las manifestaciones del arte popular, la presencia viva de las culturas indígenas) le permitió reflejar su compromiso con las causas sociales que la vinculan de manera definitiva con las propuestas de un arte al servicio de la comunidad. Tanto Tina como Weston revelaron con su obra una nueva forma de hacer fotografía; a partir de esta diferente mirada, la fotografía en México empezó a descubrir su propio camino.

Bibiana Dueñas¹⁵ señala que las mujeres de Tehuantepec ocupan un lugar importante en la obra de Tina: fotografiando a las mujeres amamantando a sus hijos, trabajando o posando. Sus fotografías se distinguen por una extraordinaria claridad formal junto con un contenido incisivamente social. El trabajo de Modotti revela una intensidad de resolución y un poder gráfico que resultan evidentes en las 250 imágenes que produjo durante su corta carrera como fotógrafa. Se consideran como las soluciones más originales para los constantes retos de realizar arte político.

Artistas como Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros fueron los primeros en dar cuenta de la trascendencia de la fotografía de Weston y Modotti, cuyo trabajo ejerce una profunda influencia en jóvenes fotógrafos mexicanos como Manuel y Lola Álvarez Bravo, Agustín Jiménez y Luis Márquez, quienes a la vuelta de la década de los años veinte encabezan la transformación de la fotografía en México.

Para entender mucho mejor la obra de los muralistas, Tina y Weston visitaron museos y colecciones privadas que les revelaron las cualidades y la profundidad de las civilizaciones prehispánicas.

¹⁵ Bibiana Dueñas, "Tina Modotti, fotógrafa", p. 43.

Tina era parte del proceso histórico del país que estaba creándose. Pertenecer a este momento del arte mexicano era una verdadera distinción; nada la había estimulado jamás en esa forma. Por fin se había encontrado a sí misma. Era parte de la Revolución, la social y la estética, era un miembro activo de una cultura en formación, de la alfabetización de los campesinos, el reconocimiento a los indígenas y a la grandeza del pasado.¹⁶

Tina era una mujer singular, vivía en unión libre, proclamaba su libertad y se dejaba enamorar por otros. Posa como modelo para Diego Rivera y él la escoge para algunos de sus murales. En el fresco *Germinación y tierra virgen*, Tina posa desnuda, con el pelo cubriéndole la cara; y en *El Arsenal*, mural pintado en el patio de la Secretaría de Educación Pública, está Tina repartiendo armas al lado de Cristina Kahlo, la hermana de Frida.

Por otra parte, los pintores y escritores ansiaban ser fotografiados por Tina. Ella participaba apasionadamente en la vida de México. En 1924 utilizaba su cámara para fotografiar el circo, el teatro de títeres, las iglesias, las plazas y también los frescos de Diego Rivera. Trabajaba en el cuarto oscuro en sus propios negativos, ayudaba a Weston con los suyos, y también hacía impresiones de viejos negativos de fotógrafos desconocidos para el libro de Anita Brenner. Este año tuvo su primera exposición pública en el Palacio de Minería, junto a Edward Weston y otros artistas.

A finales de 1924, Weston regresa a Estados Unidos con su familia, después de 18 meses de vivir en México.

El 7 de julio de 1925 Tina le escribe a Weston: "... hablando de mi persona, no puedo, como me lo propusiste una vez, resolver el problema de la vida perdiéndome en el problema del arte; no sólo no

¹⁶ Mildred Constantine, *op. cit.*, p. 17.

puedo hacer eso sino que incluso siento que el problema de la vida estorba mi problema del arte”.¹⁷

Aquí Tina muestra sus primeras preocupaciones respecto a su vida y su relación con el arte; empezaba a tomar conciencia de una responsabilidad social; se sentía vinculada con el pueblo mexicano y sus problemas, cuestión que la confrontaba con su ambiente de Los Ángeles, el cual era totalmente burgués. Además posaba para los murales de Diego Rivera, lo que la ponía en contacto con una persona dedicada a la política, y quien le proporcionaba otros puntos de vista.

Weston en esa época no era apolítico sino abiertamente anti-comunista, y Tina seguía en busca de su propia identidad. Por supuesto que estaba consciente de los conflictos que existían en su interior, pero su independencia personal y su identificación con la lucha política no habrían de resolverse hasta que se comprometiera de manera personal a tener un papel políticamente activo.

Weston regresa a México al año siguiente, en agosto de 1925. En marzo de 1926 vuelven a exponer juntos.

Continuaron viajando por diferentes estados del país: Puebla, Oaxaca, Michoacán, Jalisco, Guanajuato y Querétaro, fotografiando el arte, la arquitectura y las artesanías de México. Anita Brenner estaba escribiendo su ahora famoso libro *Idols Behind Altars*, para el que Weston y Tina hicieron las fotografías.

Después de varios meses de viajar por el país volvieron a la Ciudad de México, pero las cosas habían cambiado entre ellos. Cada uno iba por un camino diferente. Para Weston su relación con México había terminado y deseaba regresar a Estados Unidos para reunirse con sus hijos. En noviembre de 1926 Tina ya

¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

había iniciado una relación con Xavier Guerrero. La leyenda de Modotti y Weston había terminado.

La causa comunista

Tina, con 30 años, ha decidido quedarse en México, continuar ahí su vida y su propio trabajo. Su independencia se podía ver en su propia visión del mundo. También parece que en esa época tenía firmes convicciones sobre su feminismo revolucionario, que no esperaba ser liberado, sino que era buscado por ella en todos los aspectos de su vida.

Xavier Guerrero (grabador y dibujante comunista) y Tina Modotti se habían conocido brevemente en Los Ángeles en 1923, y al llegar Tina a México continuaron con la amistad. Por el momento personal que vivía la fotógrafa, mujer apasionada que se siente identificada con las luchas y las aspiraciones del pueblo mexicano, no fue difícil que se colocara en la línea de Guerrero y la causa comunista.

Xavier había trabajado con Siqueiros y Rivera en el periódico *El Machete* (órgano de difusión del Partido Comunista) desde 1922 y había colaborado con Diego en los frescos de Chapingo.

Una vez que Tina ingresó al comunismo, su principal preocupación era tomar fotos para *El Machete*.

Reprimió sus impulsos pequeñoburgueses para volcarse en los niños callejeros, las madres que amamantan a sus hijos, los campesinos que luchan por tierra y libertad, los albañiles que suben su cruz a cuestras en las construcciones. Ella también le regalaría al pueblo de México un símbolo de su revolución, el maíz, la guitarra y las cananas, o la hoz. Ella también colaboraría al significado político de lo que estaba sucediendo.¹⁸

¹⁸ Elena Poniatowska, "Los cien años de Tina Modotti", p. 22.

Al ingresar al Partido Comunista, Xavier y Tina estaban en posición de compartir las mismas preocupaciones estéticas así como el lugar que ocupaban en la lucha revolucionaria. Pero para Tina su militancia la lleva a renunciar a su libertad para entregarse a las causas sociales. Para ella significa un sacrificio sentarse en las oficinas de la redacción de *El Machete* y dedicarse al servicio burocrático de los demás, recibir a los necesitados, apuntar sus problemas y querellas para intentar resolverlos.

Se ha sugerido que la asociación de Tina con los artistas fue lo que la hizo volverse hacia el comunismo. Sin duda contribuyó a que formalizara su posición en esa época, pero también debemos recordar los sufrimientos y las privaciones de su temprana infancia. Sus propias experiencias en las fábricas seguían profundamente arraigadas en su conciencia.

Las fotos que hicieron Tina y Weston en México demuestran claramente la diferencia respecto a su posición como personas y como artistas.

La verdad de Weston es más visible en los individuos frente a los que reaccionaba, y cuyos retratos son al mismo tiempo reveladores del modelo y del fotógrafo, especialmente los que hizo de Tina. Las fotos de Tina muestran un desarrollo de su estilo en relación con lo que era el centro de su ser: la gente común y corriente que había observado, las herramientas, las cargas de la vida, que exaltan a los modelos en su elección con un toque de poesía. Tuvo la capacidad de hacer ver la humildad, la sencillez, la soledad y la fortaleza del pueblo mexicano.¹⁹

1927 fue un año intenso para Tina Modotti. Sigue manteniendo correspondencia con Weston, comunicándole las novedades y sus ideas sobre México y los amigos mutuos. Entabla amistad

¹⁹ Mildred Constantine, *op. cit.*, p. 35.

con Manuel y Lola Álvarez Bravo, a quienes alentaba en el desarrollo de su obra fotográfica. Por otra parte, la obra de Tina estaba siendo publicada y recibe elogios y encargos de todas partes. También fotografía los frescos de Rivera, Guerrero, Máximo Pacheco y José Clemente Orozco. Se gana la vida con la fotografía, y de esta época podemos mencionar dos imágenes: *Manos agarrando herramienta y Guitarra, cananas y hoz*, ambas de 1927, donde vemos su compromiso con la gente del campo y la causa comunista; la fotografía *Guitarra, cananas y hoz* nos muestra una síntesis perfecta de una gran ideología social.

En esta época conoció a Vittorio Vidali,²⁰ un hombre comprometido con la lucha política, también italiano, que en los años treinta se convirtió en su último compañero. Vidali había sido deportado de Estados Unidos y se fue a México. En junio de 1927 ambos asistieron a una manifestación en favor de Sacco y Vanzetti, y ahí se conocieron. Aunque Tina había estado trabajando más concretamente en el movimiento revolucionario en el que militaba desde la partida de Weston, en ese momento se unió a la Liga Antiimperialista de las Américas.

Este mismo año Xavier Guerrero recibe la orden de salir a la Unión Soviética, a la Universidad Lomonosov, donde se quedó algunos años. Al partir dijo a Tina que trataría de juntar el dinero para que se reuniera con él. En la espera, Tina se enamora de Julio Antonio Mella y se separa de Xavier Guerrero.

Tina y Mella habían coincidido en una manifestación de protesta por la ejecución de Sacco y Vanzetti, y ella sabía de su actividad política en su país, Cuba. En junio de 1928 fueron

²⁰ Vittorio Vidali fue conocido en México como Enea Sormenti, dirigente y hombre de confianza del Soviet Supremo, miembro destacado del Socorro Rojo Internacional, líder con mucho carisma entre los comunistas mexicanos. Era italiano, de Trieste.

presentados formalmente y a fines de septiembre de ese mismo año Mella estaba viviendo con Tina.

Vivir con Mella era entrar de lleno en el peligro porque el joven líder estaba condenado a muerte por el dictador Gerardo Machado. El riesgo acrecentó el amor. Todas sus noches fueron últimas noches. La vida en común de Tina y Mella duró solo tres meses. Él fue asesinado cuando ambos caminaban juntos de la mano el 10 de enero de 1929.²¹

Reconocimiento nacional e internacional

Tina continua trabajando la fotografía. Su visión fotográfica era muy solicitada, una visión original, con conocimiento y compromiso. Tenía la inapreciable capacidad de intuir y de comunicar.

Esta artista plasma una conciencia de clase a través de un determinado tipo de reportaje social, fotografía para documentar lo que continuamente la inspira: sus intereses son la gente, los herederos de Pancho Villa y Emiliano Zapata, el pueblo. Ella dio todo al reportaje social, pues ser reportera social, de izquierda o comprometida, significa vivir “por dentro” este tipo de foto.

TM no buscaba producir “arte”, sino fotos sin trucos ni manipulaciones o efectos artísticos; evita la imitación de otras creaciones gráficas, así como los productos “híbridos”. Fortificada en la imagen como forma expresiva y como herramienta, la italiana reconoce que el mérito de la foto radica en sus múltiples funciones y en ser el medio más elocuente y directo de fijar o registrar la época presente. Así, la buena fotografía es aquella que acepta todas las limitaciones de la propia técnica, pero a la vez aprovecha todas las posibilidades y características ofrecidas por el medio.²²

²¹ Elena Poniatowska, “Los cien años de Tina Modotti”, p. 23.

²² Manuel Hernández, *op. cit.*, p. 16.

Para ese entonces la *Revue Mensuelle Illustrée "Varietes"*, de Bruselas, publica su obra, también la revista de arte *Creative Art* de Nueva York. Continúa publicando en la revista *Mexican Folkways*, donde colaboraba desde 1927; tiene invitaciones del *British Journal of Photography* y del *Pacific International Salon of Photographic Art*. Sus fotografías también son solicitadas desde Praga, y la *Agfa Paper Company* le pide que avale su papel fotográfico.

En noviembre de 1929 es invitada a exhibir su obra en la Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la exposición es inaugurada por el rector de la misma. Su obra recibe un amplio reconocimiento y tiene muchos elogios donde se le reconoce como una fuerza original en la fotografía.

Uno de los comentarios más importantes fue el de Gustavo Ortiz Hernán, en aquella época un joven crítico y luego director de *El Universal Gráfico*. Escribe que las fotografías de Tina se pueden clasificar fácilmente; un primer grupo correspondería a su obra de composición pura, en que la preocupación por la perspectiva, la construcción y la dimensión revelan la destreza de la artista en el manejo de su medio: composiciones de flores, jarras, herramientas, forman un tipo especial de naturaleza muerta manejada con gran sentido plástico.

En otra categoría está una foto especialmente estupenda: la composición de un grupo de copas de cristal, en que las cualidades fotogénicas se combinan con un ritmo y una musicalidad a las que se llega por asociación de ideas. La fuerza sugestiva de esta foto es enorme; la perfecta sincronización de las transparencias es magnífica.

En otro grupo, las escenas de nuestra vida cotidiana —obras en construcción, escaleras, estadios, cables— que miramos con indiferencia adquieren un prestigio casi exótico y una personalidad única. Las fotografías de Tina Modotti simbolizan el anhelo y la

ansiedad de los nuevos jóvenes por saberlo todo, por examinarlo y revisarlo todo.²³

David Alfaro Siqueiros da una conferencia al final de la exposición y la titula ¡La primera exposición fotográfica revolucionaria en México! Ahí describe la fuerza y la belleza de la obra de Tina Modotti.

Sus imágenes eran la representación de la vida de los trabajadores, de los campesinos, temas que, junto con las imágenes de mujeres y niños campesinos, le dieron un lugar fundamental dentro de la fotografía. Esta exposición no sólo le atrajo el reconocimiento de los artistas y críticos, sino también de los miles de trabajadores que caminaban impresionados ante sus irrefutables denuncias de la vida de los pobres.

Con motivo de esta exposición, Tina comentó lo siguiente:

Me considero una fotógrafa, y nada más. La fotografía, por el hecho mismo de que sólo se puede producir en el presente y basándose en lo que existe objetivamente frente a la cámara, se impone como el medio más satisfactorio de registrar la vida objetiva en todas sus manifestaciones; de ahí su valor documental, y si a esto se añade sensibilidad y comprensión del asunto, y sobre todo una clara integración del lugar que debería tomar en el campo del desenvolvimiento histórico, creo que el resultado es algo digno de ocupar un puesto en la revolución social a la cual todos debemos contribuir.²⁴

Este comentario es fundamental para entender por qué, más tarde, en Alemania primero y en Moscú después no fue capaz de volver a tomar fotografías, y rechaza en ambos países el ofrecimiento de trabajar como reportera. En México Tina había

²³ Mildred Constantine, *op. cit.*, p. 36.

²⁴ *Ibid.*, p. 38.

encontrado y desarrollado una expresión donde reunía la sensibilidad estética y la política.

Al respecto podemos citar al crítico Alejandro Castellanos:

Tina Modotti nos ofrece una solución clara y concreta. Puede hacerse arte social sin dejar de hacer arte puro. Sin duda puede hacerse arte puro con trascendencia social. Pero es indudable que tiene más contenido y nos dicen más dentro de sus valores plásticos puros los símbolos revolucionarios de Tina Modotti que una simple unión de planos, expresión completamente abstracta, que sólo responde a un mecanismo formal.²⁵

La deportación

Un año más tarde, Tina Modotti debe abandonar México tras sufrir el acoso de las autoridades que no cesaron hasta conseguir su expulsión, con el pretexto de haber intervenido en la conspiración para asesinar al presidente Pascual Ortiz Rubio el día de su ascenso al poder, en febrero de 1930.

Tina estuvo encarcelada 13 días. Como condición para permanecer en México se le pide que abandone sus ideas políticas. Al salir de prisión es expulsada “administrativamente” del país y sentenciada a la deportación. Sólo le dieron dos días para arreglar sus asuntos. Es en estos días cuando sus amigos Manuel y Lola Álvarez Bravo, en un acto de solidaridad, le compran su equipo fotográfico, y este hecho simbólicamente les otorga la continuidad de la línea de trabajo que Tina Modotti había trazado en el panorama fotográfico mexicano.

Múltiples fueron las muestras de solidaridad y las manifestaciones de apoyo, tanto de campesinos como de intelectuales para detener su expulsión de México, pero no sirvió de nada.

²⁵ Alejandro Castellanos, “Tina Modotti: Cien años”, *Excélsior*, p. 14.

Tina sale hacia Europa en un viejo barco holandés, el *Edam*, a finales de marzo.

Entonces tenía 34 años, buscaba asilo. En Holanda no le permiten quedarse y sus camaradas del Partido Comunista realizan los trámites para que pueda ser admitida en Berlín el 14 de abril de 1930.

Su estancia en Europa

Una vez más sus camaradas del partido, especialmente Vittorio Vidali, hacen arreglos para que se traslade a la Unión Soviética. En octubre de 1930 parte de Alemania rumbo a Moscú.

En Moscú no se encuentra sola; reanuda su relación con Vittotio Vidali. Decide volver a participar en el *Mezhabpom*, el Socorro Rojo Internacional de Moscú, como ya lo había hecho antes en México.

La Tina Modotti que conoció Vittorio Vidali es otra muy distinta de la que estuvo en México. Él no tenía ningún tipo de vínculos ni intereses con el mundo del arte; a Vidali le interesaban las revoluciones latinoamericanas.

No sabemos mucho de la Tina de Alemania, tampoco de la Tina de Moscú. Tampoco sabemos de sus misiones al servicio de Yelena Stasova y el Socorro Rojo Internacional. Lo que sí sabemos es que en Alemania, Tina dejó la fotografía y fue en Alemania donde escogió su destino impuesto por las circunstancias: la militancia, la misma que habría de llevar a la Tina de la guerra de España a borrarse voluntariamente.²⁶

Tina deja de hacer fotografía una vez que llega a Berlín, en 1930. No quiso volverse fotógrafa de prensa, ella necesitaba tiempo

²⁶ Elena Poniatowska, “Los cien años de Tina Modotti”, p. 19.

para pensar sus fotografías, no podía convertirse en una fotógrafa de instantáneas. En Alemania no encuentra qué retratar, nada atrae verdaderamente su atención. El Partido Comunista en Moscú también le ofrece trabajo como fotógrafa, pero no lo acepta, y decide dedicarse a su propia educación política y a la actividad revolucionaria. A partir de entonces se dedica a la militancia, la escoge voluntariamente con la fe de que se aproximaba un nuevo momento histórico, un nuevo orden social en el mundo.

Tina al abandonar la cámara abandonó una carrera de casi diez años, durante los cuales llegó a ser una artista plenamente reconocida.

Al apuntarse como voluntaria en la Guerra Civil Española, Tina no sólo es una enfermera al servicio del Hospital Obrero, sino que por méritos propios se vuelve un miembro directivo del Socorro Rojo Internacional. La derrota de los republicanos es para ella un duro golpe. Después del pacto germano-soviético Tina decide regresar a México.

Su última etapa en México

Llega a Veracruz el 19 de abril de 1939, casi diez años después de su deportación, con un pasaporte falso con el nombre de Carmen Ruiz Sánchez. Llega a un país que le era a la vez familiar y extraño. En esta su última etapa, se gana la vida haciendo traducciones; evita la notoriedad y continúa con sus actividades políticas por medio de la Alianza Antifascista Giuseppe Garibaldi.

Vivir con un nombre falso en un país que amaba era algo que le pesaba a Tina. Gracias a Adalberto Tejeda pudo recuperar el uso de su nombre y la anulación de deportación de 1930. Al recuperar su nombre Tina regresa a la fotografía.

Es posible que la vida política de Tina haya tomado otro giro en el México cardenista de comienzos de los cuarenta. Quizá ya no sentía la necesidad de subordinar el trabajo fotográfico a la acción política. De todos modos, su actividad política tenía que haber disminuido en México, donde la lucha por la Revolución parece haber sido ahogada por las luchas mayores que hacían estragos en el mundo entero. Por tanto, su regreso a la fotografía en ese momento es comprensible.²⁷

Tina muere de un infarto mientras viajaba a bordo de un taxi, el 5 de enero de 1942, a la edad de 46 años.

El 23 de febrero se le rinde un homenaje póstumo en el Teatro del Pueblo, seguido de una exposición de sus fotografías en la Galería de Arte Inés Amor. En esa ocasión Manuel Álvarez Bravo, su amigo de muchos años y colega en la fotografía, escribe:

Al llegar a México se encontraba todavía en el periodo romántico, pero pronto aquí, por la influencia de los artistas en revolución estética que pugnaban por una modernidad arrancada a las tradiciones, encontró con Weston el sentido de la fotografía actual, ligada en sus raíces a la fotografía primitiva; así empezó la exaltación de la materia y la forma con la producción de abstracciones levemente tocadas de poesía, se fueron mezclando los documentos humanos, obra de madurez técnica, de solidez plástica, de dominio de los medios, que ahora se reúne en esta exhibición, como un estímulo y como un recuerdo.²⁸

La figura de Tina Modotti ha crecido paulatinamente en la historia de México. Como ya mencionamos, en 1992 aparecieron cuatro publicaciones que giran en torno a la vida de esta fascinante mujer. Pero aún persiste una grave carencia que no se logra cubrir, el análisis profundo de su obra. Quizás esa carencia

²⁷ Mildred Constantine, *op. cit.*, p. 32.

²⁸ *Ibid.*, p. 199.

en mucho se debe a que quienes han escrito sobre Modotti son más escritores y novelistas que profesionales de la investigación y el análisis fotográfico.

Xavier Villaurrutia hace un somero análisis de la obra de esta fotógrafa con motivo de una exposición de su obra. Lo primero que él apunta son dos tendencias que se manifiestan. Una podría encontrar su ejemplo en las fotografías que son, conscientemente, un juego de formas expresivas: construcciones arquitectónicas, flores, cactus, formas inventadas. La otra tendencia podría ejemplificarse por medio de fotografías que, además de buscar y encontrar a veces valores plásticos, intentan probar, demostrar algo: verdaderas fotografías de tesis que sacrifican a menudo su equilibrio plástico para favorecer su elocuencia.

Las primeras son de carácter más íntimo, y parece que hablan más y mejor de la personalidad de la autora. Las segundas son una especie de trampolín para que el espectador salte con su ayuda a ideas sociales, generales. En cualquier caso, Tina realiza magníficas expresiones plásticas, con frecuentes equilibrios entre la razón, la sensibilidad y la sensualidad.

Ya sé que alguien me diría que, en el caso de TM, la expresión de ideas socialistas es “lo más personal”. Pero lo cierto es que si lo personal es aquello que nos hace ser diferentes de los demás, las primeras fotografías de TM nos dan mejor la clave de su humanidad, puesto que no sólo nos hablan de la parte doctrinaria de su espíritu, sino también de su sensibilidad y de su sensualidad particulares.²⁹

Tina Modotti pertenece por derecho propio a esa generación de mujeres míticas –o casi– cuya actividad coincidió en un México en el que concluía la etapa violenta del movimiento social iniciado en 1910, y cuya obra fue tan importante como la de los

²⁹ Xavier Villaurrutia, “Una primera crítica a Tina Modotti”, *La Jornada*, p. 15.

hombres que en ese entonces se daban a la tarea de otorgar un sentido revolucionario al arte de nuestro país.

Bibiana Dueñas O'Kelard escribe:

Hasta hace muy poco tiempo, las fotografías de Modotti empezaron a recibir la debida atención en el terreno artístico, anteriormente se habían utilizado simplemente para ilustrar su vida. Ha sido representada como musa, como inspiración y como buena compañera de sus amantes, tanto los artistas como los activistas, y varias veces se le ha considerado como una "mujer fatal".

Tanto su pasión por la fotografía como su militancia comunista son de gran importancia para escribir las nuevas páginas de la historia de las mujeres que han tratado de transmitir sus ideas políticas y sociales a través del arte.³⁰

³⁰ Bibiana Dueñas, *op. cit.*, p. 44.

María Izquierdo (1902-1955)

María Izquierdo se convierte en una de las primeras mujeres artistas profesionales de México, logra vivir de su pintura, expone sus cuadros con regularidad y, sobre todo, abandera una manera de ser como artista —hecho inconcebible algunos lustros antes—, construye con otras mujeres notables como Frida Kahlo y Lola Álvarez Bravo un capítulo intenso y brillante de la moderna cultura mexicana.³¹

La infancia

Su nombre era María Cenobia Izquierdo de Posadas. Nació en San Juan de los Lagos, Jalisco. La infancia de María está arraigada en las costumbres y ritos de la vida regional. Ella conserva de esos años vividos en provincia un amor a las tradiciones del México profundo, así como algunos recuerdos imborrables que fueron la fuente esencial de su temática plástica.

Dos episodios de su niñez inspiran en particular algunas de las líneas temáticas predilectas de esta pintora. En San Juan de los Lagos existía una feria cada año, justo antes de Navidad, a la que llegaban miles de personas procedentes de todas partes de la república, así como mercaderes de otros países. Esta era una gran feria que transformaba al pueblo, alegraba el fin de año y enriquecía a la gente del lugar; la fiesta que todo el año esperaban. En una de esas ferias, María es atropellada por una manada de caballos salvajes. La niña sale ilesa, pero el incidente le deja un sentimiento mezcla de pavor y fascinación ante la figura del caballo.

³¹ Roberto Littman *et al.*, *María Izquierdo*, p. 3.

Otra vivencia importante en la memoria de María es la de su breve incursión en el mundo del circo. En el mismo pueblo, a la edad de dos años, la niña se perdió y permaneció un día entero con un grupo de cirqueros ambulantes. Su abuelo la encontró justo cuando partían y se la llevaban con ellos.

A la edad de 14 años, su familia la casa con un militar. En 1923 el matrimonio se va a vivir a la Ciudad de México, donde María descubrió que existía una feria perpetua, todas las noches reinventada, y volvió a revivir su fascinación por el circo.

Sus primeros años como pintora

En 1927 ingresa a la Escuela Nacional de Bellas Artes. Permanece un año en la Academia. La rutina escolar y el conservadurismo de los métodos de enseñanza le pesan tanto como las clases colectivas. Sus maestros le permiten trabajar en casa y esto alienta su adiestramiento autónomo y favorece el desarrollo de su estilo. María pinta mucho tomando escenas de su vida privada: retratos de su marido, de sus hijos, de su hermana, de sus sobrinos políticos, de su sirvienta. Y cosa inusual para una mujer en esa época, se atreve a pintar desnudos en la Escuela Nacional de Bellas Artes.

A María Izquierdo la pintura le sirve como medio de revelación y camino de emancipación. Concreta sus dotes artísticas a la vez que determina su independencia ya que María se separa de su marido.

Diego Rivera fue el primer estímulo para María. Lo conoce cuando es nombrado director de la antigua Academia en 1929, a la que quiso transformar en moderna, en laboratorio de creación plástica. Esta es la anécdota, ahora célebre, del “descubrimiento” de María Izquierdo:

Diego Rivera paso sin detenerse ante las obras de los alumnos mejor calificados y, al tropezarse de pronto con la pintura de María,

declaró rotundo: “Esto es lo único”. Indignación, escándalo, protesta general. Los alumnos mejor preparados la reciben con cubetas de agua. “Es un delito nacer mujer —exclama María Izquierdo en sus memorias. Es un delito aún mayor ser mujer y tener talento”.³²

De sus primeros años como pintora Olivier Debroise comenta que María Izquierdo poseía una intuición por el dibujo que fue cultivando y le abrió las puertas de la Academia de San Carlos. En su primera etapa, entre 1928-1929, sus retratos no se apartan de las reglas del género. A principios de 1930, hasta *Niñas durmiendo*, situaba sus figuras y objetos en un solo plano, rasgo de cierta pintura *naïf*.

Aquellos cuadros de 1928-29 que llamaron la atención de Diego Rivera revelaban una rara consistencia, casi diría una sofisticación que la distinguía de sus contemporáneos; algo que trascendía lo simplemente accidental, se precisaba de cuadro en cuadro, y definió, muy pronto, un estilo.³³

A los pocos meses de dejar la Academia, María empieza a exponer con ahínco, en promedio realizaba una exhibición anual, en México y en el extranjero. Estas primeras muestras públicas marcan el arranque de una carrera que fuera exitosa en su tiempo, pero que perderá su peso con el olvido de los años y por las circunstancias desventuradas en su vida personal.

Izquierdo y Tamayo

A Rufino Tamayo lo conoce en la Escuela Nacional de Bellas Artes donde él impartía clases, a finales de 1928. Cuando se conocieron

³² Olivier Debroise *et al.*, *María Izquierdo*, p. 7.

³³ *Ibid.*, p. 8.

María también pintaba escenas de interiores, composiciones con objetos y desnudos; es decir, sus temas eran similares, parecía una rara coincidencia. Su encuentro fue definitivo, no sólo porque los temas se asemejaban, sino porque los rasgos comunes se habían de acentuar, hasta confundir, durante 3 o 4 años, las obras de una y otro. La comparación resulta inevitable.

Durante 4 años María Izquierdo y Rufino Tamayo rentan un taller donde comparten sus aspiraciones artísticas. Persiste una controversia en torno a este episodio de su vida común. Algunos quieren ver en María una nueva veta creativa en la trayectoria de Rufino Tamayo. Otros opinan que es Tamayo, pintor ya hecho, quien opera una influencia decisiva e inmediata en el aprendizaje de su compañera. La similitud temática y compositiva y el proceso de simbiosis que se observan en sus respectivos cuadros entre 1929 y 1933 dan pauta para que algunos críticos apunten el fuerte ascendiente del maestro.

Inés Amor defiende la posible influencia de María Izquierdo sobre Rufino Tamayo.

En todo caso, hay una profunda identificación entre ambos que liga sus creaciones, tanto en la unidad temática como en el cromatismo, así como en la ejecución de las obras. Durante su relación y hasta poco después de su ruptura, ambos eligen temas afines que resuelven por medio de composiciones similares.

La reiteración de objetos es la misma en ambas producciones —la silla de madera rústica, las piñas, los caracoles, los caballitos del arte popular— así como la “ambientación” del cuadro: son paisajes semiindustrializados, en medio de un desierto nocturno poblado de unos cuantos caballos y con cielos atravesados por ángeles regordetes; o bien son espacios cerrados, cuartos cuya perspectiva se extiende hacia una ventana céntrica al fondo, y al frente una superficie perpendicular, donde se esparcen elementos heteróclitos —un

plumón, una cajetilla de cigarros, una fruta— según una geometría equivalente.³⁴

En noviembre de 1930 María Izquierdo reúne una serie de retratos, paisajes y estudios y expone en Nueva York; presenta 20 obras en el Art Center y con esta exposición se convierte en la primera mujer mexicana que logra exhibir una colección entera fuera del país.

El tiempo que permanece en esta ciudad, María lo ocupa para visitar museos, salas de exposición, conciertos, teatros, parques y jardines que le llenan los ojos y el corazón de elementos pictóricos y conocimiento humano.

Por esa época descubre la moderna pintura europea: Cezanne, Gauguin, Van Gogh, Braque, Picasso, los pintores surrealistas.

Si bien es cierto que María Izquierdo aprendió de Rufino Tamayo, y esto se puede ver en sus obras del periodo en que convivieron juntos, también es cierto que con el tiempo las diferencias se fueron ahondando:

Sin evitarlo completamente, María Izquierdo rehuye del tono humorístico de las naturalezas muertas y de las escenas teatralizadas de Rufino Tamayo; al fin y al cabo, moderna pintora costumbrista, a partir de 1931, prefiere las descripciones precisas de escenas reales: visitas al estudio de danza, la carpa del pequeño circo itinerante o el camposanto del pueblo, el corral o las caballerizas, y las trata como intrascendentes, aunque conmovedoras, escenas de género.

María Izquierdo parece haber ratificado aquella compleja y ambigua noción de “primitivismo” pictórico (no pocas veces confundido con un espontaneísmo literal).³⁵

³⁴ Sylvia Navarrete *et al.*, *María Izquierdo*, p. 33.

³⁵ Olivier Debrouse *et al.*, *María Izquierdo*, p. 23.

Muy pronto María Izquierdo conquistó una libertad expresiva. Los elementos compositivos agregados, la materia misma, muy pastosa en los óleos, relativamente diluida en las acuarelas, como si fuera temple, parecen ampliamente justificadas por el afán de crear una imagen evocativa en un plano atemporal, de algún estado de ánimo. Por su potencial emotivo, las escenas circenses o teatrales, los desnudos o animales en acción, los paisajes nocturnos o alegorías cosmogónicas eran abordados por la pintora. Trasladar estas imágenes al lienzo o al papel significaba retener sus elementos esenciales en la composición, traducirlos inmediatamente. Por ello, María Izquierdo repitió un mismo cuadro como si buscara precisar un contenido emocional que sólo se liberaba concluida la obra, aproximándose lo mejor que se podía a la imagen mental.

Los años treinta: desarrollo personal y compromiso social

A la edad de 28 años María Izquierdo se abre camino en el pequeño mundo intelectual de la Ciudad de México. Sin proponérselo, es una artista de los años 30, en un México ya no tan revolucionario, aún inestable, ya no tan arcaico pero no del todo moderno.

En 1933 ingresa a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) como jefa de la Sección de Artes Plásticas. Fue fundadora de la Casa de los Artistas en América.

En 1935 dirige la exposición itinerante Carteles Revolucionarios Femeninos, organizada por Bellas Artes y patrocinada por el Partido Nacional Revolucionario. Al lado de Lola Álvarez Bravo, Regina Pardo, Gloria Urrieta, Esperanza Muñoz, Celia Arredondo y otras maestras miembros de la LEAR, María Izquierdo exhibe *Peluquería El Atorón*, una xilografía que sirve de propaganda a la campaña presidencial de Lázaro Cárdenas.

No es la primera vez que María Izquierdo toma parte de una iniciativa política o humanitaria. Sin ser militante, ella es muy activa. Desde que es miembro de la LEAR María asume ciertas responsabilidades sociales.

En 1937 organiza una subasta de arte mexicano para contribuir al pago de la deuda petrolera; en 1939 entra al comité de la Sociedad Panamericana de Mujeres; en 1943, junto con otros pintores, funda el grupo El Pentágono; en 1944 es presidenta del Comité organizador del Primer Congreso Internacional de Artistas y Escritores Antifascistas. Fue nombrada Embajadora de Arte Mexicano, título que llevó a países de América del Sur, como Chile y Perú.

María descubrió que por ciertos rumbos de la Ciudad de México existía una feria permanente. Frecuenta los pequeños circos que se instalaban en la periferia, las carpas del teatro de revista y los cabarets de mala muerte. Su gusto por la fiesta nocturna y el gozo por la parranda sin fin se repite con mucha frecuencia, como una manera de vivir al margen de los convencionalismos.

De su fascinación por el escenario de la representación teatral o circense, Olivier Debroyse dice que se ha querido ver en ello un rasgo arquetípicamente mexicano. Aunque este crítico no lo considera de esta manera, cree que distan mucho de inscribirse en una veta exclusivamente mexicanista; ella mostró el mundo suburbano *desde el interior*, desde una postura existencialmente poética que transfigura la descripción.

La función de circo con sus personajes característicos se convierte en su obra en evocación sentimental sin extravagancias; como los desnudos y los insólitos paisajes nocturnos, como las desgarradas alegorías del periodo de 1933-37, el mundo del espectáculo, el miserable circo itinerante o el escenario de la pobre carpa, devienen metáforas de un universo visual a la vez bello y lamentable, triste,

melancólico. En el límite justo entre la descripción perspicaz y la evocación onírica.³⁶

Hacia 1932, María inicia una breve serie de acuarelas y gouaches que continúan sus estudios de desnudo, pero que tienen un tema común que es la representación del mundo en ruinas, ejemplo de ello podemos citar sus obras: *Mujer y columna*, *Mujer de espaldas*, *tres columnas y un arco* y *Dos mujeres, dos caballos y columna*, todas de 1932 y *Tristeza* de 1934. En estos y otros lienzos realiza alegorías cosmogónicas donde vemos paisajes soñados, chimeneas humeantes, postes telegráficos, aviones y globos, estatuas truncas, bustos sin brazos, árboles deshojados, mujeres abandonadas, caballos, tigres y leones sonrientes que parecen seres humanos.

En 1933, María Izquierdo continúa con las ambientaciones místico-religiosas: paisajes en ruinas, velorios, cruces e iglesias que escenifican situaciones típicas de la devoción del pueblo, en atmósferas fervorosamente desoladas donde se mezclan paganismo y cristianismo. En 1934 explora la misma veta religiosa con una predilección acrecentada por las figuras circenses y los caballos solitarios sobre fragmentos de paisajes como telón de fondo. María pinta el abandono y la soledad en un mundo sin ideales, lleno de tensiones: un teatro de las ilusiones perdidas y la nostalgia. Un mundo sin armonía. *La cirquera* y *La cabalista*, de 1932 y 1933 respectivamente, parecen sorprendidas en equilibrio precario, a lomo de un caballo al galope o en la cuerda floja.

María Izquierdo va más allá y Olivier Debrouse comenta que antes de ser referencias nostálgicas, las ruinas y los elementos arquitectónicos que representan una indeseada modernidad

³⁶ *Ibid.*, p. 26.

son expresiones de una idea pesimista, metáforas de una lúgubre visión del mundo.

Quizá el cuadro más revelador de esta serie sea *Tristeza* (1934): a la luz de la luna, bajo un cielo cargado de nubes, tres mujeres desnudas, con la cabeza entre las manos, corren despavoridas, presas de la histeria. Asimismo, en el *Autorretrato* (1933) un caballo blanco salta alegremente una barda en el segundo plano, mientras el rostro de María Izquierdo manifiesta la tristeza latente —¿irremediable?— de una mujer que se ve compelida a aceptar su estatus, aun cuando no lo tolera.³⁷

Su amistad con Antonin Artaud

En 1936 conoce a Antonin Artaud, y establece una estrecha amistad. Este encuentro, enriquecedor para ambos, María lo refleja en su pintura donde vemos que introduce una serie de detalles: esferas, lunas, estrellas y otros símbolos que iluminan los cielos de sus cuadros. Surgen obras maestras como *Marina*, una escena de dos mujeres apoyadas en el puente de un bote y que flanquean un salvavidas, pieza que puede considerarse entre las más originales y acertadas de este periodo.

Artaud llega a México en 1936 y a su regreso a Francia, nueve meses después, se lleva varias acuarelas de María Izquierdo para exponerlas en París como un arte auténticamente puro. La exposición se realiza en la Galería Van De Berg en Montparnasse. El “descubrimiento” de María es lo único que parece escapar a la sensación de fracaso que emana de su viaje a México:

³⁷ *Ibid.*, p. 28.

Si estoy en México es porque estoy buscando un arte que no imite al europeo que abunda por todas partes, y solamente en la pintura de María Izquierdo he encontrado una inspiración verdaderamente local, india, una pintura espontánea, sincera, fuerte, primitiva, que me inquieta y que ha sido para mí una revelación. No sé si lo que pinta y que expresa con vehemencia y con los sentidos lo hace porque es dueña del misterio de los colores, porque para ella no hay alquimia ni sofisticación, sino acaso por atavismo del espíritu de arte de sus ancestros indios que interpretaban la realidad no visible. Un día el arte de esta mujer ocupará el lugar que le corresponde en el mundo pictórico de nuestro siglo.³⁸

Lo que más destacó Artaud fue el color rojo que inunda los lienzos de María Izquierdo. Artaud influye en la artista, el poeta la deja fascinada, y hace alegorías zodiacales y cosmogonías metafísicas: pinta soles rojos, cometas enloquecidos que deambulan sobre paisajes apocalípticos y ciudades fantasmales. Representa misteriosos, incomprensibles festejos solares que se distinguen del resto de su obra por un exacerbado misticismo. Las cosmogonías de 1936-1937 así como algunas extrañas acuarelas del periodo 1937-1940, parecen exactas transposiciones pictóricas de algunos textos de Artaud. Prolongan en realidad la serie de “nocturnos” del periodo anterior, aunque lleva el simbolismo a sus últimas consecuencias.

Rara simbiosis entre el agresivo disidente del surrealismo, entre el que quiso encarnar la moderna esquizofrenia convirtiendo su propia vida en creación pura, en teatralización cruel y absoluta, y la “pintora rebelde” que no se ajustaba a los cánones de su época, y creaba alrededor de ella un mundo noctámbulo son aspectos de delirante farsa carpera. María Izquierdo percibió el incomprendido dolor, el terror existencial que mareó el tránsito de Artaud

³⁸ Antonin Artaud, citado en Fernando Gamboa, *María Izquierdo*, p. 34.

por México, y coincidía de alguna manera con su propia, insoluble soledad.³⁹

Rara tensión que surge del malestar que provoca la indeseada pérdida de la inocencia y su complemento automático: la nostalgia, esfuerzo desesperado por reencontrar la forma ideal. Tensión que se desprende del tratamiento pictórico, tosco, aventurero, desprejuiciado; sorprendente porque no corresponde a una manera de pintar específica, ni se inscribe en una corriente específica: sin complacencia alguna, MI se sirve de su trazo tosco, brutal (particularmente, en el tratamiento del rostro propio de los numerosos autorretratos, *Autorretrato 1943; Mujer mexicana 1943*).⁴⁰

Se ha dado por nombrar a esta artista una pintora “primitiva”, sobre todo por su obra realizada en estos años, pero Olivier Debrouse considera que es un calificativo ambiguo y parece más bien una incomprensión de los “lectores” de su obra, que debe ser entendida como un sofisticado expresionismo que apunta, más allá de las convenciones, a la libertad creativa total, y que se sirve de la tradición pictórica por conveniencia.

Debrouse sitúa a María Izquierdo en la línea de Willian Blake, Vicent Van Gogh, Edward Munch, Yves Klein –que recurren a las imágenes para revelar, una y otra vez, sus obsesiones y sus nostalgias íntimas incompatibles.

María Izquierdo quizá nunca comprendió que había llegado muy cerca de lo que pretendían, en la misma época, Max Ernst, André Masson, Pablo Picasso, Rufino Tamayo, Jean Dubuffet; que había llegado a la expresión sin subordinación, a la magia del trazo plenamente libre al margen de la intencionalidad en los linderos de un “arte bonito”. Asustada, quizá, por la violencia misma de sus acuarelas, que no tuvieron –como era de esperarse– ningún eco, prefirió

³⁹ Olivier Debrouse *et al.*, *María Izquierdo*, p. 24.

⁴⁰ *Idem.*

doblegarse insensiblemente (y conservar la cabeza alta). En ello, se revela artista ingenua.⁴¹

Un giro en su vida y en su pintura

En 1938 María se relaciona con el pintor chileno Raúl Uribe, quien trabajaba en la embajada de su país; esta relación hace que su vida tome un nuevo rumbo, ahora la pintora frecuenta grupos de políticos y de diplomáticos latinoamericanos que son sus clientes asiduos.

Podemos suponer que lo que los atraía de María Izquierdo era sin duda ese “gusto por lo popular” que la había convertido en centro de una neoboemia intelectual, en figura pública incontables veces burlada por los caricaturistas de la época, que la representaron al lado de Diego Rivera y José Clemente Orozco entre las excéntricas “musas” de la cultura mexicana.

María continúa pintando escenas de circo cada vez más coloridas, pero con menos imaginación en la composición, menos atrevimiento y menos complejidad. Con algunas excepciones no vuelve a representar sus ensoñaciones.

En 1942, inicia la serie de paisajes tropicales, vistas panorámicas de aldeas de la tierra caliente parecidas entre sí no obstante ligeras variantes de detalles; lo mismo sucede con los paisajes desolados que sirven de fondo a algunas escenas costumbristas y a algunas naturalezas muertas y con la serie de alacenas idénticas entre sí, aun cuando los objetos representados varían de un cuadro a otro: versiones modernas del tradicional bodegón de la pintura decimonónica, se han de convertir en las obras más conocidas de MI y las que la definen *a posteriori* como “genuinamente mexicana”.⁴²

⁴¹ *Ibid.*, p. 26.

En 1939 en la Galería de Inés Amor inaugura la exposición *Retratos y Naturalezas Muertas*, donde presenta ocho retratos y reitera la creciente inclinación de María por el tema de la naturaleza muerta.

Aquí ya se nota sensiblemente que su estilo cambia, el dibujo es más preciso, el pincel pierde su transparencia y su línea arabesca. Empiezan las series de trojes, caballos, ruinas y, más que nada, los retratos. En los retratos que, sin duda, realiza por encargo de sus clientes, intenta capturar el parecido de la manera más convencional, casi fotográfica, y abandona su habitual trazo expresionista, las evocativas deformaciones anatómicas de sus retratos de indígenas y autorretratos. Si bien los óleos de esta época parecen “mejor pintados”, pierden mucho de su fuerza.

El color, a su vez, sufre una transformación radical. Su gama cromática se ensancha y traduce una preferencia por los tonos encendidos de los juguetes, la cerámica policroma, las piñatas y los judas característicos de la plástica popular. Introduce el rosa mexicano, el solferino, el azul añil, el rojo fulgor en una armonía estridente que pone en relieve los objetos del arte popular que acumula en una escenografía estática y sentimental, dentro de sus cuadros.⁴³

En septiembre de 1943 expone en la Sala del Seminario de Cultura Mexicana del Palacio de Bellas Artes, y en el catálogo de esta exposición Luis Monasterio escribe:

Compenetrada del espíritu que anima la estructura toda del pensamiento plástico contemporáneo, lo que respecta principalmente al nuevo concepto de la forma y su íntima relación con el espacio y la materia: engalanada con el suntuoso y misterioso ropaje de su colorido apasionante y saturada del color local que la vivifica y la

⁴² *Ibid.*, p. 21.

⁴³ Sylvia Navarrete *et al.*, *María Izquierdo*, p. 34.

sustenta, la pintura de María Izquierdo es para mí, sin duda alguna, en el ancho cauce de nuestro movimiento pictórico nacional, la expresión más pura, más genuina y más hondamente mexicana.⁴⁴

Aunque María ha cambiado su estilo, aún se puede ver la mirada nostálgica con que la pintora observa al mundo; las evocaciones que pinta a partir de 1940 muestran que María Izquierdo seguía dando libre curso a su lirismo: pinta varias escenas de Adán y Eva, maderas que representan las diversas estaciones del año y escenas bucólicas: *Paisaje tropical* (1944), *Bañista* (1940); *El mantel rojo* (1940), entre éstas hay que incluir escenas de *La Creación*, pero una creación esencialmente mexicana, y toda la serie de paisajes con caballos.

Entre sus cuadros más importantes y conocidos está *El alhajero* (1942). Teresa del Conde hace una descripción de este cuadro donde en primer término se destaca la total abolición de la perspectiva, saturando el espacio y creando un escenario que dispara los objetos hacia el espectador. El escenario es rústico, de vivienda popular, pero sus objetos, su parafernalia femenina, son sofisticados a la vez que ofrecen un toque propositivo de cursilería; además de los símbolos que nos ofrece: una sombrilla abierta dentro de una habitación lo que es considerado de “mal agüero”, además del collar de perla que se escapa del cofrecillo hace pensar en las joyas de la Magdalena, sobre todo por su contigüidad con el perfumero.

El abanico desplegado, su blusón ornado con encaje negro, la pluma roja que orna el sombrero, los impecables guantes blancos pendiente del respaldo de la silla de palo, el cortinaje pesado rematado en flequillo de oro y la zapatilla morada de tacón integran un conjunto que involuntariamente hace pensar en Baudelaire. Sea o no que María haya conocido la importancia que el poeta de las correspon-

⁴⁴ Luis Monasterio *et al.*, *María Izquierdo*, p. 5.

dencias adjudicaba a los atuendos y a la moda, resulta que este cuadro es heredero del simbolismo tardío.⁴⁵

Dos obras importantes que realiza son *El velo de novia* en 1943 y *Alacena con palomas* de 1944. Otra de sus obras maestras es el cuadro titulado *Mis sobrinas* (1944), donde se ha querido ver un retrato retrospectivo de la pintora basado en una fotografía; en él aparece su sobrina mayor, y endosa el mismo blusón ornado de encaje que encontramos en *El alhajero* y su falda negra se orla de cenefas muy parecidas a las que subrayan la sombrilla ominosa a la que he aludido. Aquí, el fondo vegetal saturado ofrece contrapunto complementario a los otros colores: rojo y rosa subidos que dominan la paleta. Es evidente que la composición de este cuadro está tomada de una fotografía, pues las poses de los tres personajes son típicas del montaje realizado por los fotógrafos de “estudio” que tantas veces hemos visto en exposiciones.

María Izquierdo realiza su segundo viaje al extranjero en 1944, el cual llega a significarle uno de los mayores logros profesionales y personales. Recorre Chile y Perú y expone en las ciudades más importantes de ambos países. Lleva 36 cuadros de los cuales 30 le son comprados. María está muy satisfecha, sus exposiciones son muy exitosas. Descubre un mundo de amigos entre la gente que le presentan Pablo Neruda y Raúl Uribe, y viaja por tierras que atizan su ardor americanista.

El enfrentamiento con los muralistas

Regresa a México satisfecha, pero su júbilo será efímero, pues pronto se enfrenta a uno de los episodios más graves de su carrera.

⁴⁵ Teresa del Conde, “La exposición Izquierdo”, *La Jornada*, p. 18.

El 19 de febrero de 1945 María Izquierdo firma un contrato con el jefe del Departamento del Distrito Federal para pintar unos frescos y decorar los muros y plafones correspondientes a la escalera central del antiguo Palacio del Departamento del Distrito Federal, situado en el Zócalo de la Ciudad de México. María empieza a trabajar en los bocetos.

Al conocer este proyecto David Alfaro Siqueiros y Diego Rivera la boicotean, y surgen innumerables pretextos para no llevar a cabo la obra, hasta que en octubre, por una orden superior, es cancelada definitivamente el proyecto.

Al parecer fue debido a una consulta en la que convocaron a Rivera y Siqueiros; éstos consideraron a María Izquierdo poco ejercitada en la práctica del fresco para encargarle un primer mural en el Palacio del Departamento del Distrito Federal.

José Pierre comenta que se oponen porque ellos se piensan más calificados que esta menor (María es 16 años menor que Rivera y 6 años menor que Siqueiros) para llevar a cabo la pintura al fresco de aquellos 155 metros cuadrados. Además de que

... no es difícil imaginar qué desaire hubiera sido para aquellos a los que Margarita Michelena llama graciosamente “los devoradores de paredes”, el que se les (*Sic*) prefiriera, para ornar ese palacio, en pleno corazón de México, en pleno Zócalo, no sólo un pintor más joven, sino encima ¡una mujer! En verdad, ¿habrían estos “devoradores de paredes” podido superar semejante afrenta?⁴⁶

María hace declaraciones a la prensa en contra del monopolio de los “tres grandes” (Rivera, Siqueiros y Orozco). Al cancelarle el contrato invitan a la pintora a realizar otro mural en un edificio menor, propuesta que María percibe como un insulto

⁴⁶ José Pierre *et al.*, “Situación de María Izquierdo en la pintura mexicana”, *María Izquierdo*, p. 46.

y que rechaza categóricamente. Se realizan gestiones y cartas abiertas de apoyo para que se reponga el contrato, aunque este hecho no logra reparar el perjuicio y todas las manifestaciones quedan sin respuesta.

Su incursión periodística

Entre 1942 y 1943, María Izquierdo colabora en la revista *HOY* con artículos dedicados en su mayoría a exposiciones de pintores jóvenes y principiantes. Tiene facilidad de palabra y mucho entusiasmo. Le interesan principalmente los nuevos valores de la pintura mexicana, pero de forma paralela aprovecha para lanzar comentarios enardecidos (pero con palabras encubiertas) para fustigar a los cuatro enemigos, según ella, de la joven creación independiente, y por ende de la suya: en primer lugar están los muralistas, luego el gobierno, los galeristas y por último los críticos.

Estos escritos revelan sus propias preferencias en materia de pintura. A MI le gusta la pintura figurativa y realista, siempre y cuando ésta luzca un estilo *naif* y un decorativismo que refleje idiosincrasias plásticas y ambientaciones costumbristas. “El camino que hay que seguir para lograr ser un pintor mexicano auténtico” indica ella, en modo algo dogmático, es “lo mexicano”, que define sin definirlo por “el conocimiento de lo mexicano tradicional, lo mexicano humano, lo mexicano espiritual, lo mexicano terrestre e indígena”.⁴⁷

Su última etapa

En 1945 realiza la exposición *El Circo*, en la Biblioteca Benjamín Franklin.

⁴⁷ Sylvia Navarrete *et al.*, *María Izquierdo*, p. 35.

En 1947, participa en una importante exposición: Cuarenta y Cinco Autorretratos de Pintores Mexicanos. Siglos XVIII al XX, en el Palacio de Bellas Artes. En esta ocasión María publica su credo artístico en el catálogo de la muestra que dice lo siguiente:

Huyo de los “bocetos geniales”, de las “pinceladas milagrosas”, de los “trucos técnicos”, de las “formas insinuadas”, de los “colores vagos”, de los “trazos inconclusos”, de las “manchas imprevistas” que algunos pintores adoran y llaman “habilidad técnica” o “pinceladas maestras”. Siempre que me pongo frente a una tela blanca planeo con seriedad su composición, estudio con deleite su color, gozo estéticamente con el tema y el trabajo con afán en el dibujo; las calidades del empaste de la pintura no se las entrego a la casualidad, sino que las busco conscientemente. Esa es mi religión artística. Yo no sé si lo he logrado, pero es mi serio propósito alcanzarlo.⁴⁸

Esta manera de entender su pintura, de “autovalorarse”, nos indica que María Izquierdo profesa una verdadera fe a la pintura, Sylvia Navarrete escribe que esta “autovaloración” de su posición estética es la profesión de fe de una artista convencida del tenor sagrado de su pintura.

Hacia 1946-1948 ocurre un visible cambio en el estilo de María Izquierdo. María pinta sus primeras naturalezas muertas sobre fondo de paisaje urbano o campestre. Sus guachinangos, calabazas, caracoles y sandías revisten una sensualidad de color y textura pocas veces alcanzadas anteriormente.

De una pintura de esa época, *La sogá* (1947), Teresa del Conde comenta que “ofrece connotaciones de presentimiento e indefensión, así como símbolos fácilmente descifrables que conjugan sexo, desolación, inocencia y muerte”.⁴⁹

⁴⁸ *Ibid.*, p. 36.

⁴⁹ Teresa del Conde *et al.*, *María Izquierdo*, p. 18.

En ese mismo año, 1947, María pinta uno de sus cuadros más conocidos, un extraño lienzo titulado posteriormente *Sueño y presentimiento*, en el que se autorretrata asomada por una ventana de una sencilla casa campesina, con su propia cabeza decapitada —como en las acuarelas de 1936—, que revela una representación premonitrice de la enfermedad que se aproxima.

Unos meses después sufre un primer ataque de hemiplejía que la deja paralizada del lado derecho. A finales de 1948, entre la segunda y la tercera embolia, intenta volver a pintar.

Su dolor y angustia por no poder pintar se reflejan en sus últimos cuadros donde presenta telas de azules oscuros con cielos tormentosos, donde las figuras, retratos y escenas transmiten al espectador una gran carga emotiva.

María Izquierdo pinta como los antiguos pintores de cuadros religiosos que se especializaban en un oficio preciso y realizaban sucesivamente las partes del cuadro. Tratamiento arquetípicamente del pintor *naif*: aborda la tela empíricamente, sin previo ensayo, aun cuando la abundancia de su producción permite entrever que muchos cuadros, si bien no son ensayos o bocetos, fueron rehechos, repetidos y modificados en cada “versión”, probablemente porque María Izquierdo se sintió poco satisfecha por el resultado, por el cuadro “terminado” que no se ajustaba al cuadro imaginado.⁵⁰

El Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México le rinde homenaje en 1992, y se realiza una importante exposición de la obra de esta artista. Luis-Martín Lozano, curador de esta muestra, comenta lo siguiente:

Sus grandes retos como artista tomaban su sustancia frente a la tradición de la cual a su vez abrevaba. Tanto en lo que respecta a

⁵⁰ Olivier Debrouse *et al.*, *María Izquierdo*, p. 20.

usos locales como en la “tradición de ruptura” propia de las vanguardias.

La artista incorporó a su lenguaje pictórico no sólo conocimientos de las vanguardias europeas, sino también elementos del arte mexicano: la pintura religiosa de México colonial, preferentemente los altares y los retablos de la Virgen de los Dolores, pero también se involucró con los retratos, las naturalezas muertas y las llamadas “alacenas” de la pintura del siglo XX. Y cosa importante: experimentó también con la fotografía.⁵¹

Citaremos a dos críticos de arte importantes dentro del ámbito mexicano, para con ellos cerrar la visión acerca de esta pintora que, aunque tarde, como casi todas las pintoras mexicanas, está rescatada del olvido y su nombre forma ya parte del panorama plástico mexicano.

Para Rita Eder la pintora recurre al amalgamiento de objetos y símbolos de estridente colorido que dan a sus pinturas un aire de sobrenaturalidad.

La fuerza de María Izquierdo proviene de su visión conceptual o de lo que comúnmente se denomina actitud primitiva, ello consiste en captar la esencialidad de los objetos y rostros y trasponerlos a la tela en forma plana sin lograr, desde un punto de vista ilusorio, incorporarse al espacio. Toda su concentración se vierte sobre las cualidades táctiles de las cosas, transfiriéndoles un poder simbólico que oscila entre la crudeza y la ingenuidad.⁵²

El crítico Martín Luis Guzmán Ferrer señala que María Izquierdo no necesita ninguna “revalorización”, pues es una pintora consagrada de la que se ocuparon, desde sus inicios, críticos de la altura de Justino Fernández, Octavio Paz, Xavier Villaurru-

⁵¹ Luis-Martín Lozano *et al.*, *María Izquierdo*, p. 9.

⁵² Rita Eder, “Las mujeres artistas en México”, p. 18.

tia, Jorge Cuesta y Celestino Gorostiza. Justino Fernández, en 1942 y antes de la fridomanía, estableció que se debía reconocer a María Izquierdo como la primera gran pintora de México.

En verdad, la impresión que deja la exposición actual es que Frida Kahlo resulta incomprensible sin el antecedente de María. Acaso forman una mancuerna, junto a la obra de sus otras dos contemporáneas, Remedios Varo y Leonora Carrington, en la corriente surrealista donde las mujeres mexicanas o asentadas en nuestro país, claramente superaron a los pintores varones.

... sus autorretratos y retratos principalmente de mujeres –tales como *Mis sobrinas*, *Ninfa Santos* y *Juana Inés* o el pionero *Belén*–, también son símbolos de lo difícil que resulta ser mujer en México, por la discriminación, el machismo y el abuso. No en balde María expresó “es un delito nacer mujer... delito aún mayor ser mujer y tener talento”, parangón con Rosario Castellanos, también su contemporánea.⁵³

⁵³ Martín Luis Guzmán F., “La comedia humana de Izquierdo”, *Excelsior*, p. 26.

Lola Álvarez Bravo (1907-1993)

Lola Álvarez Bravo está considerada junto con Edward Weston, Tina Modotti, Antonio Reynoso y Manuel Álvarez Bravo una de las figuras iniciales de la fotografía en México.

Esta fotógrafa reveló el mundo que le tocó vivir, dejó huella de su tiempo y puso ante nuestros ojos las imágenes de personas y de situaciones que de otra manera hubieran pasado desapercibidas. A través de su obra y su larga trayectoria como fotógrafa, podemos apreciar una gran diversidad temática y tener acceso al México de los años cuarenta principalmente, y a numerosos caracteres y situaciones de la vida, la rural sobre todo, desde entonces hasta nuestros días.

En este sentido, podemos afirmar que esta fotógrafa, con sus imágenes, documenta la historia posrevolucionaria con su impronta en los que la vivieron como un momento de transición y movimiento (de la vida en el campo mexicano que ella retrató de aquellos años, por ejemplo, no quedan más que vestigios), con sus colores, sus ritos, su arte popular autóctono, sus maneras de ser únicas en medio de un mundo que construye su economía de guerra con base en el progreso tecnológico e industrial. El México de entonces todavía es un mosaico de razas, tradiciones, lenguas, credos, fiestas, artesanías y personas distintas que se rebelan contra la estandarización ideológica y cultural.⁵⁴

Lola Álvarez Bravo llega a la Ciudad de México a la edad de tres años, con su hermano y su padre viudo. En el barrio donde vivía conoce a Manuel Álvarez Bravo, con quien más tarde se casa.

⁵⁴ Elena Poniatowska *et al.*, *Lola Álvarez Bravo. Fotografías selectas 1934-1985*, p. 4.

Su periodo de formación

El periodo de formación de Lola Álvarez Bravo abarca más o menos desde fines de los años 20 hasta la década de los 40, años que fueron coyunturales para el arte mexicano. En los tiempos en que se desarrolló la primera etapa de su carrera, México era todavía un país de campesinos y trabajadores que se acercaban con curiosidad a las ciudades. La Revolución de 1910 en el panorama nacional y las nuevas y numerosas rutas abiertas por las vanguardias europeas hacían que esos años se vivieran con efervescencia. En México, los artistas participaban de diversas maneras en una búsqueda, se planteaban preguntas, se suscitaban polémicas y se transformaban los hábitos. Unos se encontraban inmersos en la búsqueda por describir el carácter nacional, el arte del pueblo, donde no se tuvieran modelos extranjeros; otros estaban ávidos por ingresar a la modernidad, pendientes de lo que se gestaba en Occidente para así desarrollar un lenguaje universal; y otros más aspiraban a colocarse por encima de las contingencias sociales y apostaban por un arte puro.

Lola Álvarez Bravo no sólo es una pionera de la fotografía del siglo XX en México, es, sobre todo, una rebelde lúcida y sensible que sabe decir no a la opresión y a la injusticia. Una inconforme que vibra con todo lo que la rodea, y profundiza y permanece siempre en búsqueda, insaciada, porque no todo parece nítido al ojo de la cámara ni es fácil atestiguar sin compromiso la diversidad policroma de la vida mexicana de todos los días. Ella es un lenguaje, un modo íntimo y franco de decir las cosas, una manera de ver y enfocar lo que la rodea, lo que no se cuenta en los libros de historia, esos sucesos que marcan el rostro indeleblemente, de cualquier persona en cualquier época y en cualquier lugar del planeta. Su palabra es contundente y vasta.⁵⁵

⁵⁵ Elena Poniatowska *et al.*, "Entrevista con Lola Álvarez Bravo", *Lola Álvarez Bravo. Fotografías selectas 1934-1985*, p. 7.

No se puede definir el carácter de esta fotografía a través de su pertenencia a una generación por su fecha de nacimiento, ya que en ese México posrevolucionario el círculo intelectual y artístico era reducido, por tanto se propiciaba el entrecruzamiento de muchos caminos, de muchas corrientes e ideas, como antes señalábamos. Lola Álvarez Bravo tuvo una variedad de estímulos y encuentros que marcaron su vida, así como diversos vínculos de trabajo y amistad con distintas personalidades del ambiente mexicano. Para ubicar y comprender su obra hay que situarla en la coyuntura que atravesaba la fotografía cuando ella empezó a trabajar con la cámara: un momento definitivo para el desarrollo fotográfico ulterior y en el que confluyen, por cierto, muchos elementos característicos de las luchas que se libraban entonces en el campo del arte.

Lola Álvarez Bravo tiene contacto con la fotografía a través de Manuel Álvarez Bravo, quien trabajaba en las oficinas de Hacienda como pagador; cuando es trasladado a Oaxaca, Lola y Manuel deciden casarse y partir juntos.

Lejos de la familia, el cambio de vida al trasladarse a provincia y particularmente a la ciudad de Oaxaca, donde el mundo indígena formaba parte del paisaje cotidiano, significaron para Lola un renacimiento. Manuel en esa época empezó a tomar fotografías, ella estaba pendiente de cada maniobra que él realizaba con la cámara, así como del proceso de revelado, aún muy rudimentario, que Manuel realizaba en un improvisado laboratorio que había instalado en la parte trasera de la casa. Poco a poco Lola empezó a participar con él y asumió de manera tácita el papel de su ayudante. De este modo Lola Álvarez Bravo inició su aprendizaje que continuó durante los años que vivió con Manuel.

En 1926 regresan a la Ciudad de México, y este retorno cambia por completo su rutina. El nacimiento de su hijo, el reencuentro

con la numerosa familia de Álvarez Bravo, el acceso al círculo de artistas, la conversión definitiva de la fotografía en el principal interés de Manuel y el posterior abandono de su empleo en Hacienda trajeron consigo una nueva cotidianidad, marcada también por el trajín de la ciudad y el calor de nuevas amistades.

Edward Weston y Tina Modotti, una relación significativa

En 1923 habían llegado a México Edward Weston y Tina Modotti, quienes habían encontrado un ambiente muy propicio en la capital. El círculo de amistades de Manuel y Lola era frecuentado por Tina Modotti, que como fotógrafa tenía un lugar muy especial en el círculo de artistas plásticos.

Claudia Canales⁵⁶ comenta que cuando Tina es deportada del país, el vínculo entre ellos se cerró con un hecho significativo: la compra de sus cámaras —una de las cuales había pertenecido a Weston—, que no sólo fue una forma de ayudar a la amiga en desgracia, sino también una especie de acto ritual mediante el que Lola y Manuel recibieron de manos de la artista la herencia preciada de su oficio.

Lola reconoce la influencia que tuvo Tina Modotti en su obra fotográfica. Y en una entrevista comentó que “Tina era muy benévola en sus juicios, muy estimulante; buscaba lo bueno de los demás”.⁵⁷

Al marchar Tina de México, sus encargos fotográficos pasaron de manera natural a Manuel Álvarez Bravo y, por extensión

⁵⁶ Claudia Canales *et al.*, “Mirar a quien mira. Las fotografías de Lola Álvarez Bravo”, *Lola Álvarez Bravo. Fotografías Selectas 1934-1985*, p. 11.

⁵⁷ Extractos de entrevistas aparecidas en publicaciones diversas que envió Elena Poniatowska fechadas en noviembre de 1977 y publicadas en “Entrevista con Lola Álvarez Bravo” *Lola Álvarez Bravo. Fotografías selectas 1934-1985*, p. 38.

a Lola, quien seguía trabajando con él en estrecha comunidad, sobre todo en los procesos técnicos. En esos años Lola aún se sentía insegura de sus capacidades, pero empezaba a descubrir sus propios intereses y a tener sus propias búsquedas.

Su primer reconocimiento público

En diciembre de 1931 Lola Álvarez Bravo comenzó a mostrar sus habilidades como fotógrafa. En esas fechas la fábrica de cementos Tolteca lanza una convocatoria para participar en un concurso de fotografía. A la convocatoria responden casi 300 fotógrafos con fotos donde lo que imperaba era la toma de paisajes panorámicos de la fábrica, el modo clásico y por tanto con altas posibilidades de quedar seleccionados.

Manuel, Lola, Agustín Jiménez y Eugenia Latapí pertenecían en ese entonces a una generación de jóvenes fotógrafos que se oponían a la fotografía tradicional pictoricista (paisajes crepusculares, los forzados contraluces o los retratos retocados). Lola Álvarez Bravo “había aprendido muy rápido de una gramática fotográfica en donde se podían aplicar recursos como la abstracción y la síntesis de líneas lo cual era inusitado para su tiempo”.⁵⁸

Estos jóvenes fotógrafos presentaron un tipo de fotografía de tomas cerradas, de limpias líneas que en mucho recordaban la abstracción cubista; para los fotógrafos convencionales estos fotógrafos “aficionados” estaban lejos de obtener alguno de los premios ofrecidos.

En ese concurso de La Tolteca, nacieron obras ahora clásicas como *La Tolteca* de Manuel Álvarez Bravo, y una obra de Lola titulada *Cemento*, forma que no volvería a ser vista en los años posteriores en

⁵⁸ José Antonio Rodríguez, “Las armas de Lola”, *El Financiero*, p. 16.

ninguno de sus recuentos fotográficos. En esa fotografía LOLA ÁLVAREZ BRAVO aplica sus capacidades para evidenciar las líneas y las formas; el detalle se vuelve aquí un juego de cortes transversales que le muestran al espectador una imagen no tan fácil de decodificar. La subjetividad fotográfica estaba viendo nacer así a una maestra.⁵⁹

En este concurso Manuel obtuvo el primer lugar y Lola una mención que marcó la primera muestra de sus fotografías como del ámbito doméstico. A partir de entonces Lola Álvarez Bravo perteneció por derecho propio a una cultura fotográfica, aunque para ser plenamente reconocida tuvo que librar duras batallas. La obra de Lola ha sido valorada muy tarde, pues aunque su vida y su personalidad formaron parte del anecdotario de la cultura mexicana desde hace seis décadas, es en los últimos años que su obra es expuesta y se realizan exposiciones y antologías de la misma.

Su compromiso con la fotografía

El inicio de su verdadera calificación como fotógrafa fue marcado por la adversidad; primero una enfermedad de Manuel la obliga a hacerse cargo de las tareas fotográficas a él encargadas y sacarlas adelante, y más tarde la difícil separación de Manuel, hechos que delimitan con claridad una etapa de su biografía; esta ruptura la decide a hacer de la fotografía su principal medio de expresión y su campo de referencia.

Con 28 años de edad, además de haber aprendido los secretos de la técnica fotográfica, era capaz de desdoblar el mundo en imágenes con una mirada dispuesta a formular su propio lenguaje. “Ajena a las poses académicas y a la erudición libres-

⁵⁹ *Idem.*

ca, su persona y su trabajo son brillantes atisbos de intuición y lances certeros de sensibilidad, manifestaciones que reivindicaban, sobre todo, el gozo y la pasión de una manera de ser y un hábito de mirar.⁶⁰

En 1935 Lola vivió en casa de la pintora María Izquierdo, a espaldas de la Plaza de Santo Domingo, a un paso de la Universidad y a otro de la Academia de San Carlos. En esa época no había muchos centros de reunión para los artistas e intelectuales de esa ciudad que empezaba a crecer y a descubrirse a sí misma. Con mucha frecuencia la casa de María Izquierdo se llenaba de estudiantes, políticos, escritores y artistas. Entre los más asiduos estaban Rufino Tamayo, Luis Cardoza y Aragón, Xavier Villaurrutia, Leopoldo Méndez y David Alfaro Siqueiros.

Para ese entonces Lola trabajaba como maestra de artes plásticas en el Departamento de Bellas Artes, entonces perteneciente a la Secretaría de Educación Pública. Es en esta época, a mediados de los años treinta, que comienza el trabajo formal de Lola como fotógrafa, ya que empieza a colaborar en las Oficinas de Publicaciones y Prensa de la Secretaría misma. Aunque nunca se había alejado de la cámara, a partir de esa fecha despliega una actividad en la que se combinan las labores de ilustración y documentación hechas por encargo con el libre desarrollo de su propia obra. Las tareas para la revista *El maestro rural*, los registros cotidianos de las acciones educativas y los viajes al interior del país por cuenta de la Secretaría afianzaron la soltura de un oficio que todavía entonces era raro en México asociar a una mujer.

En los años treinta, trabajar para una mujer era enfrentarse a una sociedad entera:

⁶⁰ Claudia Canales, *op. cit.*, p. 16.

Lola Álvarez Bravo se inventó su cielo y su infierno en la tierra; su cielo entre sus amigos que no podían vivir sin ella, su infierno en el reto cotidiano de salir a la calle a ver. Asumió todos los peligros, todas las dificultades, los sufrimientos y las soledades, aceptó los desafíos, el “qué dirán”, brincó todos los charcos, fijó las texturas de la miseria y sobre todo derribó obstáculos. Se vio así misma tal y como era: una joven mujer hermosa y libre. Decidió que a esa mujer no le iban a amarrar las manos ni a cerrar los ojos. Tampoco sepultaría su sensualidad.⁶¹

El trabajo para la revista *El maestro rural* requería, como toda publicación periódica, una práctica diaria con las imágenes, y este hecho abrió otra faceta más en la experiencia de Lola Álvarez Bravo y la relacionó con la función esencialmente documental de la fotografía, medio dinámico por excelencia.

El compromiso social y político

Lola formó parte de la LEAR desde su creación en 1934 y participó activamente en las actividades del grupo. Junto con el pintor, grabador y fotógrafo Emilio Amero, Lola y Manuel Álvarez Bravo, en 1931, crearon un cineclub (quizá el primero registrado en México) en el que exhibían, entre otras cosas, películas que les proporcionaba discretamente el gobierno soviético: *Octubre*, *La Madre*, *La infancia de Iván*; Poudovkin, Eisenstein, Dziga Vertov y Luis Buñuel llegaron a México por este conducto. Años más tarde, en la sede de la Liga, Lola exhibió películas pioneras del cinematógrafo que ella y otros compañeros alquilaban a un viejo coleccionista. Desde entonces le fascinarían las posibilidades del cine, pero hasta mucho tiempo después tendría ocasión de incursionar brevemente en él.

⁶¹ Extracto de entrevistas aparecidas en publicaciones diversas que envió Elena Poniatowska, publicado en *Lola Álvarez Bravo. Fotografías selectas 1934-1985*, p. 39.

María Izquierdo, en 1935, encabezó un proyecto de fomento a la pintura entre las mujeres. Paralelamente a esta muestra organizó una primera muestra de carteles de propaganda realizados por algunas de sus discípulas (María daba clases de dibujo en escuelas secundarias). Carteles Revolucionarios de las Pintoras del Sector Femenino de la Sección de Artes Plásticas, Departamento de Bellas Artes fue el nombre de la exposición que se inauguró en Guadalajara en mayo. Lola presentó para ésta dos fotomontajes: el primero representaba a una elegante mujer de la época, con una calavera en lugar de cabeza, y chorros de monedas en las manos; el otro lo tituló *El sueño de los pobres*, una imagen elocuente por su sencillez; una extraña máquina de fabricar monedas montada sobre rieles desciende sobre un niño harapiento, acostado sobre un costal.

Posteriormente, con este mismo título Lola presentó una fotografía tomada en algún tianguis,⁶² donde nos muestra a un niño dormido entre pilas de huaraches. La composición de ambas imágenes es similar; y aunque la fotografía es menos impactante, es tan sugestiva como el fotomontaje.

A mediados de los años treinta, Lola estaba realizando ya diversos trabajos, así que para 1936, cuando se llevan a cabo cambios administrativos en la Secretaría de Educación Pública, Lola deja de colaborar en esta institución (aunque más tarde participará en trabajos puntuales) y continúa su labor fotográfica en otros ámbitos: realiza reproducciones para arquitectos y pintores, retrata a escritores y artistas, da clases de fotografía, trabaja en diversas ediciones que se continúan con distintos ritmos hasta la década de los sesenta, entre otras cosas, y por supuesto continua realizando su obra personal. Este quehacer

⁶² Nombre náhuatl con que se siguen nombrando a los mercadillos que se ponen en las calles de México.

diverso y múltiple le va dando una rica experiencia que se aprecia en su obra; paso a paso creó su propio estilo. “Sus imágenes adquirieron la atmósfera de ensueño que sugiere los cuerpos en reposo y los objetos en el olvido; sus retratos, la evidencia de una aptitud penetrante que es casi dote adivinatoria”.

Los años cuarenta, el desarrollo de su quehacer fotográfico

Los años cuarenta representan para Lola un momento de plenitud y desarrollo de su quehacer fotográfico. En 1941 trabaja para Bellas Artes, que en esa época tiene una gran actividad en la que Lola fotografía exposiciones plásticas, obras de teatro, estrenos de ballet, viajes al campo y certámenes de todo tipo. Trabajar para esta institución fue cómodo y grato para Lola: conocía ese mundo, le era cercano y familiar, y las piezas y objetos que debía documentar le proporcionaban satisfacción a su trabajo cotidiano. Sus viajes a provincia le dieron la oportunidad de realizar una obra personal “llena de visiones y resonancias pueblerinas”.

En 1944 participó como fotógrafa en la campaña de alfabetización impulsada desde la Secretaría de Educación Pública. En 1945 sucede a Manuel Álvarez Bravo en la cátedra de fotografía en la Escuela de San Carlos.

Esta fue una década intensa donde además estrechó su amistad con Diego Rivera, hizo los famosos retratos de Frida Kahlo, siguió los primeros pasos del surrealismo en México, asistió al homenaje póstumo a Tina Modotti, recorrió el país con su cámara y desplegó, en fin, la curiosidad vital que define su personalidad y alienta su obra fotográfica.

De la serie de retratos que realizó de Frida Kahlo, Raquel Tíbol comenta que “su amistad con Frida Kahlo y su admiración por ella la llevaron a realizar una de las más sugestivas series

de retratos. La cámara afectuosa de Lola hizo que Frida explorara su espiritualidad. Las imágenes dan cuenta de un poético encuentro entre las dos amigas”.⁶³

Haber realizado un importante trabajo fotográfico de la obra de Diego Rivera fue quizá una de las fuentes que más le aportó y reveló cuestiones sobre la composición plástica. Ella misma nos ofrece este testimonio:

El estudio de la plástica me sirvió para darme una idea mucho más completa, mucho más precisa de la gran importancia de la luz, de la composición, de los volúmenes. El haberme habituado tantísimo a la pintura me facilitó mucho el problema a componer; ya sistemáticamente sabe uno qué le estorba y qué no le estorba, qué debe equilibrar y qué debe dejar tal cual. Nunca se puede ver mejor que cuando se está detrás del vidrio despolido. Al estar afocando, veía la pincelada, la materia, la composición.⁶⁴

El trabajo de Lola también fue integrante de exposiciones clave como XX Siglos de Arte Mexicano, celebrada en el Museo de Arte de Nueva York, en 1940. Ella y Manuel Álvarez Bravo serían los únicos fotógrafos incluidos en esa exposición, lo que habla mucho de esos esfuerzos casi solitarios por mostrar lo que se hacía en la fotografía mexicana. Y nuevamente los dos son los únicos que representan a México en la megaexposición La familia del hombre.

En estos años Lola trabajaba de manera incansable, lo mismo escribía artículos sobre el retrato del siglo XIX en la revista *Espacios*, que publicaba libros autorales. Lola es la primera fotógrafa que en México publica un libro de fotografías desde el

⁶³ Raquel Tibol *et al.*, “Apostillas en torno a Lola Álvarez Bravo”, *Lola Álvarez Bravo. Fotografías selectas 1934-1985*, p. 23.

⁶⁴ Manuel Fernández Perea *et al.*, *Lola Álvarez Bravo, Reencuentro*, p. 11.

punto de vista de fotografía de autor. Publicado en 1951, *Acapulco en el sueño* inaugura la edición de los libros fotográficos en tiempos en que publicar libros sobre fotos era poco menos que imposible.

Una de las fotografías más conocidas que Lola realizó en esta época es la que le hizo a su amiga la pintora, grabadora y maestra Isabel Villaseñor (1914-1953). Es una fotografía tomada en 1941 en Chachalacas, Veracruz, con el bello cuerpo de Chabela vestida con un amplio camisón blanco, con su largo cabello oscuro cayendo en cascada, con el rostro mestizo echado hacia el cielo, un tronco caído donde yace la modelo, las piernas separadas y con los párpados cerrados parece entregarse a un deleite sin tiempo en un rincón indefinido. En una sesión de fotos, Lola elige esta toma y la titula *El ensueño*, suave metáfora erótica de la joven mujer poseída por la luz. Si bien los aspectos técnicos pueden explicar por sí solos está elección —la composición, el claroscuro y las texturas son irreprochables—, la actitud de la mujer en la imagen e incluso el nombre dado a ésta colocan al espectador frente a un tema recurrente en la obra de Lola Álvarez Bravo. Más que a un tema, a un ambiente: una atmósfera poblada de silencios apacibles que se perciben tanto en algunas imágenes desprovistas de contexto espaciotemporal, como en otras que sugieren imágenes más concretas. El mismo abandono de la mujer de *El ensueño* lo comparte *El lagartija*, así como los sujetos que aparecen en *Desalojados* y *La cruda*, y con una serie de variantes, los trabajadores en reposo de *Descansando* y *Llantas y flojera*.

Hay en el trabajo de Lola Álvarez Bravo una especial preferencia por las escenas insinuantes y los momentos ambiguos. Son esas imágenes, al menos, donde su cámara parece hallar el cauce más propicio [...] Su ámbito es el de las implicaciones que por el azar de un instante o el propósito deliberado del fotógrafo quedan suspen-

didadas en el aire en espera de que el observador las descifre. No obstante su vertiente documentadora, buena parte de la obra personal de Lola está compuesta de tomas de este tipo.⁶⁵

Los años cincuenta

A partir de los años cincuenta Lola comenzó a concentrarse cada vez más en la Ciudad de México, reteniendo los pequeños detalles cotidianos, fragmentos de la vida común que pasan inadvertidos a no ser por el ojo acucioso de la cámara. El ambiente capitalino, la ciudad, su arquitectura y sus formas no son en sí mismos de su especial interés. En medio de la ciudad que empieza a crecer, a generar un ambiente cosmopolita, sus ojos se dirigen más hacia los rincones de íntima tranquilidad para rescatar siempre la figura humana. Aun esta predilección se siente en sus paisajes que casi siempre suelen estar habitados. Este género —el paisaje— no es de sus predilectos, pero las fotografías que realiza en campo abierto rara vez prescinden de referencia humana. Más que de paisajes podemos decir que se trata de escenas rurales en las que el quehacer humano tiene un papel protagónico, como si el entorno natural fuese sólo el escenario para destacarlo.

Una mujer camina por un parque. Su figura enlutada se recorta de espalda bajo la sombra de un árbol. Más allá se yergue una estatua sobre un pedestal. Un sendero se abre al fondo, bordeado de follaje. El título de la fotografía señala la hora en el lugar: 8 a. m. Sin embargo, la escena tiene un aire intemporal, un atisbo de nostalgia que remite a alguna zona del recogimiento solitario [...] Situada a distancia, la mirada de Lola AB logra muchas otras imágenes con ese potencial evocador que apela más que nada a un estado de ánimo.

⁶⁵ Claudia Canales, *op. cit.*, p. 20.

Sin irrupciones violentas, sin turbulencias, se desenvuelven con facilidad por los resquicios de las imprecisiones sugerentes.⁶⁶

En las fotografías que tienen un propósito documental, la mirada de la fotógrafa cambia de lugar para situarse más cerca de su objeto. Esta nueva toma de posición la ayuda a fotografiar escenas más precisas, en las que es frecuente la presencia de elementos populares o costumbristas de los que se desea dejar testimonio. Forman parte de ellas *Psiquiatra popular*, *Quietecito*, *Bolero*, *Cilindrero*, *Judas*, *Rehiletos* y muchas otras inspiradas en los oficios que antaño solían realizarse en las calles. La tradición popular, entendida en su sentido más amplio, nutre la obra de la fotógrafa de manera sustancial y se mantiene en un justo equilibrio, sin precipitarse en excesos ni caer en folclorismos.

Hasta 1965 realiza su primera exposición individual Galería de Mexicanos, 100 fotos de Lola Álvarez Bravo, en el Palacio de Bellas Artes. Y a partir de ese año su fotografía comienza a ser difundida a públicos amplios. Pero es hasta años muy recientes cuando su trabajo comienza a ser estudiado más detenidamente. En 1992-1993 el Centro Cultural Arte Contemporáneo realiza un homenaje-recuento a Lola Álvarez Bravo, algo nunca antes hecho a un fotógrafo en México.

Una breve incursión en el cine

A mediados de los años sesenta realiza un cortometraje sobre los murales de Diego Rivera en la capilla de Chapingo; este es un breve acercamiento de Lola al mundo cinematográfico. Realizó otros esbozos para cine pero nunca encontró los medios para realizarlos. “No obstante, en Chapingo, queda como un tes-

⁶⁶ *Ibid.*, p. 23.

timonio más de una vocación visual que se extiende incesante a lo largo de varias décadas y que marca el rumbo de una biografía en nuestro siglo, pionera de muchas de las búsquedas que se incorporan más tarde al quehacer fotográfico mexicano, la obra de Lola documenta, más que una época, la aplicación persistente y amorosa de la mirada”.

El fotomontaje

Lola realizaba los fotomontajes y comenta: “a veces quería decir algo, y la fotografía no me lo permitía. Entonces tomaba una cartulina, hacía un boceto, escogía unos negativos, los imprimía al tamaño necesario, cortaba y pegaba”.⁶⁷

Pero sus aciertos en este sentido no son sólo resultado de sus inquietudes o producto de ciertas influencias plásticas, podemos atribuir su breve incursión en el terreno del fotomontaje al clima moral e ideológico de los años del Cardenismo: la necesidad de llevar el discurso cultural a todas las esferas del país y, sobre todo, a las clases menos favorecidas. La educación plástica para niños y adultos formaba parte de la polémica sobre la implantación de la escuela socialista en el país. En ese contexto el fotomontaje también podía ser un arma ideológica. La propuesta de Lola en ese momento no tuvo ningún eco; y aunque siguió realizando fotomontajes fue más como diversión, según ella ha dicho, o por encargo.

El sueño del ahogado, un fotomontaje posterior, trata de un divertimento realizado a partir de un retrato del pintor Juan Soriano, uno de los mejores amigos de Lola en esa época, y nos recuerda a los *collages* surrealistas. En este fotomon-

⁶⁷ “Los fotomontajes de Lola Álvarez Bravo”, *Lola Álvarez Bravo. Reencuentros*, p. 14.

taje, al igual que en *El sueño de los pobres*, Lola intenta conservar la profundidad fotográfica a pesar de la ruptura de las escalas.

Los siguientes fotomontajes los realizó a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta. Fueron encargos de diversas empresas o instituciones y parecen más carteles publicitarios y están realizados en grandes formatos. En éstos no expone ningún contenido ideológico ni estilo surrealista.

Aquí, más aún que en sus fotografías, revela su conocimiento de la composición pictórica y, sobre todo, una inteligente y comprensiva lectura de la pintura mural. Utiliza de manera atrevida ciertos escorzos, perspectivas alargadas que le proporcionan algunas de sus fotografías. Pensadas como obras de gran formato, las imágenes se llenan de elementos yuxtapuestos: hombres trabajando, perspectivas de piezas de maquinaria repetidas y alineadas hasta lograr un efecto coreográfico, segmentos de una cadena de producción ininterrumpida.⁶⁸

El mundo indígena

Cuando las ciudades comenzaron a ser el imán de la fuerza del trabajo rural, y las etnias se vieron diezmadas y en peligro de desaparecer, comenzó a verse como un detalle folklórico —en el peor de los casos— o como una necesidad imperiosa el hecho de documentar la desaparición de una parte de México y la aparición de una realidad marginal: la pauperización de los indígenas en las nuevas metrópolis industriales. Para ese entonces la fotografía de interés etnográfico no existía como un género sino como un apunte de la realidad; la fotografía comienza a tornarse en un reportaje antropológico, tanto de lo que estaba sucediendo

⁶⁸ *Ibid.*, p. 16.

en el campo, como lo que acontecía en las ciudades con su rica cultura urbano-popular y tintes del pasado indígena.⁶⁹

Se puede decir que Lola documenta ambas situaciones, ella está pendiente de las transformaciones que se gestan a su alrededor y captura con su cámara tanto al mundo indígena como la inmigración a la ciudad de estas comunidades, las que llevan su folclorismo y dan otra visión, otros rincones a la Ciudad de México.

El mundo indígena es un tema importante en la obra de Lola Álvarez Bravo, su acercamiento a este mundo forma parte del cambio de perspectiva que tiene la fotografía, hacia los años veinte, de acercarse con otra óptica. Lejos de una sublimación romántica o de un registro de exotismo, Lola hace un acercamiento más directo, los indios dejan de ser las figuras decorativas y adquieren rasgos que resaltan una complejidad interna, a la vez que una profundidad humana. Aunque persisten muchos ecos de la tradición pintoresquista, la cámara comienza a detenerse en los rostros, las producciones y las ceremonias de los indígenas, recién asumidos como una fuerza social. El trabajo de Lola Álvarez Bravo forma parte de este cambio de perspectivas y nos revela el propósito de ahondar en la expresión facial—debido sin duda a la vocación retratística de la fotógrafa— y el deseo de capturar escenas desprovistas del romanticismo finisecular.

Una obra muy interesante en el sentido expuesto anteriormente es *Por culpas ajenas*, donde Lola reproduce el rostro de una mujer mazahua sin hacer concesiones a la pose y logra capturar el gesto exacto que le da voz: tenemos a una joven con la boca abierta que rompe el silencio tradicional de las mujeres indígenas, tenemos a una mujer que habla frente a la cámara.

⁶⁹ José Manuel Springer, “De Lola a la actualidad”, *unomásuno*, p. 17.

Otra imagen sobre el mismo asunto es *Entierro en Yalalag*, donde las siluetas blancas de las mujeres tras el féretro y la profundidad oscura del paisaje producen un efecto casi cinematográfico.

Aunque en todos estos casos los personajes y escenas indígenas se apartan de la nota sentimental y las formas estereotipadas, su tratamiento parece tamizado por una intención poética que esquivaba las alusiones literales y opta por los recursos más líricos. Así, las imágenes de Lola Álvarez Bravo no pretenden decir cómo son los indios –aunque en cierto modo lo dicen–, sino señalar sin retórica la belleza implícita en las formas y actitudes culturales que descubre la cámara.⁷⁰

De sus imágenes sobre el mundo indígena, podemos mencionar *De generación en generación*, fotografía realizada en 1950, donde vemos una mujer indígena de espaldas cargando a su hija que mira de frente a la cámara.

El retrato

El retrato fotográfico fue uno de los géneros que más frecuentó Lola Álvarez Bravo. Se puede considerar su obra retratística como un diario privado que nos muestra con imágenes su visión de los otros, particularmente de aquellos a quienes conocía bien. En estos retratos hace patente los lazos de amistad y fraternidad que la ligaron a una serie de figuras del mundo artístico e intelectual de su época.

Ella retrata a varios de sus contemporáneos, y forma un conjunto significativo de la cultura mexicana durante los años cuarenta y cincuenta.

⁷⁰ Claudia Canales, *op. cit.*, p. 16.

Cada retrato tiene su lenguaje, sus matices, y muestra las intenciones particulares que tuvo la fotógrafa en cada uno de ellos:

Entre la efigie sombreada de *David Alfaro Siqueiros* y la silueta sombreada de *Antonio Ruiz (El corcito)*, de la distracción momentánea de *Diego Rivera* a la estudiada concentración de *Diego de Mesa*, la fotógrafa va desplegando las mil alternativas del retrato, alerta a los peligros de un género que también hubo de desprenderse de los patrones heredados de la pintura y de la parafernalia ambientadora de la fotografía finisecular.⁷¹

Y cuando no se trataba de amistades y conocidos, Lola buscaba el acercamiento humano que la ligaba a quienes posaban para su cámara. Y es en este aspecto en el que se imprime el carácter humano de la fotógrafa. El oportunismo o la búsqueda forzada de la imagen están ausentes en sus fotografías. Sus imágenes hablan de una espera paciente, de un contrato sin palabras de quienes se dejaron retratar por su lente. Imágenes sin premura, sencillas, donde todo sucede antes de apretar el obturador.

Lola cuenta con una amplia iconografía de los nombres protagónicos de la cultura mexicana del siglo XX, donde se reconoce su talento y su calidad fotográfica que muestran las notas más contrastadas de la fisonomía humana.

Algunas de sus imágenes se pegan a las convenciones del retrato oficial, cumpliendo con el propósito para el que fueron hechas, aunque “la mayor parte acusa la hondura de una mirada que se deja arrastrar a las arenas movedizas del sustrato psicológico”.

La propia artista nos da su testimonio respecto al género del retrato:

⁷¹ *Ibid.*, p. 20.

Con los retratos es especialmente trabajoso, porque la cámara es terriblemente impresionante por indiscreta. Yo siento y creo que todo el mundo siente que cuando tú estás viéndolo a través de una cámara, lo estás analizando toditito, estás viendo si la ceja es perfecta, si el ojo brilla, si está gordo, si está flaco, si es guapo, si es feo, si quién sabe qué. A lo mejor por eso la gente pone siempre una cara de retrato rarísima, y hay que manipularla, ablandarla, platicarle, distraerla hasta que se despoja de esa impresión terrible de la cámara y empieza a ser ella de nuevo, a relajarse. Entonces es cuando se puede aprovechar y sacar, no la imagen física, dura y fría, sino a la verdadera persona. Eso es lo que he hecho a lo largo de mi carrera.⁷²

Ella recuerda que al principio de la fotografía en México la gente que se iba a retratar lo tomaba como un ritual. La gente se preparaba, buscaba un vestido, se hacía un peinado pensando que sería un recuerdo importante tanto personal como familiar. Entonces la fotografía adquiría una categoría muy especial al considerarse ya como documento. Estas fotografías en especial son para ella una vivencia extraordinaria, todo un recorrido lleno de sensaciones y descubrimientos, quizá hasta un modo de accionar la imaginación y recrear un momento ido, una época pasada. La fotografía es una lucha, tiene un reto: no de eternizar, sino de hacer sobrevivir más tiempo el acto, la persona o el acontecimiento

Comentarios acerca de su obra

Muchas de las imágenes de Lola Álvarez Bravo enfrentan el problema de no tener fechas precisas. De algunas recuerda más o menos la época; otras permiten deducirla mediante algunos

⁷² Manuel Fernández Perea *et al.*, “La Fotografía, un placer interno”, *Lola Álvarez Bravo. Recuento fotográfico*, p. 13.

datos incluidos en ellas. Este hecho no tiene mayor trascendencia, pues la verdadera comprensión de sus fotografías estriba más bien en el hallazgo de esos indicios que nos revelan sutilmente algunas de las obsesiones de esta fotógrafa. Las escaleras, las ventanas y las estatuas que pueblan sus fotografías son quizás las formas recurrentes de una misma búsqueda.

Lola Álvarez Bravo gusta de mirar al que mira. El lenguaje de muchas de sus imágenes está cifrado en el juego que propone el observador observado y que sugiere, a su vez, un tercer espectador que registra el atisbo de la fotógrafa.

La insinuación del juego que establece la mirada puesta sobre el que mira —espejo de reflejos infinitos— es en cierto modo un acto reflexivo; acento deliberado sobre un quehacer cuya definición más inmediata consiste en la reproducción mecánica de aquello que se ve, pero que en el caso de Lola Álvarez Bravo se convierte en la creación de todo un sistema de referencias y signos. La especificidad de su lenguaje fotográfico suele relegarse en aras de la inquietud que provoca su biografía, desplegada casi a la par del correr del siglo, contemporánea de los mitos posrevolucionarios, y de una ciudad de México aún habitable e íntima.⁷³

Si gran parte de la obra de Lola Álvarez Bravo está impregnada de un aliento poético que llena las cosas triviales de múltiples significados, algunos temas resultan más afines a él en vista de su capacidad de sugerencias. Entre ellos, las máscaras, los maniqués y las figuras escultóricas ocupan un lugar fundamental, ya que remiten a la representación y ponen en juego el presupuesto de las falsas apariencias, tan caro a las reflexiones sobre la fotografía. Ese juego se hace evidente en *Los chinelos*, cuyos personajes, extraídos del contexto ceremonia, posan de frente a

⁷³ Claudia Canales, "Recordando a Lola", *La Jornada* p. 25.

la cámara y subrayan así la naturaleza artificial del disfraz. Sin embargo, la alusión más directa al asunto se halla en *El tapado*, donde no obstante el interés que revistan las formas geométricas, parece innegable el propósito de acentuar el poder evocador de aquello que no sólo oculta la cara, sino que incluso toma su lugar. En esta y otras fotografías es perceptible la influencia de las corrientes surrealistas que llegaron a México al término de los años treinta y que desde luego Lola conoció. No obstante, en imágenes como *Ruina*, *El abandonado* y *El repuesto* se perciben también ecos de Cartier-Bresson y, desde luego, de Manuel Álvarez Bravo, cuya poderosa presencia campea en la técnica y los temas de la fotografía, como ella misma reconoce.

A lo largo de los años reúne una serie de imágenes en las que el agua es objeto de constante recreación, los reflejos luminosos de los estanques y de los ríos son escenarios que retoma con frecuencia. Podemos mencionar, entre otras: *El baño*, *El clavado*, *Agarrándose*, *Hombre rana*, *Mangle-Manglar* y *Cielo, mar y tierra*.

La búsqueda meramente formal, cercana a la abstracción, no parece haber interesado mucho a Lola Álvarez Bravo; sin embargo, su amplia obra comprende imágenes que denotan sabiduría y sensualidad ante las formas, la luz y las texturas; entre otras: *En su propia cárcel*, *11 a. m.*, *Unos suben y otros bajan*, *Telas*, *Virutas*, *Bajareque*, *Charamusca* y *Los cocos*. Sujetas a la morfología de los cuerpos y a las cualidades de la materia, estas tomas exhiben otro aspecto de la variada producción de la fotógrafa, dispuesta siempre a explorar nuevos géneros y ávida de desplegar, como en las páginas de un catálogo, las diversas capacidades de la cámara. Si de esa variedad sólo se han señalado los ámbitos temáticos más significativos y en torno a ellos se ha construido el sistema para una determinada interpretación iconográfica, es indudable que una obra tan vasta como la de Lola Álvarez Bravo admita muchas otras lecturas.

Reflexión y crítica de su quehacer fotográfico

Ahora nos queda por hacer algunas reflexiones sobre lo mejor que define la personalidad y la vida de Lola Álvarez Bravo. Es una artista que tiene, como ya vimos, una obra extensa y multifacética; y aunque no se le puede insertar en una corriente sí podemos ubicarla ideológicamente dentro de una ética: el humanismo criollo surgido con la Revolución de 1910; a través de su vasta obra exploró las más diversas posibilidades de la cámara y la complejidad del lenguaje visual; tuvo una vocación por la imagen que no soslayó la influencia de otras artes y se confirmó en el arduo quehacer cotidiano. Su oficio de fotógrafa se alimentó de la observación tenaz del mundo y de una práctica que se mantuvo a raya de cualquier atisbo de retórica o ramplonería. Su mirada se aplicó con igual esmero a la documentación rigurosa de la recreación lírica, a las composiciones cuidadosamente meditadas que a la búsqueda azarosa del momento decisivo.

... Lola no sólo está cerca de estos seres excepcionales. También frecuenta a los seres ignorados y ridiculizados, las feministas y las comunistas, quienes luchan por el voto para las mujeres, participan activamente en mítines y campañas, se concentran en la agitación —como Benita Galeana que trae siempre su hato de ropa por si la detienen. También vive intensa y riesgosamente, pero la sociedad, la Iglesia y el Estado prefieren no singularizar su capacidad de combate y escándalo.⁷⁴

Lola Álvarez Bravo es una mujer notable, no sólo por su “tercer ojo”, con el que enfoca la vida que transcurre delante de ella de

⁷⁴ Carlos Monsiváis *et al.*, “Lola Álvarez Bravo”, *Lola Álvarez Bravo. Fotografías selectas 1934-1985*, p. 34.

una manera clara y penetrante, sino por la calidad de su trabajo en el que refleja el aprendizaje que realizó junto a figuras de la talla de Diego Rivera, Frida Kahlo, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Manuel Álvarez Bravo, Xavier Villaurrutia, María Izquierdo y muchos más.

Esos recursos técnicos y formales aprendidos y asimilados, así como su febril actividad primero en la Secretaría de Educación Pública y luego en Bellas Artes, hicieron que Lola fuera construyendo e inventando sus objetos de representación: esos fragmentos de la vida pública, citadina o rural, de los habitantes de este país, rostros de nuestro pueblo, de sus mujeres, hombres y niños. Y capturó la imagen del trabajo, del ritual, de la desdicha, de la diversión, así como los retratos tan bien logrados de las personalidades de su época.

A Lola Álvarez Bravo se le puede considerar como una fotógrafa que reproduce los impactos humanos en sus momentos dramáticos. Un evento trascendente puede estar solamente relacionado con el sujeto, o puede tener un punto atemporal como en *Por culpas ajenas*.

Las imágenes de indígenas, campesinos o pobres de un pueblo, o proletarios de la ciudad, hubieran podido convertirse en cartones de tipo popular, o sea en expresión de una distancia de clase social. Pero eso en Lola no sucede porque ella fotografía desde y con esa emotividad cultural apuntada arriba, y abraza a los pobres con una mirada afectuosa que no los enfoca ideológicamente, sino que los descubre como actores de un México en vías de una reconstrucción tan moral como estética. La mirada de Lola expresa el sueño republicano motor de la historia de México y de las fatigas con que se ha construido la nación.

El arte que realizó Lola, al captar por ejemplo a *Las dos Fridas*, los blancos rebozos pueblerinos durante un entierro en *Yalalag*, el difícil trabajo de los tiburoneros o los paisajes tranqui-

los en Michoacán, regala a nuestros ojos fotografías diáfanas, veraces y siempre admirables, pues esta artista supo captar la frescura de lo cotidiano y los perfiles más modestos de un país como el nuestro.

El escritor José Joaquín Blanco escribe:

Donde pone el lente surge la sorpresa. Sus imágenes golpean por la fuerza de su veracidad: la vida se sobresalta al reconocerse tan cabalmente en la foto; y por el genio de su luz y de su composición la naturaleza aspira a la limpieza, a la armonía y a la lucidez de sus fotografías.

Se reconoce una foto como suya por la emoción sabiamente distinguida, por la generosidad de su temperamento, por la destreza plástica, por el empeño y la lucha de crear belleza en cada imagen; pero jamás por un estilo o manera petrificada.⁷⁵

Como dice Pedro Coronel Rivera: “hay algo que es muy difícil lograr con un aparato fotográfico, la ingenuidad, esa ingenuidad de María Izquierdo o de Frida Kahlo. Lola logra eso de manera espiritual sublimada, doblemente espiritual”.⁷⁶

Concluimos con una frase de la pintora Olga Costa enviada a Lola Álvarez Bravo con motivo del homenaje llevado a cabo en 1992:

Lola es una gran fotógrafa, fue la primera fotógrafa mexicana, cuando ser mujer era un obstáculo para destacar en las artes [...] Lola ha trabajado con todos los temas que ha encontrado ante sí, dándole un sentido real y subjetivo, creo yo, propio de su femineidad.⁷⁷

⁷⁵ José Joaquín Blanco, “Lola Álvarez Bravo”, *México en el arte*, p. 17.

⁷⁶ Pedro Coronel Rivera, “Lola Álvarez Bravo”, parte II, *unomásuno*, p. 18.

⁷⁷ Olga Costa, citada en *Lola Álvarez Bravo. Fotografías selectas 1934-1985*, p. 29.

Frida Kahlo
(1907-1954)

La infancia, la adolescencia y el accidente

Frida Kahlo nació y murió en la famosa casa azul del barrio de Coyoacán, ahora convertida en Museo Frida Kahlo. Su padre Wilhelm Kahlo era un judío alemán que llegó a México en 1891, de profesión fotógrafo. Su madre, Matilde Calderón, nació en 1876, se dice que era de origen oaxaqueño. Frida nació el 6 de julio de 1907, fue la tercera hija del matrimonio, y su nombre completo era Magdalena Carmen Frida Kahlo y Calderón.

Tres años después de nacer Frida estalló la Revolución Mexicana. Sus padres vivieron este episodio como un infortunio, pues Guillermo Kahlo trabajaba para el dictador Porfirio Díaz y cuando éste cayó en 1911 el gobierno dejó de contratarlo para realizar fotografías.

Frida siguió a su madre y a sus tres hermanas en la práctica de todos los ritos de la iglesia católica, incluyendo confesiones, comuniones y retiros espirituales hasta la edad de veinte años, época en la que ingresa a estudiar en la Escuela Nacional Preparatoria. Aquí el ambiente es acalorado, con mucho activismo político y con celo reformista, que nutren a Frida y la llevan a romper con la rutina familiar y viajar una hora en tranvía hasta su nueva escuela.

En la preparatoria se incorporó a uno de los varios grupos de estudiantes, *Los Cachuchas*, quienes mostraban inquietudes políticas y un interés por aprender y abarcar diversos ámbitos como la literatura, la filosofía y la historia. Frida escoge al líder de ellos como centro de su afecto y su admiración, Alejandro Gómez Arias.

El 17 de septiembre de 1925 viajaba con Gómez Arias rumbo a su casa cuando el autobús se impacta con un tranvía. A

Frida un tubo del pasamano le atravesó el vientre, perforándole la matriz, su columna vertebral se rompió en tres lugares de la región lumbar, se fracturó la clavícula, su pierna derecha sufrió once fracturas y el pie derecho fue dislocado y aplastado.

A partir de ese momento Frida libra una dura batalla contra la progresiva decadencia física; sufre una gran cantidad de operaciones, porta incómodos corsés y diversos aparatos ortopédicos, y tiene desde entonces una sensación de cansancio continuo, además de constantes dolores en la columna y en la pierna derecha que no la abandonaron nunca.

A consecuencia del accidente, Frida tuvo que permanecer largos periodos en su cama, lo que la llevó a tomar las pinturas para no aburrirse; su madre le mandó hacer un caballete especial ya que no podía sentarse, y empezó con unos óleos que su padre tenía guardados. Sus primeros cuadros son retratos de amigos, familiares y de ella misma.

Aunque Frida no haya plasmado el accidente en pintura, fue éste y sus secuelas el que con el tiempo la llevaron, ya como pintora madura, a trazar su estado de ánimo, puntualizar sus descubrimientos, en términos de lo que hicieron a su cuerpo: su rostro siempre aparece como una máscara y su cuerpo frecuentemente se encuentra desnudo y herido, al igual que sus sentimientos.⁷⁸

Frida tomó a la pintura como parte de la lucha que sostuvo con la vida; constituyó un aspecto muy importante en el proceso de su “autocreación”, era un medio de controlar su mundo. Mientras se recuperaba, recaía y se volvía a restablecer, se pintaba y se inventaba siempre de nuevo.

⁷⁸ Hayden Herrera, *Frida: una biografía de Frida Kahlo*, p. 71.

El matrimonio con Diego Rivera

Frida conoce a Diego Rivera en la Escuela Nacional Preparatoria cuando ella era estudiante y él pintaba el mural *La Creación* a finales de 1921. Después de su accidente le llevó algunos de los cuadros que había pintado para mostrárselos y saber su opinión; a partir de entonces Diego la visitaba cada domingo en su casa. Se casaron el 21 de agosto de 1929, ella con veintidós años y él con cuarenta y tres, este fue el primer matrimonio civil de Diego Rivera; un año después de morir Frida, Diego se casa con Emma Hurtado, quien era mucho más joven que él.

El matrimonio se instaló en la casa de Diego por poco tiempo, luego se fueron a vivir a Cuernavaca donde él pinta un mural en el Palacio de Cortés. Más tarde se trasladan a San Francisco, después a Detroit y a Nueva York, ciudades en las que Diego pinta sus murales.

La vida de Frida cambió al casarse con Diego Rivera, se relacionaba con embajadores, empresarios como los Ford y los Rockefeller, conoce a artistas e intelectuales; en Estados Unidos perfecciona su inglés; continua pintando, principalmente retratos de las personas que la rodeaban en esas ciudades. Pero ella deseaba regresar a México después de cuatro años de estar fuera de su tierra, ante su insistencia Diego accede y a principios de 1934 vuelven a instalarse en México.

Con el tiempo, Frida se convirtió en un pilar imprescindible para la estructura existencial de Diego, y en su autobiografía él se refiere a Frida como “el hecho más importante en mi vida”. Desde el momento en que se casaron, Frida y Diego comenzaron a jugar papeles importantes en el escenario teatral de sus respectivas vidas.

Delicada, extravagante y bella, constituía el adorno que le hacía falta a su esposo enorme y feo, la pluma de pavo real en su sombrero *Stetson*. Sin embargo, aunque felizmente jugaba el papel de la doncella indígena para Diego, su artificio no era falso. No modificó su carácter para corresponder al ideal de Diego. Más bien inventó un estilo personal muy individual, para dramatizar la personalidad que ya tenía y que sabía le gustaba a Diego. Al final se convirtió en una mujer garbosa de tal extravagancia, que muchas personas se sintieron más atraídas por la pluma de pavo real que por el sombrero.⁷⁹

Al instalarse en México el matrimonio tiene problemas, Diego inicia una relación con la hermana menor de Frida, que causa en ella el dolor moral más grande de su vida. Frida emprende un repentino viaje a Nueva York para alejarse de esa situación, pero en julio de 1935 le escribe una carta reconociendo “que lo ama más que a su piel”, y al regresar a México establecen entre ellos un pacto en el que las escapadas sentimentales de ambos eran algo independiente de su relación como pareja.

A pesar de esto, cuando Frida regresa de París en 1939, Diego le propone el divorcio que dura aproximadamente un año, pero el 8 de diciembre de 1940 vuelven a contraer matrimonio.

Frida, la artista

El éxito que Frida Kahlo tuvo en vida durante los veintiocho años de su producción de inconfundible originalidad, de 1926 a 1954, así como la enorme fama de que goza ahora vienen a probar nuevamente cuanto más importante es el talento del pintor que el tema elegido, pues logró que una obra en la que la íntima resonancia de la emoción es la base de sus formas expresivas –de hecho un ensayo exhaustivo sobre restringida temática– no se viera eclipsada aun

⁷⁹ *Ibid.*, p. 102.

cuando se desarrolló paralelamente a la labor de los pintores de la Escuela Mexicana [...] Frida se separó de la “verdad oficial” del arte mexicanista y siguió un camino autónomo con mucho menos garantía de reconocimiento inmediato.⁸⁰

Hacia 1937 Frida empieza a tomar su profesión más en serio y a pintar con más disciplina. Mejoró mucho en cuanto a habilidad técnica. Entre 1937 y 1938 produjo más cuadros que durante los ocho años anteriores de su matrimonio.

Aparte de volverse más productiva también se volvió más experta en la adaptación de su arte a la personalidad que estaba desarrollando. De manera bastante compleja, los cuadros ya no retrataban únicamente los acontecimientos de su vida, sino que dejaban vislumbrar su ser interior y el modo en que interpretaba las relaciones entre éste y el mundo.

Hacia finales de 1938 Frida viaja a Nueva York para asistir a su primera exposición individual en la Galería Julien Levy. Poco tiempo antes había vendido sus primeros cuadros al actor y coleccionista Edward G. Robinson, durante una visita de éste a México.

Al clausurarse la exposición de Nueva York, Frida viaja a París donde André Breton organiza una exhibición denominada *Mexique*, en la que incluía algunos de sus cuadros. En París impresiona con su arte, con su elegante postura, sus trajes típicos, su extraña joyería y su alegría.

Ahí reanudó su amistad con los Breton, que habían estado en su casa en México el año anterior, y conoce a famosos pintores como Picasso, Marcel Duchamp, Wolfgang Paalen, Vasily Kandisky, entre otros. Regresa a México en abril de 1939, justo antes de que estalle la Segunda Guerra Mundial.

⁸⁰ Martha Zamora, *Frida. El pincel de la angustia*, p. 92.

Al regresar de París se mostraba segura como artista pues sus cuadros se vendieron y merecieron elogios de la crítica. Algo que la llenaba de especial satisfacción fue el hecho de que el Museo del Louvre comprara un cuadro suyo, *Frame*, en la exposición de Nueva York.

Diego Rivera opinaba así de Frida como pintora:

Aunque su pintura no se extienda sobre las grandes superficies de nuestros murales, por su contenido en intensidad y profundidad, más que el equivalente de nuestra cantidad y calidad, Frida Kahlo es el más grande de los pintores mexicanos y su obra está llamada a multiplicarse por la reproducción. Y si no habla desde los muros, hablará desde los libros a todo el mundo. Es uno de los mejor y mayores documentos plásticos y más intensos documentos verídicos humanos de nuestro tiempo. Será de un valor inestimable para el mundo del futuro.⁸¹

La obra de esta artista ha sido considerada surrealista. André Breton, durante su estancia en México y después de conocer la obra de Frida Kahlo, encuentra que es una artista que sabe jugar con la irrealidad de las apariencias, el delirio y la paradoja de la vida.

Se dice que la corriente surrealista afirmó en ella su búsqueda pero no condicionó su trayectoria; le sirvió de pretexto y de justificación a su lenguaje plástico.

Es probablemente en *Lo que el agua me ha dado* (1939) donde se manifiesta un universo surrealista propiamente dicho. Frida, la mujer que pinta el ciclo del agua desde una tina de baño. Aquí, el agua es un motivo que sirve de soporte para el despliegue de una rica imaginación de sexualidad, de delirio y de muerte: plantas acuá-

⁸¹ Raquel Tibol, *Frida Kahlo. Una vida abierta*, p. 97.

ticas, esqueletos, caracoles perforados y cadáveres que flotan en un ambiente húmedo y sensual.⁸²

Frida en un principio no negó esta afiliación, le agradó que la aceptaran en los círculos surrealistas, primero en Nueva York, donde la galería de Julien Levy constituía el foco de dicho movimiento, y luego en París. Años más tarde niega considerarse surrealista y afirma: “Pensaban que era surrealista, pero no estaban en lo cierto. Nunca pinté sueños. Pinté mi propia realidad”.

Según Hayden Herrera el concepto de esta pintora era muy diferente al de los surrealistas. Su pintura no era producto de una “cultura europea desilusionada que buscaba una salida de los límites impuestos por la lógica a través del sondeo del subconsciente”. Su obra era resultado de su temperamento, su vida y su condición. Su simbolismo es casi siempre autobiográfico.

Hacia mediados de la década de los cuarenta esta pintora era ya una artista de renombre en México y en el extranjero, y se le solicitaba su participación en innumerables exposiciones colectivas. Su pintura se vendía rápidamente; el ingeniero Eduardo Morillo Safa adquiría muchas de sus obras y se le considera el principal coleccionista de su obra en México.

Según Martha Zamora⁸³ se puede decir que son tres los grandes temas que dominan la obra de esta artista, además de un tema secundario como el de sus audaces y húmedas flores, expresión viva de su rebeldía erótica. En primer lugar estarían los autorretratos, el tema obsesionante en el que aparece sola o acompañada por sus animales –todos con nombre, todos con un lugar especial en su afecto– o por “objetos dignos de rememo-

⁸² Araceli Rico, *Frida Kahlo. Fantasía de un cuerpo herido*, p. 89.

⁸³ Martha Zamora, *op. cit.*, p. 94.

rarse”, como apunta Bertram Wolfe; ella misma como eje central del drama, del mensaje que desea transmitir en éste que es el rubro más importante de su producción. El segundo grupo correspondería a los retratos, que tienen como sujeto a amigos, parientes o conocidos que solicitaban ser pintados por ella, así como los que realizó especialmente para agradecer favores; en algunos de estos cuadros hay un despliegue especial de talento que, además de permitirle lograr el parecido físico del personaje, los convirtió en piezas de valor artístico, en obras muy interesantes y personales. El tercer tema correspondería a las inquietantes naturalezas muertas plenas de sugerencias que penetran en nosotros por todos los sentidos.

Su atuendo

A Frida se le conoce por su gusto de vestir con ropas típicas mexicanas; pero no siempre fue éste su modo de vestir; se sabe y dejó constancia en algunas fotografías que también se vestía con ropas masculinas. A sus veinte años tal vez significaba un estandarte de autodeterminación.

Diego Rivera, a su regreso de Europa, exaltaba a la mujer auténticamente mexicana, sobre todo los atuendos regionales, principalmente el de la tehuana.

Influida por Diego o como una concesión a él, Frida comienza a vestir con ropas típicas mexicanas. Su traje preferido era el que usaban las mujeres del istmo de Tehuantepec. Sin duda, las leyendas contadas acerca de ellas influyeron en su elección, además de ser el preferido por su esposo. Las mujeres de esa región tienen fama por su majestuosidad, belleza, sensualidad, inteligencia, valor y fortaleza. La leyenda popular declara que su sociedad es un matriarcado en el que las mujeres administran los mercados, se encargan de los asuntos fiscales y domi-

nan a los hombres. El traje de tehuana integraba una parte de la creación de Frida, de sí misma, y se convirtió en una parte tan esencial de su personalidad que algunas veces sirvió de sustituto de ella misma.

A veces Frida llevaba trajes de otras épocas o lugares, mezclaba elementos de diferentes vestidos, creando un conjunto compuesto con mucho cuidado. Se ponía huaraches indígenas, por ejemplo, o botas cortas de piel, como las que usaban en la provincia a principios de siglo, también las soldaderas que lucharon al lado de sus hombres en la Revolución Mexicana. A veces se envolvía en un rebozo a la manera indígena, sobre todo para las sesiones fotográficas.

También gustaba de arreglarse el cabello de diferentes modos. Algunos peinados eran típicos de ciertas regiones del país, mientras que ella misma inventaba otros.

Le encantaban las joyas, usaba desde cuentas baratas de vidrio y pesados collares precolombinos de jade hasta elegantes aretes coloniales. Al igual que otras mujeres de su grupo, Frida usaba trajes mexicanos o vestía ropa mexicana por la idea de moda de que el campesino o el indígena está más atado a la tierra, por tanto es más sensual, más real que alguien que vive en la sofisticación urbana. “El vestuario nativo ponía de manifiesto su vínculo con la naturaleza. Por supuesto, intervenía también un factor político. El traje indígena representaba una manera más de proclamar la alianza con la *raza*”.⁸⁴

De la misma manera se puede decir que los trajes que usaba fueron una forma de comunicación social, y que con el tiempo se convirtieron en un antídoto contra la soledad.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 102.

El autorretrato

Frida se tomó como sujeto casi constante en sus cuadros y hay quienes consideran que su pintura es como una larga autobiografía. Es cierto que en su obra existen muchos elementos autobiográficos, pero éstos nunca aparecen como un mero testimonio confesional, sino que nos presentan un conocimiento más profundo y pueden ser sometidos a un análisis sin perder su significación.

Desde que Frida comenzó a pintar —convaleciente de su accidente— se tomó como sujeto de su obra, sus primeros autorretratos nos muestran a una muchacha fresca y radiante; conforme pasa el tiempo, la pintora va reflejando las marcas que el paso del tiempo deja en su rostro, sin disimular el gesto más duro o el bozo arriba de sus labios.

En el primer autorretrato de Frida, ésta lleva un lujoso vestido de terciopelo, al estilo renacentista. En el segundo, se presenta a sí misma como un miembro “del pueblo” y, más enfáticamente, como mexicana. Su blusa con encajes constituye una muestra típica de la ropa barata vendida en los puestos de los mercados mexicanos, y sus alhajas, aretes coloniales y cuentas precolombinas de jade simbolizan la identidad mestiza de la pintora.

El segundo autorretrato, realizado cuando ya conocía a Diego, vemos a una muchacha contemporánea de mejillas rojas, enmarcada por cortinas con accesorios de los retratos coloniales, mirando fijamente al espectador. En 1937 pinta *Autorretrato dedicado a León Trotsky*, donde viste un atuendo típico enmarcado por unas cortinas blancas.

Respecto a su evolución, Raquel Tibol dice que ella buscó en lo profundo de su ser las fuerzas que aparentemente no tenía; en cada imagen de sí misma revela a un ser diferente. “Los autorretratos de Frida son el fruto de una inmersión despiadada

en el subconsciente para encontrar, quizá, las respuestas que la vida cotidiana no le podía dar, repleta como estaba de olor a medicinas y a estupefacientes”.⁸⁵

Más adelante esta misma crítica comenta:

Podría pensarse que su retrato recurrente fue la expresión de la angustia o la frustración; pero en verdad Frida Kahlo acudió al asunto de su tragedia por serle el más conocido, el más entrañable, el obsesivo. A través de él o por su intermedio estampó en más o menos cien telas, casi todas de tamaño reducido, su afirmación vital, su pujanza, la finísima amplitud de su imaginación. El ser corpóreo de su pintura equivale a una escritura donde los tonos, la materia, el trazo de sus contornos son los términos de un lenguaje efusivo, dignificante, enaltecedor.⁸⁶

Los autorretratos de Frida se pueden considerar como un delicado producto de su introspección, mezcla de realidad, dolor y angustia.

Martha Zamora comenta:

En varios de ellos refuerza la sensación de angustia incluyendo elementos que rodean su cuello y amenazan ahogarla como espinas, listones, el estrecho abrazo de uno de sus changos o su propio cabello; juega haciéndonos creer en el parecido de su mirada y la del mono que la acompaña cuya cabeza adorna con moños iguales a los que porta ella (*Autorretrato con changuito*, 1945).⁸⁷

Sobre este mismo cuadro, *Autorretrato con changuito*, Hayden Herrera comenta que es una de las imágenes más simbólicas de la pintora. El listón, que simboliza la unión para Frida, re-

⁸⁵ Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 92.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 94.

⁸⁷ Martha Zamora, *op. cit.*, p. 96.

sulta siniestro y amenazador en esta obra, al igual que el clavo. La tela sedosa y amarilla (representando la enfermedad y la locura) indica alguna especie de asfixia síquica, mientras el clavo evoca el martirio del dolor físico.

Los autorretratos de Frida se pueden considerar como una especie de llanto silencioso. Proyecta su dolor, su drama para que los demás conozcan de su sufrimiento y para que al proyectarlos, en una especie de traspolación, queden fuera de su cuerpo.

Como antídoto contra el dolor, los autorretratos donde aparece herida le pueden haber servido aun de otra forma. Hay que pensar en la experiencia de verse en un espejo en un momento de angustia física o emocional. La imagen reflejada es asombrosa: se parece a nosotros, pero no comparte nuestro dolor. Esta diferencia entre cómo nos sentimos (en el interior) y la evidencia superficial proporcionada por el espejo, que reproduce a una persona aparentemente libre de cualquier dolor (vista desde fuera) puede funcionar como un medio de estabilización.⁸⁸

Tanto la fuerza como la insistencia en el sufrimiento impregnan los cuadros de Frida. Aun en el más doloroso de los autorretratos éste no es sensiblero ni manifiesta lástima de sí misma. Su dignidad y determinación de aguantar se hacen patentes en su forma de representarse, un porte majestuoso y un semblante estoico, mezcla de franqueza y artificio, de integridad e invención de sí misma.

Otro aspecto de su vida que Frida aborda a través del autorretrato es su matrimonio con Diego. En numerosos cuadros plasma las vicisitudes que en él inciden. Los distintos cuadros que pinta, ya sea juntos o separados, revelan la serie de modificaciones que tuvo la relación Rivera-Kahlo. De manera

⁸⁸ Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 287.

contundente, la pareja se relaciona de modo distinto en cada cuadro.

Frida plasma su sufrimiento por esta situación en algunos de sus autorretratos.

El hecho de que “siguió sufriendo” se pone de manifiesto, de manera obvia, en los autorretratos de Frida, y resulta particularmente intenso en los que la muestran con el tocado festivo de tehuana. Tanto en *Autorretrato como tehuana*, de 1943, como en el *Autorretrato* de 1948, el rostro de Frida se ve perverso, incluso demoníaco, con la mirada penetrante debajo de las cejas oscuras y unidas, los labios rojos y carnosos y el ligero bozo.⁸⁹

Otro tema que obsesiona a esta pintora es su incapacidad de tener hijos. Se sabe que tuvo tres abortos y esta situación le causó una profunda tristeza que también reflejó en varios de sus cuadros. En algunos de ellos Frida se representa a sí misma como niña, en una especie de nostalgia por su infancia relacionada con su ansia de tener hijos.

Acerca de su cuadro *Mi nana y yo* (1937) se puede decir que constituye un autorretrato doble; una parte de Frida nutre a la otra y se convierte en el elemento que sostiene la vida. En el cuadro se representa mamando, como una niña con cabeza adulta, abrazada por los brazos morenos de la nana indígena, y en el mismo hace patente su fe en la continuidad de la cultura mexicana, en la idea de que el antiguo patrimonio de México renace con cada nueva generación y de que Frida, como artista adulta, seguía siendo nutrida por su ascendencia indígena.

La nana de Frida, maciza y morena, concreta el patrimonio indígena, la tierra, las plantas y el cielo de México. Como si sintiera

⁸⁹ *Ibid.*, p. 304.

simpatía hacia la madre de la lactante, están hinchadas las venas blancas de una enorme hoja que aparece al fondo. La hoja hinchada, la “leche de la Virgen”, la santateresa y la oruga/mariposa en proceso de metamorfosis, disimuladas estas últimas en los tallos de las plantas, comunican la creencia de Frida en la conexión de todos los aspectos del mundo natural y en el hecho de que ella misma participa en ellos.⁹⁰

Otro cuadro relacionado con el tema de la maternidad es *Raíces*, de 1943, donde la artista proyecta su gran deseo de ser fértil. En esta obra vemos su cuerpo tendido en medio de un paisaje desértico, que se transforma en una mezcla de vida vegetal y vida humana. Con un traje de tehuana, su pecho se abre para dejar salir una hilera de hojas que parece cubrirla y cuyas raicillas, pintadas de rojo, bien podrían contener su sangre, identificada con la savia de las plantas que surgen de sí misma. Dejando que la vida brote de ella, esta mujer-semilla se tiende sobre la tierra para preñarse y cumplir con las leyes de la naturaleza.⁹¹

Frida narra su vida a través de los cuadros que se transforman en recuerdos pintados, por eso su obra se entiende mejor a través del conocimiento de su biografía aunque no es condición indispensable para apreciar su talento artístico. Siguiendo la secuencia cronológica de su producción artística nos enteramos de sus infortunios y de las obsesiones de su mente. Utilizó el pincel para autoanalizarse hasta calar en lo profundo de su alma y trasladar al lienzo todo su mundo interior.

Dentro de su amplia producción autobiográfica destaca su inclinación por la enfermedad y la muerte, situaciones estrechamente ligadas a su precaria salud física. Por tanto, pasaremos

⁹⁰ *Ibid.*, p. 188.

⁹¹ Araceli Rico, *op. cit.*, p. 96.

a exponer de manera un poco más amplia estos aspectos recurrentes en su obra.

El cuerpo herido

Cuerpos silenciosos, inmóviles, paralizados por el terror y el sufrimiento. En las obras de Frida Kahlo encontramos la imagen del cuerpo que funciona como centro y maestro del espacio, a partir del cual todo parece entrar en una inquietante dialéctica del “Yo-al-Otro”. Desde la representación más ingenua –si es que de ingenuas pueden calificarse las composiciones de esta artista– hasta las metamorfosis angustiantes y muchas veces monstruosas que pinta, pasando por los temas de mutilaciones y de enfermedad, el cuerpo es para ella un escenario en donde todo puede suceder.⁹²

Frida tuvo una profunda conciencia de su cuerpo, situación comprensible ya que la mayor parte de su vida estuvo atada a una silla de ruedas; por tanto lo convierte en el vehículo con el que dialoga con el mundo. Es a través del acto de pintar que ella se reúne a su cuerpo para construir otra forma de comunicar, de crear. Buscando un enfrentamiento consigo misma, una identificación, Frida ofrece en sus telas la imagen de su cuerpo.

En *Fantasia* (dibujo de 1944), la imagen de un paisaje evoca una verdadera fantasía anatómica: una boca, un ojo, una pierna, los senos. El cuerpo se deshace, se filtra, para transformarse en un paisaje que sugiere las formas femeninas. Ciertamente, el cuerpo se presenta en la obra de esta autora como la imagen de su existencia, como un nudo de significaciones gracias al cual expresa las modalidades de la vida.⁹³

⁹² *Ibid.*, p. 23.

⁹³ *Ibid.*, p. 29.

A partir de 1925 la vida de Frida significó librar una dura batalla contra la progresiva decadencia física. Continuamente se sentía cansada y sufría de dolores casi constantes en la espina dorsal y en la pierna derecha. Hubo periodos en los que su estado de salud era más o menos bueno y apenas se notaba que cojeaba, pero con el paso del tiempo se fue desmejorando. Se dice que fue sometida a unas 32 operaciones quirúrgicas, la mayoría en la columna vertebral y el pie derecho.

El accidente le despierta un agudo autoanálisis, la conciencia le abre una vía hacia la creación de su individualidad; la enfermedad de Frida es uno de los temas centrales que imperan en su pintura. En el cuadro titulado *Las dos Fridas*, realizado en 1939, nos muestra dos imágenes de ella misma, ambas figuras están sentadas, tomadas de la mano y unidas por una arteria que sale de los corazones de cada una de ellas, una mano tiene unas tijeras que sostienen el final de la vena que chorrea sangre sobre su vestido.

La columna rota, cuadro que realiza en 1944 poco tiempo después de sufrir una intervención quirúrgica, nos muestra su cuerpo encerrado en un “aparato”:

La angustia cobra vida por los clavos que perforan su cuerpo desnudo. Una brecha, parecida a la grieta causada por un terremoto, le hiende el torso, cuyas dos partes se mantienen unidas por el corsé ortopédico de acero que simboliza el confinamiento de un inválido. El cuerpo abierto indica la cirugía sufrida y la sensación que tiene Frida de que literalmente se caería a pedazos sin el corsé de acero.⁹⁴

En esta pintura la artista nos relata la historia de un cuerpo que se exhibe transmitiendo su estado de angustia y de

⁹⁴ Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 73.

excitación. Algunas de sus composiciones encierran un erotismo ligado a ciertas manifestaciones de crueldad y de violencia.

En su universo el cuerpo es por excelencia el lugar de la violencia. Algunas de sus obras se presentan como una muñeca desarticulada, que muestra las anomalías de su cuerpo, pero al mostrar sus heridas acentúa el erotismo de sus creaciones.

... en la Kahlo el erotismo se conduce por el lado de la violencia y de una especie de retención, lo que da a sus creaciones la atmósfera angustiante que le es propia. El mensaje erótico en vez de ser transmitido a través de la liberación y el ardor de los personajes, como sucede en Picasso, toma otro camino: el de la violación, la transgresión y la crueldad del cuerpo. Es así que su expresión se transforma en un grito severo y contenido, un lenguaje de impotencia.⁹⁵

De igual modo convierte el cuerpo en un objeto que se exhibe como si fuera un espectáculo, ya que está expuesto a graves transgresiones y crueldades, en su exhibición recae el peso del drama, un espectáculo teatral.

Sin embargo Frida hace extensiva esta crisis por la que atraviesa el cuerpo a otros elementos de sus composiciones, estableciendo una relación directa entre el gesto o el grito del cuerpo y el espacio que ocupa. Sus imágenes traducen los estados de ánimo de su creador, reflejando su intimidad y manteniendo una estrecha relación entre vida interior y exterior. En *El ciervo herido* (1940) utiliza algunas figuras desquebrajadas, troncos de árboles rotos y petrificados, para acentuar el estado de tensión de la imagen del cuerpo, o, en relación con su tortura, en *La mesa herida* (1940) una mesa que

⁹⁵ Araceli Rico, *op. cit.*, p. 44.

sangra por sus ranuras como si se tratase de un personaje martirizado.⁹⁶

El tema de la muerte aparece en varios cuadros de Frida, la presenta como una contraposición y al mismo tiempo como un complemento de la vida. Nos presenta a la muerte desde la concepción mexicana: burlándose, jugando con ella, festejándola, como una realidad cotidiana, cercana y hasta cierto punto indiferente. Si la vida le atraía tanto como la muerte, ella no dejaba de sentir por los muertos una ironía en donde se mezclaban el encanto y la malicia.

Pintora mexicanista, los retablos y ex-votos

Se puede decir que sus primeras creaciones alcanzan un estilo *naif* o ingenuo, donde presenta de un modo simple y directo situaciones de la vida cotidiana en México. En algunas de sus composiciones encontramos una atmósfera de ingenuidad y encanto, y se siente muy cercana a los pintores *naifs*, en particular al aduanero Rousseau.

Algunos cuadros de esta pintora adoptan el estilo y la magia del arte popular mexicano más explícitamente. Este primitivismo pictórico le permitía reafirmar su compromiso con la cultura indígena mexicana, y a la vez hacía una declaración política de izquierda al expresar su sentimiento de solidaridad con las masas. Por otro lado este estilo coincidía con la imagen que ella construyó alrededor de su persona.

Si no fuera por el tamaño tan pequeño y el estilo parecido al de retablos de *Unos cuantos piquetitos* o *Mi nacimiento*, sería insoporta-

⁹⁶ *Ibid.*, p. 47.

ble la contemplación de estos cuadros. Por medio de la fantasía, los colores vivos y los encantadores dibujos primitivos, Frida lograba alejar tanto al espectador como a sí misma del contenido doloroso de la pintura. El arte popular suaviza y simultáneamente subraya el impacto de las imágenes horrorosas. Imágenes que el ejemplo del arte popular la animó a representar.⁹⁷

De este estilo selecciona una rica y variada iconografía en donde el humor negro y la ironía parecieran regocijarse. Introduce dentro de sus composiciones, por ejemplo, los esqueletos de papel y azúcar, tan familiares en la imaginería folklórica mexicana; también retoma los “judas” de cartón, figuras expresionistas cuya originalidad es sorprendente gracias a sus colores brillantes y vivos. Dentro de sus obras incluye una extensa gama de objetos artesanales mexicanos: juguetes de feria, muñecas, máscaras, figuras en terracota, muebles de madera, trajes regionales, entre otros.

La razón por la que Frida adopta una “expresión popular” para el tratamiento de sus temas es considerada por Araceli Rico⁹⁸ como un código que rige y organiza su obra, instaurando un lenguaje a través del cual nos trasmite, por medio de imágenes atrayentes y conmovedoras, los principios de su pensamiento estético de que a la “belleza” y la “poesía” de las cosas se les encuentra en los objetos más simples, en sus colores, en la frescura de su representación y en la ingenuidad de su trazo. Y más aún si éstas han sido modeladas por la mano simple y directa del artesano mexicano.

Probablemente hay dos fuentes de inspiración para esta pintora a la hora de realizar algunas de sus obras populares: la imaginería religiosa y los ex-votos de los siglos XVII y XIX.

⁹⁷ Hayden Herrera, *op. cit.*, p. 191.

⁹⁸ Araceli Rico, *op. cit.*, p. 53.

El ex-voto es un concepto en su mayor parte occidental, relacionado a los aspectos populares del culto a los santos. En él se deja un testimonio de hechos milagrosos en donde el cuerpo aparece en peligro de perecer, y la intervención de lo sobrenatural como para su cura o su salvación. El cuerpo interviene de forma ritual, su historia es relatada en el ex-voto no para inspirar compasión sino para adquirir fuerza. Es justamente esta fuerza que confirma su vitalidad para sobrevivir a la calamidad y librar el peligro lo que tanto atraía a nuestra artista, una especie de estoicismo, o constancia en el sufrimiento, en el que el cuerpo pareciera no querer sucumbir a la desgracia.

El espacio de sus pinturas es semejante al de los ex-votos: estrecho, limitado, reducido a dimensiones inconcebibles, como si se tratara de un pequeño teatro en donde se pusiera en escena su propia vida. Dos ejemplos de su obra inspirada en los ex-votos son *Hospital Henry Ford* (1932) y *Retrato del doctor Juan Farril* (1951).

Artista y mujer

Frida se desarrolló en un ambiente donde se exaltaban las grandes causas sociales y los mensajes políticos a través de los muros de los edificios públicos. Los muralistas despliegan en sus obras una extraordinaria fuerza, considerando al arte como el resultado de un esfuerzo colectivo.

Por su parte Frida habla de un mundo personal, reproduciendo cuadro tras cuadro la imagen de su cuerpo herido sobre telas de unos cuantos centímetros; recurre al espejo para desdoblarse sobre la tela, lo que implica una actitud concéntrica con relación al mundo, la fuerza de su pintura resumida en la imagen del cuerpo.

Nos enfrentamos a dos actitudes diferentes ante la vida; una, determinada por la idea de un cambio social y político, la otra, por una realidad física que permitía a la pintora vivir experiencias específicas de la mujer: abortos, enfermedades, maternidad frustrada. Pero más allá de todo esto, una sujeción a un medio eminentemente masculino, donde su arte se oscureció y se vio amenazado por una tradición en la que prevalecían dogmas y conceptos hechos por el hombre y para el hombre. Un medio, un fin en el que la problemática del arte no daba la oportunidad para que un discurso femenino se desarrollara proyectando su concepto de la vida y de los hombres.⁹⁹

Los autorretratos de Frida la afirman antes que nada como mujer, a excepción del *Retrato de Frida y el doctor Farril*, en donde se nos muestra su imagen como pintora con sus pinceles y paleta en la mano. En la mayor parte de sus obras ella es ante todo una mujer cuyo arte se mantuvo fielmente arraigado a una tradición cultural, por eso aparece portando elegantes trajes típicos mexicanos.

Se puede decir que a través de sus autorretratos estableció un diálogo consigo misma en diferentes momentos de su vida, y nos muestra varias facetas como mujer: “Frida-niña, Frida-adolescente, Frida-mujer, Frida-esposa, Frida-madre, Frida-hombre, Frida-pintora”.¹⁰⁰

Diego Rivera, en una entrevista hecha por Raquel Tibol en 1953, dijo acerca de Frida:

Por otra parte, es la primera vez en la historia del arte que una mujer ha expresado con franqueza absoluta, descarnada y, podríamos decir, tranquilamente feroz, aquellos hechos generales y particulares que conciernen exclusivamente a la mujer. Su sinceridad, que

⁹⁹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 153.

quizá llamaremos a la par tiernísima y cruel, la ha llevado a dar de ciertos hechos el testimonio más indiscutible y cierto; por eso ha pintado su propio nacimiento, su amamantamiento, su crecimiento en la familia y sus terribles sufrimientos de todo orden, sin llegar jamás a la más ligera exageración o discrepancia de los hechos precisos, conservándose realista, profunda, como lo es siempre el pueblo mexicano y su arte, hasta en los casos en que generaliza los hechos y sentimientos, hasta llegar a una expresión cosmogónica de ellos.¹⁰¹

¹⁰¹ Raquel Tibol, *op. cit.*, p. 96.

Remedios Varo (1908-1963)

Remedios Varo es una artista singular, con inclinaciones surrealistas, interesada en la magia y en la armonía con la naturaleza, y que vivió y desarrolló la mayor parte de su obra en un país latinoamericano: México.

Remedios Varo es, junto con Joan Miró, Salvador Dalí y el canario Oscar Domínguez, la aportación más importante que ha dado España al surrealismo. Perteneciente a ese reducido, pero cualificado grupo de artistas que integran nuestra vanguardia histórica entre 1925-1936, Remedios Varo, lo mismo que el catalán Esteban Francés y con posterioridad Eugenio F. Granell, fue una de las pocas artistas que tuvieron una relación más temprana y estrecha con el núcleo surrealista de París.¹⁰²

Janet A. Kaplan es su principal biógrafa, a ella acudiremos con frecuencia para conocer la vida de esta artista y entender su obra:

Remedios Varo formó parte de muchos mundos: de los mundos anticuados del colegio de monjas y de la academia de arte, de los mundos vanguardistas de la Barcelona republicana y del París de los surrealistas, de los mundos aterradores de la Guerra Civil española y de la ocupación nazi de Francia y del mundo acogedor de México donde encontró refugio y donde desarrolló una actividad pictórica cuya principal característica es la meticulosidad en la ejecución, que obtuvo un resonante éxito por parte de la crítica y del público.¹⁰³

¹⁰² Fernando Martín, *et al.*, "A una artista desconocida", *Remedios Varo*, p. 9.

¹⁰³ Janet Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, p. 7.

Infancia y adolescencia

María de los Remedios Varo y Uranga nació el 16 de diciembre de 1908 en Angles, un pequeño pueblo de la provincia de Gerona; nace allí casualmente, ya que su familia viajaba constantemente a causa del trabajo de su padre, ingeniero especializado en obras hidráulicas.

Su padre desempeña un papel fundamental para su formación artística. Viendo en Remedios su facilidad para el dibujo, la lleva a museos y le enseña el arte del dibujo técnico.

Después de algunos años de viajar, la familia se establece en Madrid. Remedios empieza a ir al colegio a los 8 años, la envían a un colegio de monjas con estrictas normas de conducta ya que su madre, extremadamente religiosa, era partidaria de este tipo de centros escolares, aunque el padre hubiera preferido una educación más liberal.

En ese mundo tan rutinario, entre clases, rezos y costura, Remedios se evade leyendo cuentos fantásticos de aventuras y de viajes (Alejandro Dumas, Julio Verne, Edgar Allan Poe, así como libros sobre misticismo y filosofía oriental).

A esta época de su infancia Remedios Varo la pinta años más tarde en México. Su obra, autobiográfica, refleja el ambiente restrictivo en el colegio de monjas y su rebeldía de colegiala cuyo anhelo era escapar. Pinta personajes con sus propias facciones, se burla con humor de las reglas de la educación de las monjas en una reveladora serie de tres pinturas que ella considera un tríptico: *Hacia la torre*, *Bordando el manto celeste* y *La huida*.

En ellos vemos a la niña española en un mundo de sombras, de temores, de pasillos estrechos, de muebles antiguos. Pero en los tres la vemos como una joven que se revela, que mira hacia adelante, que se escapa de ese mundo restrictivo que no le permite ser ella misma.

Otro cuadro que se puede relacionar con los anteriores, *Ruptura* (1955), nos muestra una situación que recuerda sus propias experiencias juveniles. Aquí presenta a una figura con capa y capucha bajando unas largas escaleras, que abandona un edificio del que vuelan por los aires hojas secas y viejos papeles. La escena está ubicada en un paisaje invernal, las escaleras que baja la muchacha tienen unos altos muros imponentes que denotan opresión y confinamiento.

La joven baja las escaleras dando la espalda al edificio, pero tiene los ojos vueltos hacia arriba igual que los pares de ojos que desde las ventanas del edificio siguen cada uno de sus movimientos. Estos son los ojos vigilantes de la tradición y del pasado que está rompiendo, representan el acecho opresivo del que se quería alejar. La sensación de que la vigilaban y oprimían y la necesidad de fugarse del confinamiento son temas que Remedios Varo trata repetidamente en sus obras tardías, como si quisiese reconstruir visualmente los sentimientos de su juventud.

Remedios Varo muestra un talento innato desde muy chica, lo que anima a la familia a inscribirla en la Academia de San Fernando, en contra de lo que era tradicional, pues se prepararía profesionalmente, cuestión reservada generalmente a los hombres. Cursa en la Academia un rígido plan de estudios, además de dibujo científico, que era opcional, y aprende las fórmulas tradicionales para la preparación de lienzos, para la mezcla de pigmentos, para el lustrado y el barnizado, que constituyen el repertorio convencional de los maestros antiguos.

En 1930, Remedios Varo se casa con un amigo de la Academia, Gerardo Lizárraga, nacido en Pamplona. El matrimonio fue para Remedios un paso importante pues afirmaba su independencia y dejaba de estar bajo la tutela paterna y podía vivir en libertad fuera de casa.

Un año más tarde, una vez que Remedios termina sus estudios en la Academia y ante el creciente malestar social que ya se dejaba sentir por quienes no aceptaban la vida republicana, y en parte por su afán de aventuras, el matrimonio se marcha a pasar un año a París.

Contacto con el surrealismo: París y Barcelona

En los años veinte el surrealismo estaba penetrando en la vida intelectual y artística de España. Durante los años que Remedios estudia en la Academia, la poesía, las exposiciones de pintura surrealista y las conferencias acerca de este movimiento eran cada vez más frecuentes en Madrid. Es en el surrealismo donde Varo busca elementos más imaginativos y personales, mientras asiste obedientemente a la Academia.

Remedios marcha a París a buscar la vanguardia en su propia fuente, estaba fascinada con las ideas surrealistas, y además quería conocer por ella misma la famosa ciudad. Fue un año intenso, se reunían con diferentes grupos en los cafés, participaban en el mundo artístico de la ciudad y llevaban una vida bohemia (pobre y despreocupada).

En 1932 la pareja vuelve a España y deciden instalarse en Barcelona. Al poco tiempo de hacerlo, Remedios empieza una relación amorosa con un artista catalán, Esteban Francés; juntos establecen contacto con el naciente círculo surrealista de la capital catalana y también con los surrealistas franceses.

Con Francés comparte un estudio que es visitado por artistas jóvenes; producen cuadros, dibujos y *collages* que atestiguan su compromiso con las ideas del surrealismo; juegan los juegos de grupo que tanto gustan a los surrealistas, siendo su preferido el *cadavre exquis* (cadáver exquisito). Hay una serie

de trabajos realizados en julio de 1935 que muestra lo mucho que la pareja y sus amigos se dedicaban a este juego.

La tensión política que se había fraguado en Madrid, cuando Varo y Lizárraga se marcharon a París, se iba extendiendo e iba en aumento. Barcelona era una ciudad inestable con una creciente violencia.

A pesar del ambiente cada vez más hostil hacia las actividades creativas, Remedios Varo pinta algunas obras, y entre ellas, dos en 1936 que más tarde aparecieron en algunas exposiciones surrealistas: *Pintura* y *El agente doble*, ambos lienzos reflejan de diferente manera el clima político que se vivía en España.

Benjamin Péret y los surrealistas franceses

Remedios conoce a Benjamin Péret, el poeta francés, cuando éste llega a Barcelona en agosto de 1936 con el primer grupo de extranjeros que acudieron como voluntarios para defender la República. Más tarde, en Francia, contraerán matrimonio.

Dos años más tarde, con la victoria nacionalista en España, el general Franco cerraría las fronteras españolas a todos los que habían tenido alguna relación con la República. Así, al marcharse con Péret a París, Remedios Varo se cierra la posibilidad de regresar a su patria; esto le significa un alto coste psicológico que arrastra el resto de su vida, llevando un profundo remordimiento por haberse separado así de su familia.

Varo llega a París en la primavera de 1937 y entra como compañera de Péret al grupo surrealista. A su lado, Remedios se encontraba inmersa en el círculo íntimo del surrealismo, pero sentía cierto temor reverencial. Esto no solamente se debía a su juventud o a su timidez, sino al ambiente creado por Bretón, que estaba calculado para intimidar.

Las mujeres surrealistas se conocían entre ellas, pero no había ese intercambio y ese apoyo que existían entre los hombres que formaban dicho grupo. A pesar de las contradicciones que este movimiento tenía respecto a la mujer, muchas artistas se asociaron de una u otra forma con el grupo de París. Y Remedios Varo asiste a sus reuniones, participa en algunas exposiciones, ya que sentía afinidad con lo que éstos planteaban: la convicción de la importancia del arte, la confianza en lo intuitivo y la creencia en el impulso subconsciente.

Durante 1937-1939 Remedios realiza experimentos con diversas ideas y técnicas, ensaya diferentes estilos, temas, con poca unidad en su obra, nada que pueda identificarse como un estilo propio. Sin embargo, aunque sus obras eran esencialmente experimentales son muy bien acogidas por los surrealistas, que inmediatamente reconocen a Remedios Varo como una de los suyos.

El periodo europeo de Remedios Varo significa, en un principio, los años de formación y la entrada “oficial” al movimiento, perteneció a esa generación de artistas que se incorporaron a las filas del último *ismo* de la vanguardia histórica. Estilísticamente es una etapa que carece de la unidad que tendrá su periodo mexicano.

Y a pesar de que nunca fue un miembro oficial del grupo surrealista, su obra se incluyó en las exposiciones internacionales de Londres, Tokio, París, México y Nueva York, y se reprodujo en sus principales publicaciones: *Minotaure*, *Dictionnaire abrégé de Surréalisme*, *La Brèche* y *Surréalisme même*, entre otras.

La relación de Varo con el movimiento es de enorme importancia para ella como pintora. En un momento crucial de su desarrollo artístico, cuando está buscando una orientación para sus técnicas, adquiridas tan laboriosamente, el surrealismo le estimula su tendencia hacia lo imaginativo y la incita a

adoptar una actitud de búsqueda, de experimentación e ironía. Pero su relación con el meollo del movimiento se vio truncada cuando la política mundial cambió de nuevo su vida, en muchos aspectos, sin que ella pudiese evitarlo.

La guerra: su exilio en México

En septiembre de 1939 Francia e Inglaterra tomaron las armas contra Alemania, y Varo se encuentra otra vez frente al horror de la guerra. París se convierte en una ciudad difícil para Remedios. En 1940 a Péret le llaman a filas, en mayo lo arrestan por sus actividades políticas y es encarcelado en una prisión militar en Rennes, una ciudad al oeste de París, en la provincia de Bretaña. Remedios Varo es detenida en el invierno de ese mismo año por ser simplemente la compañera de Péret.

A partir de la entrada de los alemanes a París el 14 de julio de 1940, Remedios se traslada a diferentes ciudades de la costa francesa buscando refugio junto con los numerosos artistas que se habían marchado de la capital. En Marsella, y con Péret que ha conseguido su libertad sobornando a los alemanes, pasan muchos meses arreglando papeles para conseguir un visado que les permitiera abandonar el país. Decidieron conseguir billetes para México, ya que a Péret le han denegado la entrada a Estados Unidos a causa de sus antecedentes políticos comunistas. A finales de noviembre de 1941 salen rumbo a Casablanca para tomar el barco *Septa Pinto*, que cruzaría el Atlántico con bandera portuguesa.

Remedios Varo llega a México formando parte de una inmigración sin precedentes de refugiados políticos españoles recibidos bajo el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas. Como la mayoría de los europeos que buscaron asilo en América, Varo

en un principio pensaba en México como un refugio temporal, esperando volver a Francia cuando la guerra terminase.

Varo y sus amigos se mantienen alejados de los artistas mexicanos, pues siempre hubo cierto distanciamiento entre los emigrados y los círculos artísticos mexicanos. Por un lado los emigrados se mantenían a distancia mientras trataban de recrear su estilo de vida europeo y sólo hacen vida social entre ellos. Por su parte los artistas mexicanos estaban preocupados por esta nueva invasión europea, y había un cierto rechazo de las influencias “colonizadoras” extranjeras, principalmente por el círculo formado alrededor de Diego Rivera y los muralistas.

La amistad con Leonora Carrington

La amistad con Leonora Carrington debe considerarse como de suma importancia en el desarrollo de la obra de Remedios Varo. Ellas se habían conocido en Francia, y estando en México consolidan una importante amistad para ambas. Estas dos amigas comparten diariamente y durante muchos años temas de conversación e investigación en torno a los argumentos que Remedios presenta en su primera exposición mexicana: el proceso transformativo de la alquimia y lo oculto, y el poder creador de la mujer y su relación con la naturaleza. Tienen un intenso intercambio en los temas de su interés y exploran juntas el proceso creativo como parte de su búsqueda espiritual.

Repasando las biografías de Remedios y Leonora se puede comprobar que existen hechos análogos para admitir, como se ha dicho tantas veces, que existía entre ellas una auténtica “hermandad espiritual”. Una serie de situaciones y afinidades tanto de carácter intelectual como vivencial lo corroboran.

Hablan de filosofía y comparten sus angustias; es una relación que guardan como un tesoro y de la que ironizan en mara-

villosos cuentos que tratan de la amistad entre dos mujeres que modelan a semejanza propia.

Remedios y Leonora comparten una poderosísima capacidad de imaginación que ni una ni otra encontraba en otras personas. A las dos les interesa desde hacía tiempo el ocultismo, interés que se veía estimulado por la creencia surrealista en la “ocultación de lo maravilloso” y por haber leído mucho sobre brujería, alquimia, hechicería, magia y el arte de echar las cartas. En México encuentran un ambiente muy propicio, ya que allí la magia formaba parte de la realidad cotidiana. México ejerce una apasionante influencia sobre Varo y Carrington para las que el poder de los hechizos y presagios era como una realidad.

Por último, y lo más importante para nosotros, es que realizan un tipo de pintura que se encuentra dentro de las mismas coordenadas de lo fantástico. En la obra de ambas se pueden hallar semejanzas de orden formal e incluso iconográfico al participar, en mayor o menor grado, del misterio de la pintura surrealista de carácter fantástico.

La década de los cuarenta

En la década de los cuarenta Varo pinta muy poco, pues está ocupada con trabajos de tipo comercial, ya que su situación económica era precaria.

En los trabajos que realiza para la casa Bayer, aunque son de tipo comercial y no reflejan su estilo personal, hay una serie de guaches que pinta entre 1942 y 1949 y que tienen ciertos aspectos relacionados con el desarrollo de su estilo personal, tanto desde el punto de vista temático como estilístico. Mencionaremos uno que nos parece interesante tanto por los elementos que aparecen en su obra personal como por su posible relación con una pintura de Frida Kahlo:

Su descripción del dolor por medio de un cuerpo atado y atravesado por clavos es sorprendentemente parecida a la imagen que Kahlo crea en su autorretrato de 1944, *Columna rota*, en el que representa su cuerpo como si hubiese reventado, y hubiese sido recompuesto con las correas de un corsé ortopédico, mientras lo atraviesan múltiples clavos diminutos de hierro [...] Aunque el gouche está sin fechar, fue realizado hacia mediados de la década de los cuarenta, por la misma época en que Kahlo pintó ese retrato...¹⁰⁴

El trabajo personal de Remedios en ese periodo está limitado por la necesidad de ganarse la vida, algunos lienzos que podemos mencionar son *Los escorpiones* (1943), con un estilo influido por el cubismo; *La torre* (1947), en el que empieza a enfocar su obra hacia una figuración más personal.

En 1947 Remedios rompe con Péret, que regresa a Francia. Ella decide quedarse, ya que en México encuentra la paz que andaba buscando. Le encantan muchas cosas de este país pero, en última instancia, Remedios permanece en México porque se había convertido en su patria.

A finales de 1947 viaja a Venezuela a visitar a su familia; su hermano Rodrigo trabajaba para el Ministerio de Salud Pública en Maracay y se había llevado con él a la familia, incluida su madre.

A través de su hermano, Remedios obtiene un empleo en el Ministerio de Salud Pública donde realiza trabajos técnicos muy precisos para el departamento de epidemiología. La pintora permanece en Venezuela desde finales de 1947 hasta principios de 1949.

¹⁰⁴ Janet Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, p. 106.

Walter Gruen: el apoyo para su desarrollo plástico

De regreso en México, Remedios Varo empieza una relación con Walter Gruen, un refugiado austriaco. Esta relación le proporciona una seguridad emocional y económica que le permite mantener un trabajo pictórico constante.

La relación con Walter Gruen es crucial para el desarrollo artístico de Remedios Varo, ya que le ofrece la primera oportunidad de liberarse del trabajo comercial y dedicarse por entero a su actividad artística. Instala su estudio y empieza a desarrollar una laboriosa técnica que requería de muchas horas frente al caballete. Trabajaba a veces en una sola obra siete y ocho horas diarias durante más de un mes, y empieza entonces a realizar los lienzos que pronto la harían famosa.

En 1955, en la Galería Diana participa por primera vez en una exposición mexicana, presentando cuatro obras; cada cuadro se caracteriza por una madurez de estilo y un desarrollo temático que explora las imágenes, las ideas y las técnicas con las que iba a seguir trabajando hasta el final de su carrera.

En *Roulotte* (1955) continúa con la vena personal, construyendo un mundo de fantasía en torno a su autobiografía. En este cuadro hay una casa sobre ruedas, llena de poleas y hélices, conducida por un tipo misterioso con capa que lleva el curioso vehículo a través de un exuberante paisaje arbolado. Dentro de la casa hay una mujer sentada a un piano. Varo lo explica diciendo que “este carricoche representa a un hombre verdadero y armonioso, dentro de él hay todas las perspectivas y felizmente se transporta de acá para allá, el hombre dirigiéndolo, la mujer produciendo música tranquilamente”. Esto puede interpretarse como una metáfora de la seguridad que Varo acababa de encontrar.

La explicación que da Remedios a esta obra tiene la intención de reflejar la seguridad —económica— que por primera vez disfru-

ta en su vida. Pero dejando a un lado esta explicación el cuadro en sí refleja algo distinto. Vemos a dos personajes aislados, uno en el exterior y otro en el interior, cada uno mirando en una dirección, ensimismados en sus respectivas actividades, sin contacto entre ellos, reflejando más bien el aislamiento humano.

En la pintura *La ciencia inútil o el alquimista*, se burla de las pretensiones de la ciencia; hay gran esmero y belleza en la ejecución de este cuadro. La esencia de la alquimia está representada aquí, no solamente en el agua de lluvia que la mujer destila, sino que también está simbolizada en el suelo rígido que se convierte en una tela flexible con la que se cubre y que puede interpretarse como una metáfora del proceso interno de transformación.

Esta primera exposición de Remedios Varo es muy bien recibida por la crítica mexicana. Varo era una refugiada española prácticamente desconocida, y con cuatro obras realizadas con una excelente técnica sorprendía al medio artístico; su obra presenta un estilo plenamente desarrollado y que era inconfundiblemente suyo: un estilo que combina el rigor del aprendizaje académico europeo con una imaginación llena de fantasía.

Su última etapa. El reconocimiento público

A partir de esta época Remedios se va separando más de la identificación surrealista, empieza a declarar su independencia frente al movimiento y a su teoría. En una entrevista hecha por Raquel Tibol la artista comenta al respecto:

Sí, yo asistía a aquellas reuniones donde se hablaba mucho y se aprendían varias cosas; alguna vez concurrí con obras a sus exposiciones; mi posición era de la tímida y humilde oyente; no tenía la edad ni el aplomo para enfrentarme con ellos, con un Paul Eluard,

un Benjamín Péret o un André Breton; yo estaba con la boca abierta dentro de ese grupo de personas brillantes y dotadas. Estuve junto a ellos porque sentía cierta afinidad. Hoy no pertenezco a ningún grupo; pinto lo que se me ocurre y se acabó. No quiero hablar de mí porque tengo muy arraigada la creencia de que lo que importa es la obra, pero no la persona.¹⁰⁵

Se puede suponer que una vez que Remedios Varo se encuentra fuera del círculo surrealista, y por tanto de sus presiones inhibitorias, puede desarrollar su obra consiguiendo una madurez y una unidad estilísticas.

La buena acogida que tiene la obra de Remedios Varo por parte de la crítica mexicana se puede enmarcar dentro de un panorama más receptivo por parte del medio artístico en los años cincuenta. Hay que recordar que a partir de la Revolución Mexicana se estimula a los artistas a retomar los orígenes prehispánicos e indígenas del país, y en 1920 se inicia el Muralismo como el máximo exponente de ese fervor nacionalista y que rechaza la colonización y las influencias extranjeras. Cuando Remedios expone sus obras por primera vez, los artistas más jóvenes están buscando una identificación más internacional, había numerosos artistas europeos que empezaban a exhibir sus obras y artistas mexicanos contemporáneos que presentaban una mayor variedad de estilos, liberándose del purismo didáctico del Muralismo.

En 1956 Remedios Varo realiza su segunda exposición individual en la Galería Diana. Presenta doce obras en las que utiliza el mismo estilo detallista y con temas poblados de seres fantásticos dedicados a tareas mágicas. De nuevo es muy bien

¹⁰⁵ Raquel Tibol *et al.*, "Remedios Varo: apuntes y testimonios", *Remedios Varo*, p. 47.

recibida por la crítica, recibe elogios de sus compañeros artistas y una entusiasta acogida por parte de los coleccionistas.

Entre las obras que exhibe en esta ocasión podemos mencionar *El flautista* (1955) y *La revelación o el relojero* (1955).

El enorme éxito de Remedios Varo significa para ella el exponer regularmente en México, ganar premios y participar en todas las exposiciones importantes, entre las que hubo dos muestras organizadas específicamente para mujeres artistas. La primera fue un homenaje a Frida Kahlo en 1956, organizada por Lola Álvarez Bravo; la segunda exposición se llamó Primer Salón de Arte Femenino, que se realizó en la Galería Excelsior, en 1958, y participaron diecinueve mujeres. Remedios gana el primer premio con sus obras *Armonía* (1956) y *Sea usted breve* (1956). Ambas exposiciones demuestran que en los años cincuenta se considera importante la aportación de las mujeres en el arte.

A principios de 1960 se cambia de galería y empieza a trabajar con Juan Martín en una especie de sociedad, la cual resulta un éxito sobre todo porque representaba a Remedios Varo. En 1962 realiza ahí su segunda exposición individual donde presenta 15 cuadros, obteniendo de nuevo un éxito abrumador por parte de la crítica y del público.

Al año siguiente de este éxito y con 54 años de edad, Remedios Varo muere a causa de un ataque al corazón, según la declaración médica oficial. Aún quedan algunas dudas al respecto, ya que en un ecograma realizado diez días antes de su fallecimiento no se encontró ningún indicio de que Remedios tuviera problemas cardíacos. La noticia de su muerte, tan inesperada, tuvo enormes reacciones. Los periódicos y revistas nacionales publican infinidad de artículos y notas lamentando la muerte de esta artista. André Breton le rinde homenaje desde París, y en el primer año de su fallecimiento, en la revista surrealista francesa, *La Brèche*, escribe sobre la carrera de Remedios Varo

y publica algunos de sus cuadros de su etapa mexicana. Se realizó una serie de exposiciones retrospectivas que se montaron en 1964, 1971 y 1983, que atrajo a un gran público y el interés de la crítica.

La exposición que tiene lugar en agosto de 1964 se lleva a cabo en el Palacio de Bellas Artes, incluye 124 cuadros que comprenden su obra realizada desde 1923 hasta algunas obras que no había podido terminar. La segunda, en 1971, se realiza en el Museo de Arte Moderno con una gran afluencia de público que rebasa todas las expectativas de los organizadores. La tercera y última, en 1983, se instala de nuevo en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México y atrae a una nueva generación de espectadores que se sienten atraídos por su obra minuciosa, detallista y fantástica.

La obra de Remedios Varo también ha tenido amplio reconocimiento fuera del ámbito mexicano. En 1986 se realiza una exposición individual en la Academy of Sciences de Nueva York y en la National Academy of Sciences de Washington, D.C. Su obra ha participado en numerosas exposiciones colectivas en diferentes países: Munich, París, Barcelona, Londres, Milán, Lyon, Madrid, Nueva York, Lausana, las Bienales de Venecia y Sao Paulo.

En 1988 se lleva a cabo una exposición en Madrid que es considerada el primer homenaje importante a Remedios Varo en el país donde nació; y se edita paralelamente a la exposición un libro-catálogo donde se hace una presentación amplia de esta artista nacida en España, pero prácticamente desconocida en ese país.

Un acercamiento a su producción plástica

La obra de Remedios Varo, como la de todo artista plástico, se puede analizar desde diferentes puntos de vista, y en particu-

lar cuando esta pintora nos ofrece algunos temas o conceptos que permean la mayor parte de su producción plástica. Desarrollaremos su obra en una serie de apartados para un mejor análisis, aunque entendiendo que muchas veces los temas se sobrepone en una misma obra.

Lo que sí hay que señalar es que los personajes que esta artista pinta son sobre todo personajes femeninos, y en algunos casos nos presenta seres más bien andróginos que se han visto como una estilización de su figura, considerándolos así una especie de autorretrato. Aunado a esto, y como ya hemos comentado, también se considera mucha de su obra como autobiográfica, ya que plasma situaciones o vivencias tomadas directamente de su experiencia como mujer. Por tanto, resulta esencial explorar la interacción entre su vida y su arte para comprender su significado.

Comenzaremos comentando su afición a la escritura, otra manera en que demostró su talento creativo, y haremos algunos apuntes sobre la única pieza escultórica que Remedios Varo realizó, para luego pasar a analizar algunos temas que consideramos importantes dentro del universo plástico de Remedios Varo.

Literatura

Para Remedios el escribir constituía principalmente una diversión o un medio de ensayar ideas nuevas, otra manera de dar salida a su creatividad que había practicado desde su infancia.

Algunos de sus cuentos inéditos pueden parangonarse con la mejor novelística surrealista, son ingeniosos, tienen mucha fuerza y están llenos de imágenes sugestivas. Su producción en este campo se limita a un par de obras pu-

blicadas y a un conjunto de textos que se han aparecido en revistas y catálogos. Uno de sus primeros textos es el titulado *Lady Milagra*, escrito en 1942, que trata sobre el poder mágico de la mujer.

Los textos que han tenido una mayor divulgación son las “explicaciones”, narraciones cortas que acompañan algunos de sus cuadros y que mandaba en las cartas a su hermano. Estos escritos tienen el valor inestimable de ser un complemento a su obra plástica, ya que nos acercan a una interpretación más acorde con lo que la pintora quiso expresar.

De Homo Rodans

En 1959 empezó a trabajar en un complicado proyecto que dio como resultado su única escultura existente y su único escrito publicado. *De Homo Rodans* era un comunicado erudito donde proponía otras alternativas a la teoría de la evolución de Darwin. Era un intento de relacionar las diferentes ramas de la ciencia con su mundo mágico, una manera de armonizar la ciencia con la magia y los mitos valiéndose del humor.

Encargos y retratos

A Remedios Varo no le gustaba pintar por encargo ni hacer retratos, pero acepta algunos de ellos. En 1957 pinta a los hijos de dos importantes familias mexicanas, *Retrato de los niños Andrea y Lorenzo Villaseñor* e *Hijas de la familia Arnouz*, y realiza el retrato de un famoso cardiólogo mexicano: *Retrato del Dr. Ignacio Chávez*. Y hasta 1959 vuelve a aceptar un último encargo que le resultó irresistible: pintar un mural para el nuevo Pabellón de Cancerología del Centro Médico de la Ciudad de México. Realiza varios estudios para el mural con la finalidad

de ofrecer una visión muy personal de la creación del universo. Remedios no llega a realizar el mural por distintos motivos, entre ellos está su miedo a las enfermedades y en especial al cáncer, y por otro lado la escala del mural le resulta abrumadora.

Lo importante de destacar es el hecho de que le encargasen a ella, una extranjera, surrealista, pintora de caballete y además mujer, la realización de un mural, lo que representaba un alto honor.

El espacio arquitectónico

El espacio arquitectónico es un concepto importante en su concepción plástica; sin sus arquitecturas y emplazamientos, el arte de Remedios lejos estuviera de ser lo que es. Su minuciosa referencia a edificios, torreones, perspectivas, vanos, macizos, danzas de arcos, torres de marfil e interiores cuidadosamente “armados” sirven de refugio a sus personajes.

Es esa persistencia de la arquitectura en la pintura la que determina que Remedios sea una pintora inserta en la misma línea que han cultivado una miríada de artistas, desde los mal llamados “primitivos” flamencos, los sieneses del trecento tardío, pasando por Antonello de Messina, Paolo Uccello o Lucas Cranach, hasta Giorgio de Chirico, entre otros.¹⁰⁶

Son innumerables las consideraciones que pueden hacerse en torno a la fascinación que Remedios manifiesta por construir espacios arquitectónicos pintados. La arquitectura en su obra es frecuentemente transmutada; las construcciones prismáticas, de planta hexagonal, techadas con su correspondiente poliedro son muy de

¹⁰⁶ “Remedios y el Surrealismo”, texto incluido en el catálogo de la exposición Remedios Varo 1908-1963, en el Museo de Arte Moderno, México.

su predilección; la geometría siempre estuvo entre sus estudios y aficiones iniciales, y conocedora de ella la utilizó con creces.

En el cuadro *Ruptura* de 1955, Remedios propone que el personaje descendiendo la escalinata aborde un edificio construido en tres registros separados entre sí por cornisas clásicas. La construcción se encuentra rematada por una balaustrada un poco a la francesa. Aquí su preferencia se inclina por el manierismo en su primera fase y no utiliza elemento medieval alguno. Para los interiores gusta de espacios centralizados.¹⁰⁷

Sus personajes

Su universo pictórico, como ya comentamos, está habitado principalmente por personajes femeninos, triangulares en su figura, con grandes ojos almendrados, ojos misteriosos y lejanos, nariz afilada y una tupida melena de brillante cabello que caracterizaban el semblante de la artista. Los personajes que crea son, por tanto, como autorretratos, pero transformados por la fantasía.

Los personajes masculinos que presenta en sus obras tienen la misma complexión delgada y delicada que los personajes femeninos presentan, y, a veces, una mayor variedad tipológica y expresiva. Su apariencia es asexuada o andrógina, estando ocupados, en alto porcentaje, en la investigación científica y en la esotérica: astrónomos, alquimistas o magos aparecen entregados afanosamente a tareas maravillosas en la soledad y la quietud de sus estudios, en una atmósfera de intimidad y recogimiento, aunque son tareas igualmente compartidas por protagonistas femeninas.

¹⁰⁷ Teresa del Conde, "Remedios Varo y la arquitectura", *La Jornada*, p. 29.

El peso del pasado

En *Visita al pasado* (1957) vemos a un personaje, que es ella misma, con un equipaje en la mano, entrando a una habitación amueblada que recuerda su pasado en París. Por tres diferentes sitios vemos de nuevo su imagen que surge como fantasma de ella misma acechándole: saliendo del tapiz del respaldo de una silla, por una grieta en la pared y de la madera de la mesa. Esto nos sugiere que conserva el recuerdo de su pasado como un peso, una sombra que está aún en el presente.

Varo siempre estuvo escudriñando temas tan complejos como la independencia, la familia, la impotencia y el poder. Un cuadro emblemático que presenta en su primera exposición mexicana, *Ruptura* (1955), refleja esta complejidad de sus preocupaciones. Una joven con capa y capucha, que es ella misma, sale de un edificio del que salen volando papeles y hojas secas. A ambos lados de las escaleras, unos muros altos cierran la escena, y desde cada una de las ventanas del edificio la observan unos pares de ojos que vigilan sus movimientos. Son los ojos vigilantes de la tradición y del pasado que está rompiendo; es la mirada reprobadora de su familia y de los vecinos cuando abandona a su marido y a su país para fugarse con un extranjero, y cuando más tarde se va a vivir abiertamente con otros hombres. El personaje da la espalda a la casa que representa el pasado, pero la crítica estaba interiorizada, y su propia reprobación la perseguía.

Al igual que en *Antepasados* (o *Miedo*) que está sin fechar, los muros también oprimen, los recuerdos de los que quiere escapar están al acecho. Una mujer con ruedas pedalea con prisa para salir de un largo túnel, mientras que de las paredes le salen unas manos que pretenden agarrarla cuando pasa. A través de su obra Remedios Varo nos presenta personajes decididos a

emprender un viaje hacia la independencia, pero siempre tropiezan con situaciones que los limitan.

Otro lienzo donde toca su preocupación por liberarse del pasado y conseguir una supuesta independencia es el *Vagabundo* (1958), donde vemos a un personaje con un complicado atuendo que aparentemente le resuelve su completa autonomía y que transita por un camino sinuoso. El traje que lleva el vagabundo tiene unas repisas donde apoya unos libros, y en diferentes sitios tiene colgados diversos objetos, para Remedios esto significa que no está del todo librado, ya que necesita algunos objetos que le remiten a sus recuerdos.

Las relaciones amorosas

Un tema que también pinta esta artista es el amor, pero desde un enfoque donde lo presenta como un impedimento para obtener una verdadera independencia. Las diferentes relaciones amorosas que tuvo tal vez le hicieron pensar que dicho tema amoroso puede bloquear la realización personal. En *Los amantes* (1963) vemos a dos personajes que tienen como cabeza unos espejos donde se ve reflejada la misma imagen, dando un tono bastante narcisista, una especie de enajenación, ridiculizando un tanto el apego afectivo que puede constituir ataduras y traer como consecuencia olvidarse del mundo.

Dos lienzos más con el mismo tema son *Encuentro* (1959) y *Despedida* (1958). En el primero vemos a un amante que se encuentra con su amada, pero estos personajes no son de carne y hueso, él es una estatua de mármol que se ha bajado del pedestal, y ella es una dama de fuego, y desde una ventana hay una figura que se asoma, mirando la escena. En el segundo dos personajes van por separado en un largo pasillo, pero sus sombras alargadas están dándose un último beso. En estos cuadros

el contacto amoroso implica un poco de soledad, de desilusión o de dolor.

El tema de la desilusión lo refleja en *Encuentro* (1959), donde el contacto no es con otra persona sino consigo misma. En una habitación vemos a una mujer, una especie de autorretrato que abre una caja donde se asoman unos ojos mirándola, que son los de ella misma. Remedios explica que esta mujer había abierto la caja con la esperanza de encontrar allí algo nuevo y revelador. El vestido de la mujer está unido a la cabeza de la caja simbolizando esa autoexploración con la certeza de que se está atado a uno mismo.

El psicoanálisis

En *Mujer saliendo del psicoanalista* (1961) vemos a una mujer cubierta con un velo y que sale de una puerta en la que leemos “Dr. F. J. A.” que según la autora son las iniciales de Freud, Jung y Alfred Adler. Es una obra con un tono de humor donde la protagonista tira la cabeza de un hombre (algunos dicen que representa al padre, y otros a Péret) a un pequeño pozo circular que se encuentra en medio del recinto, pero aún le quedan “otros desperdicios psicológicos” en el cesto que porta en la otra mano, aún le quedan otros velos que quitarse, uno de ellos le tapa la boca dejándola muda.

Janet Kaplan hace algunos apuntes interesantes respecto a este cuadro; considera que al usar el humor como desvió del dolor Varo representaba el acto de arrojar la cabeza del padre como el principio de la liberación psicológica; aunque también puede interpretarse como el principio de sincerarse sobre su experiencia como mujer.

Porque a lo largo de toda su obra, Varo resaltó siempre la cuestión de liberarse de la autoridad, usando la metáfora “dejar caer al padre”, incluyendo al padre que, históricamente, ha prescindido de la visión de la mujer y ha silenciado su voz. A pesar de que, en este cuadro, la protagonista de Varo continúa enmudecida por los velos que todavía la cubren, la propia Remedios Varo, como artista, fue capaz de producir durante los diez últimos años de su vida un importante número de obras en las que comienza a revelar la verdad sobre su propia experiencia.¹⁰⁸

Los temas esotéricos

Remedios Varo, como ya dijimos, tuvo un profundo interés en temas relacionados: el ocultismo, la alquimia, el esoterismo, y la magia, y a través de múltiples lecturas tanto occidentales como orientales busca el camino para llegar a conocerse y transformar la conciencia; le interesa el crecimiento espiritual, interior. Así como ella conoce y plasma los miedos de la mujer, también aprecia su coraje, su valentía y su interés en explorar todo lo relativo al crecimiento espiritual.

... prevalece en Remedios Varo una visión monista e integradora de todos los elementos de la realidad, donde micro y macrocosmos aparecen en permanente interrelación y el ser –encarnado en esas figuras tan emblemáticas como enigmáticas– cumple una función de medium; de transmisor de este y aquel mundo, entre la realidad y la fantasía, entre el orden de la creación y el inconcluso caos del principio.¹⁰⁹

Remedios no perteneció a ninguna escuela esotérica o grupo determinado. Su búsqueda fue siempre individual, y sumamente

¹⁰⁸ Janet Kaplan *et al.*, “Remedios Varo y la iconografía de la vivencia femenina: El rechazo al padre”, *Remedios Varo*, p. 59.

¹⁰⁹ Víctor Sosa, “Simbolismo y mito en Varo”, *Reforma*, p. 34.

crítica y escéptica ante la abundancia de trivializaciones y falsificaciones. Esto no significa que no se nutriera de las más diversas fuentes, tomando de aquí y de allá todo cuanto le parecía contener una genuina sabiduría y, sobre todo, revelar la existencia de verdades perennes y universales. Pero tan importante como es para Remedios la lectura lo son también sus propias observaciones y sus propias experiencias tanto internas como externas. El arte es vivido por ella como un verdadero “recurso” de trascendencia, no sólo artística; tocar un instrumento musical o bordar un tapiz tienen objetivos espirituales que no son sólo los estéticos.

De entre las obras que Remedios Varo pintó sobre esta temática mencionaremos: *L'Ecole buissonnière* (1962), donde presenta a un joven en medio de un bosque frente a una torre, arriba en una ventana vemos a un zorro y a una lechuza que sostiene una bola de cristal, ambos le enseñaran lo que necesita saber; en *Ermitaño* (1956), un personaje tiene el cuerpo en forma de estrella brillante de seis puntas, y en el pecho se abre una cavidad donde se encuentra el símbolo ying-yang; en *Luz emergente* (1962) una mujer sale de una pared, con una lámpara encendida en la mano, simbolizando el paso hacia lo espiritual; un personaje femenino rompe las limitaciones a las que está sometido en *Rompiendo el círculo vicioso* (1962). En el centro del cuadro sitúa a una mujer toda pintada en tonos plateados, rompiendo una cuerda que la rodea. En el pecho vemos un bosque con árboles sin hojas, y a sus pies un pájaro que se cobija entre los pliegues de su vestido. Esta mujer ha dado un paso más en su desarrollo interno.

Varo visualizó de varias maneras el momento de la liberación espiritual de la mujer. En *Nacer de nuevo* (1960) el escenario es una habitación sagrada en medio de las profundidades de un bosque. Una mujer desnuda, con expresión de asombro,

atraviesa una pared, rompiendo las distintas capas de papel que aparecen como pliegues del labio, para mirar a un cáliz lleno de líquido donde hay una luna creciente reflejada. Parece como si la vegetación, brotando salvajemente por todos los sitios, reconociera este momento exuberante del despertar de la mujer.

En su obra *La llamada* (1961) nos presenta a una mujer iluminada con un resplandor que parece provenir de un planeta al que está enganchada a través de su largo pelo, camina a través de un recinto rodeada de figuras que parecen dormidas, pintadas todas ellas en un tono grisáceo.

En *Exploración de las fuentes del río Orinoco* (1959) una intrépida mujer viaja en un extraño vehículo, ha emprendido un viaje sola para encontrar la fuente tal vez del conocimiento. Aquí vemos un ejemplo de los diversos niveles de preocupación de la artista: lo onírico, lo autobiográfico y lo oculto. El personaje está frente al hueco de un árbol donde en una mesa está posada una copa, de ella emana un líquido, tal vez mágico, que se convierte en el nacimiento del río por donde esta mujer viaja. Nos presenta aquí a una mujer independiente y resuelta en una misión de exploración. La exploración de las fuentes del río se puede interpretar como una metáfora de la búsqueda espiritual.

El viaje

Remedios viaja muchas veces en su vida hasta que se instala en México, pero su obra no se refiere a los viajes físicos, se trata de un viaje espiritual, interior, que convierte en un símbolo personal; este tema está muy ligado a su interés por los temas esotéricos.

Sus cuadros son íntimos, con habitaciones pequeñas, presentan situaciones cotidianas, ordinarias, como lugares donde

sucedan cosas mágicas, extraordinarias. El viaje no es una traslación en el espacio, sino un ejercicio de iniciación hacia la sabiduría y la autorrealización; los personajes que emprenden esta odisea espiritual lo hacen a través de distintos medios y circunstancias

... siendo el trayecto fluvial uno de los más empleados, *Exploración de las fuentes del río Orinoco*. Viajes por tierra en sus estaciones más rigurosas: *La expedición del agua áurea*, 1962, o en condiciones más adversas, *El camino árido*. Viajes incluso por las nubes, *La huida*, 1962. En los dos primeros ejemplos, la búsqueda del agua ha determinado el viaje como elemento de regeneración y elixir contenido en copa de cristal que mana ininterrumpidamente para aquellos que han sabido encontrarla.¹¹⁰

Unas viajeras que se transportan en extraños vehículos las vemos en *Tránsito en espiral* (1962); navegan por un canal que va formando una espiral que llega al centro donde hay una alta torre. Es un viaje de carácter espiritual, y la espiral simboliza el desarrollo de la conciencia. Es aún más evidente la metáfora espiritual de un viaje en espiral en *Ascensión al Monte Análogo* (1960). La idea de que la ascensión en espiral es un rito iniciatorio proviene de diversas doctrinas espiritualistas.

Creación y arte

Este tema también está muy relacionado con su interés por los temas esotéricos, en él nos presenta la concepción que ella misma tiene respecto al hecho de la creación. Su propuesta es la unificación de los reinos de lo espiritual y de lo científico con el de las artes.

¹¹⁰ Fernando Martín, *op. cit.*, p. 28.

En *Música solar* (1955) una ninfa de los bosques toca una melodía que tiene el poder de liberar a las aves de un encierro antinatural, a fin de que recobren la salud, el color y el vuelo. En *Flautista* (1955) un músico está tocando la flauta en un paisaje etéreo. El sonido de su instrumento hace que las piedras se levanten mágicamente y de este modo se construye un edificio que surge de la niebla. En *Armonía* (1956) un personaje andrógino, con bastante parecido a la pintora, coloca, como si fueran notas musicales, una serie de objetos en un pentagrama tridimensional.

Estas obras reflejan la idea que tenía Remedios Varo acerca de la creación artística; esa inspiración, ese aliento de vida que penetra en una obra no proviene solo del artista, sino que se da en colaboración con los elementos del azar, de forma un tanto mágica. Hace una especie de interacción entre la ciencia, el arte, el esoterismo y la naturaleza, donde el artista desarrolla su creatividad con elementos que tiene al alcance de la mano.

En *La creación de las aves* (1958) reivindica el hecho de que el artista es alguien que va más allá de la mera imitación de la naturaleza, tiene la posibilidad de crearla. Un personaje femenino medio científico y medio artista, con aspecto de lechuza (que representa la Sabiduría), está sentado en una mesa donde dibuja pájaros con una pluma que está conectada a su corazón a través de un violín. A través de un lente pasa la luz de la luna y se proyecta en el dibujo que realiza, dando así vida a las aves dibujadas que salen volando por la ventana.

... lo que hace nuestra pintora era reivindicar para el artista el hecho de ser alguien que va más allá de la mera imitación de la naturaleza para, en realidad, crearla. Esta pintura de la mujer-lechuza-artista-alquimista que crea belleza y vida a través de la conjunción del color, la luz, el sonido, la ciencia, el arte y la magia es la imagen misma de la creatividad a que Varo aspiraba en su vida. De igual

manera que la creatividad y la armonía son el eje de este cuadro, también eran el centro de su ser. Por lo tanto, *La creación de las aves* puede ser considerada como la imagen paradigmática de la realización de su búsqueda.¹¹¹

Temáticas femeninas

Como ya hemos comentado anteriormente, nos interesa abordar la imagen femenina que esta pintora elaboró en sus lienzos, por tanto describiremos algunos de los cuadros que con más belleza e intensidad plasman su vivencia de la femineidad, o que representan una concepción femenina del mundo. Es decir, ha creado una realidad distinta que nos permite rebasar el mundo cotidiano y ella lo recorre a través de una mirada más aguda y perspicaz, a través de otro cuerpo que conoce —el femenino— y representa una realidad ignorada por los otros.

... La magnífica obra pictórica de Remedios Varo es sólo un ejemplo de lo que la mujer realiza basada en una experiencia positiva de sí misma, expresión de una experiencia que no se somete a los cánones de un discurso racional y objetivo, sino que afirma sus propias capacidades y vivencias de mujer, lo cual no excluye la posibilidad de una crítica del orden cultural “consciente”, restrictivo y deshumanizador, al que hay que enfrentarle, de cualquier forma, o, a la manera de Remedios Varo, nuestra fuerza vital y posibilidad creativa; participando con ello de la creación de mundos “femeninos”.¹¹²

Otro comentario respecto a la visión femenina que esta pintora presenta en su obra es el de Linda Nochlin quien dice:

¹¹¹ *Ibid.*, p. 182.

¹¹² Rubí de María Gómez Campos, “La creación de mundos de Remedios Varo”, *FEM*, p. 28.

Ahí estaba una pintora muy sofisticada y con una individualidad impresionante que hablaba desde una perspectiva propia de su sexo, y a la vez arcana e ingeniosa. Visionaria, sobria, capaz de combinar la alquimia con las bicicletas, y el humor negro con un comentario profundo sobre la condición femenina; una artista que podría expresar su visión en un lenguaje tan intrincado como una telaraña que se distinguía por una especie de luminosidad gráfica inventada por ella, aunque claramente comprometida con ciertos aspectos de la producción surrealista.¹¹³

Remedios Varo se sentía desarraigada, ya que era una emigrada exiliada de su patria, y para obtener unas raíces profundas y seguras se embarca en una peregrinación tanto psicológica como espiritual.

... Varo ciertamente es una artista marginal [como mujer, como trasterada] cuyo estilo que adopta la forma de un cuento de hadas, le permite revalorizar actividades femeninas como alimentar, tejer, y así modificar una imagen de la mujer que difundía el surrealismo en la que ésta ocupaba el sitio de *femme enfant*, *femme fatale*.¹¹⁴

Esta preocupación constituye el eje de la producción artística de sus últimos años. Crea un mundo propio lleno de personajes tanto masculinos como femeninos o andróginos basados en una estilización de sus propias facciones; algunos son demasiado abstractos y estilizados para ser considerados autorretratos, pero como ya apuntamos anteriormente, las caras con forma de corazón, los enormes ojos almendrados, la nariz larga y afilada y la densa mata de pelo, todos ellos son rasgos claramente reconocibles en la pintora, pueden ser considerados equivalentes

¹¹³ Linda Nochlin *et al.*, "Remedios Varo. Artistas mexicanas", *La mujer en México*, p. 16.

¹¹⁴ Antonio Marquet, "El itinerario de Remedios Varo", *El Día*, p. 15.

simbólicos de ella misma, conductos que le permiten ser testigos de la realidad de la experiencia femenina.

Remedios Varo comparte los temores de muchas mujeres de enfrentarse a la violencia callejera, arbitraria y cotidiana. Y lo refleja en su obra *Los caminos tortuosos* (1958), donde un hombre escondido detrás de un arco atrapa con su largo bigote a una mujer que pasa. La mujer es uno de los muchos híbridos inventados por Varo, la parte inferior es una rueda de bicicleta, y su corazón es una rueda dentada.

Otro ejemplo con esta temática del miedo, de la amenaza en las calles la refleja en *Locomoción capilar* (1960), en él una joven es atrapada, esta vez por las barbas de un hombre que asoma por una ventana; hay tres personajes con pinta de judíos con largas barbas, y que con sus tiasas barbas o bigotes forman unos manillares con los que se desplazan por el recinto. La joven está tensa y asustada y tiene un parecido a la artista cuando era joven.

La violencia ejercida sobre la mujer y sus efectos sobre ella son una preocupación en la obra de Varo, los personajes ultrajados, ya presentes desde sus primeras obras realizadas en Europa, son claramente femeninos.

En *Pintura*, de 1936, los personajes aturdidos, truncados, con aspecto de maniqués, aunque son calvos, tienen opulentos pechos desnudos; en *Anticipación*, la figura sin cabeza con unas prótesis que parecen muletas tienen asimismo unos senos visibles; y la figura herida del cadáver exquisito, de 1935, llamado *Quiere conocer las causas de*, también es una mujer cuyo cuerpo está cubierto por múltiples pechos. En su obra mexicana, muchos de los personajes que Varo pinta son altos, delgados y andróginos y, sin embargo, en los cuadros en que se acentúa la violencia, se desvive por dejar bien claro que las perjudicadas son mujeres.¹¹⁵

¹¹⁵ Janet Kaplan *et al.* *Viajes inesperados. El arte y la vida, de Remedios Varo*, p. 156

En varias de sus obras Remedios Varo toca el tema de la pasividad femenina, la posibilidad de que la mujer llegue a quedar atrapada en el ámbito doméstico. En *Mimetismo* (1960) muestra este tema de una manera contundente. Una vez más sitúa al personaje dentro una habitación, donde vemos un ropero, una silla y a la mujer sentada en un sillón. La mujer lleva tantísimo tiempo sentada en una butaca que ha enmudecido, y como consecuencia de ello la cara de la mujer se ha puesto igual que el tapiz que cubre el respaldo del sillón, sus manos y sus pies se han convertido en madera –torneada a semejanza del sillón– y está paralizada por completo. Los muebles están presentados con mucho sentido del humor, ya que entre ellos hay una lúdica relación, han cobrado vida propia; la dinámica y la fuerza de los muebles acentúa la sumisión de la mujer.

Varo aquí no reflejaba una situación que viviera ella misma, nunca se vio atrapada de esta forma en la tradicional vida doméstica. Más bien es una reflexión del aislamiento doméstico que sufren las mujeres y que les puede llevar a una pasividad, a una anulación total de su persona al someterse a la apatía del puro rol doméstico.

La invocación de las acciones típicas de la vida femenina dentro de su dominio doméstico, devaluado y frecuentemente trivializado, conduce a Remedios Varo a elegir imágenes de la vida cotidiana de una mujer tradicional: tejer, hacer punto, remendar, cocinar, alimentar y bordar, y los convierte en ejes de su obra. Se sentía harta de la claustrofobia que llevan consigo las tareas tradicionalmente femeninas, y al mismo tiempo se afirmaba en la conmovedora representación del sutil atrapamiento que supone la maternidad.¹¹⁶

¹¹⁶ Janet Kaplan *et al.*, “Remedios Varo y la iconografía de la vivencia femenina: El rechazo al padre”, *Remedios Varo*, p. 60.

En *Papilla estelar* (1958) vemos a una mujer dentro de una torre, sentada ante una mesa donde tritura alimento que proviene del universo, y lo da a una luna creciente que está enjaulada. La mujer aquí cumple su rol tradicional de la maternidad, pues da de comer a la luna como si fuese un hijo; ella está sola y atrapada no sólo en la pequeña habitación sino también en el universo. En su papel de nodriza tradicional realiza el eterno ritual de la maternidad, amamantando a la luna como si fuera su hijo. Ésta es la única referencia, en la obra de esta artista, a la relación madre e hijo.

En la *Cazadora de astros* (1956) nos presenta a una cazadora fantástica con un elegante y brillante vestido; en una mano lleva una red y en la otra una jaula donde está la luna –también creciente– que ha atrapado. Este es uno de los más bellos cuadros de esta artista, pero simbólicamente ambiguo. La luna encarcelada denota falta de libertad que se acentúa ante la fuerza y la belleza de la imagen de la cazadora.

Hay otras obras de Remedios Varo donde presenta personajes femeninos con temáticas variadas o en situaciones diferentes. En *Cirugía plástica* (1960) una mujer con una larga y picuda nariz entra a una clínica en busca de un cirujano que se la arregle; en *Trovador* (1959) vemos a este personaje en una barca que termina en un medio cuerpo de mujer, y el trovador tensa algunos cabellos de ella en una especie de cuerdas donde toca con un arco, y en un extremo una mujer con el cuerpo cubierto de plumas está en medio de un tronco tocando con una especie de varitas largas; en *Visita inesperada* (1958) vemos a una mujer sentada ante una mesa dispuesta para comer, por el arco de la puerta entra un personaje extraño ante la sorpresa de la anfitriona; en *Au Bonheur des citoyens* (1956) unas mujeres, provistas de ruedas, entran en un almacén donde van a comprar recambios para sus respectivos cuerpos: ruedas, po-

leas y engranajes; en *Personaje* (1958) crea un híbrido capaz de volar, con cuerpo de mujer, alas de insecto y cuernos de antílope; vemos a este extraño ser que corre ágilmente por el bosque como si estuviese a punto de despegar.

Remedios Varo como hemos visto centró buena parte de su obra pictórica –y escrita– en imágenes que reflejan una perspectiva claramente femenina. También transformó a algunos héroes míticos, tradicionalmente masculinos, en personajes femeninos: creo un minotauro femenino (*El Minotauro*, 1959), unas Ulises femeninas (*Exploración de las fuentes del río Orinoco*, 1959) e incluso un Pan femenino (*Trovador*, 1959).

Respecto al hecho de que Remedios Varo se utilizara a ella misma como referencia, a modo de autobiografía, es una característica de varias artistas que se relacionaron con el movimiento surrealista. Tal vez como reacción a la posición de los surrealistas de considerar a la mujer como musa y objeto del deseo masculino.

Whitney Chadwick¹¹⁷ ha dicho que las preocupaciones comunes de todas las mujeres surrealistas afloraron de manera individual y aislada, ya que cada artista trabajaba sola, y no de manera grupal o colectiva. Muchas de ellas continuaron con esta temática muchos años después de haberse separado del movimiento surrealista. Remedios inicia su etapa de madurez en colaboración con Leonora Carrington, durante los primeros años que vivieron en México, es decir, cuando ambas estaban fuera del círculo surrealista.

Por tanto, podemos concluir diciendo que la obra pictórica de Remedios Varo alcanzó su madurez artística y la definición de su estilo cuando se encuentra lejos de este grupo de París, al igual que otras muchas mujeres asociadas a este movimiento.

¹¹⁷ Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement*, p. 56.

Varo coincidía con el espíritu del grupo surrealista; aun así, necesitaba distanciarse de sus polémicas y declaraciones, especialmente de aquellas que limitaban a la mujer (tales como *femme-enfant*, *femme-fatale*, diosa o musa —que definen a la mujer desde el punto de vista masculino como “lo otro” en lugar de “lo uno”) sólo después conseguiría Varo desarrollar su vocabulario de imágenes y conceptos. El surrealismo le había permitido trabajar, pero al igual que la tradición y la familia, el surrealismo también era otro padre que tenía que arrojar al pozo.¹¹⁸

¹¹⁸ Janet Kaplan *et al.*, “Remedios Varo y la iconografía de la vivencia femenina: El rechazo al padre”, *Remedios Varo*, p. 60.

Aurora Reyes (1908-1985)

... gran mujer nuestra, excelsa con el pincel y con la pluma, llena de creatividad y sustentada en profundas raíces mexicanas, mujer del México más genuino a la que aún no se le ha reconocido el sitio que merece entre los verdaderamente grandes de nuestro país y del continente.¹¹⁹

Aurora Reyes nació en 1908 en Hidalgo del Parral, Chihuahua; perteneció como sus demás contemporáneas a esa nueva generación que creció y se formó bajo los violentos acontecimientos de la Revolución Mexicana. Al morir su abuelo, un general de la revolución, su familia tuvo que trasladarse a vivir a la Ciudad de México.

A los 13 años de edad, mientras cursaba sus estudios preparatorios, se inscribió en la Academia de San Carlos y tomó clases nocturnas de pintura. Profesionalmente no se dedicó a la pintura y a la docencia hasta después de su divorcio en 1943. Y algunos años más tarde sorprende al medio literario con su espléndida poesía.

Pintora de la Escuela Mexicana

Aurora Reyes ingresó a la Academia de San Carlos, perteneció al movimiento de la Escuela Mexicana de Pintura y a la segunda generación de muralistas de México. Tanto en su poesía como en su pintura recurre a la simbología de sus ancestros, a los elementos que arroja un México contemporáneo en lucha por alcanzar un futuro mejor. En esta artista confluyeron los

¹¹⁹ Roberto López Moreno, "Aurora Reyes", *El Financiero*, p. 23.

signos prehispánicos y las gestas proletarias de su época. Estas dos vertientes quedaron plenamente establecidas a su paso por la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios.

La primera muralista mexicana y la poetisa de la América india contemporánea, como la ha nombrado el colombiano Germán Pardo García, fue también una infatigable luchadora social y su amor y su lucha por los humildes quedaron volcados tanto en su obra pictórica como en su literatura. En su obra plástica y poética están perfectamente imbricados el pensamiento filosófico y la visión del cosmos de los antiguos mexicanos con una actitud política que sostuvo hasta los 77 años de su existencia. Una cosa es cierta: entre más pasen los años la figura de Aurora Reyes seguirá creciendo hasta instalarse en la galaxia a la que pertenece.¹²⁰

Su militancia

Aurora Reyes fue miembro del Partido Comunista Mexicano, y también pertenece a la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). Dentro de esta organización Aurora encuentra su pleno desarrollo. La convivencia con sus compañeros y el carácter de sus actividades marcaron definitivamente el rumbo de su pintura. Dentro de la Liga desarrolla una gran actividad, militaba no sólo como sindicalista, elaborando carteles, volantes, folletos y propaganda social (de tendencia progresista), sino que también ejercía como artista y maestra.

También milita dentro del magisterio, y como secretaria de Acción Femenil del Comité Ejecutivo de la Sección IX del Sindicato de Trabajadores de la Enseñanza de la República Mexicana se preocupa por mantener y difundir la importancia del movimiento femenino mexicano dentro del magisterio, estimulando su partici-

¹²⁰ Leticia Ocharán, "Aurora Reyes. Sacerdotisa de sí misma", *El Día*, p. 37.

pación con publicaciones que eran repartidas durante la conmemoración del Día Internacional de la Mujer, el 8 de marzo.

Dentro de este sindicato es elegida como delegada para un Congreso Femenil en Cuba realizado en 1939. En este congreso presenta su ponencia *La mujer y la cultura*, en donde señala la necesidad de la intervención directa de la mujer para la elaboración de un proyecto de cultura integral. Esta propuesta fue aprobada por el congreso en todas sus conclusiones.

Mujer y artista

Aurora Reyes pertenece a esa generación que evidenció con eficacia la presencia femenina del arte mexicano de la Revolución, tanto en la pintura de caballete como en la gráfica. En esos años aún tenían que cargar con una serie de prejuicios sexistas, como el hecho de que por ser mujer no se tenía la suficiente capacidad creativa y mucho menos física para trabajar la obra monumental o muralista.

Aurora Reyes siempre tuvo plena conciencia de su doble condición de mujer artista y trabajadora, y aunque nunca se declaró feminista, en sus temas pictóricos, en sus declaraciones públicas y en su trabajo sindical se evidencia como una luchadora constante por el reconocimiento de la condición de la mujer y por el logro de sus derechos sociales.

Mientras es dirigente en la Secretaría del sindicato, da todo su apoyo a la lucha de las mujeres por obtener derecho al voto y a ocupar puestos de elección popular.

Muralista

Las ideas y prejuicios sexistas respecto a la mujer, como ya mencionamos, frenan el desarrollo de la mujer en el panorama

nacional, y por tanto las pintoras ingresan al movimiento muralista algunos años más tarde en comparación con sus compañeros artistas.

Esta artista encabeza la lista de las mujeres que se aventuraron a pintar sobre los muros. Su primer mural lo realiza en 1936, y lo gana en un concurso de oposición celebrado en la LEAR; se inscribe en la segunda etapa del muralismo mexicano, auspiciada por el gobierno de Lázaro Cárdenas (1934-1940). El fresco fue pintado sobre uno de los muros cedidos para pintarse en las escuelas primarias, en el Centro Escolar Revolucionario de la Ciudad de México. Lo tituló *Atentado a las maestras rurales*.

Ahí se observa una maestra que es arrastrada del pelo por un campesino que sostiene unos billetes en la mano izquierda –el movimiento del cuerpo forma una suástica–, mientras otro la golpea brutalmente en la cara con la culata de un rifle. El sombrero le cubre a éste el rostro y de su cuello pende un escapulario. Con estos elementos queda simbolizado el poder y la inconformidad de la reacción y del clero contra la educación laica. A la derecha, y en segundo plano, un grupo de alumnos se esconde observando el hecho.¹²¹

De los murales que pinta el de menor tamaño es de 30 m², pero es de mayor calidad plástica. Esta obra es también testimonio que la coloca como la primera muralista mexicana. El tema de este fresco lo eligió de un suceso del movimiento Cristero, mismo que llevó a cabo un atentado contra los maestros rurales. Aurora Reyes protesta por las mujeres que en esa ocasión fueron asesinadas.

Otro de sus murales lo realiza para la Confederación Nacional Campesina (CNC), organización desde donde luchaba por las necesidades de la mujer en el campo. Con esta temática realiza en 1945, para una exposición agrícola y ganadera, una

¹²¹ *Idem.*

pintura transportable que desapareció misteriosamente una vez terminado el evento y nunca más se supo de ella.

Entre 1960 y 1972 realiza cuatro murales en el auditorio 15 de mayo del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, en una superficie de 326 metros cuadrados: *Trayectoria de la cultura en México*, *Presencia del maestro en los movimientos sociales de México*, *Los grandes maestros de México* y *El libro abierto del espacio*.

Su último mural lo pinta entre 1977 y 1978 con 69 años de edad; realiza el fresco que se encuentra en la Sala de Cabildos de la actual Delegación Coyoacán, antigua Casa de Hernán Cortés. Bajo el título *El primer encuentro* desarrolla el tema del contacto entre las dos culturas.

Heredera de la tradición del arte mural de la Revolución continuó el resumen moral y didáctico que lo define y objetiviza plásticamente en relación con su contenido; esencia que enriqueció con sus antecedentes con la investigación y el análisis de la historia de México, para abrir, a través del arte nuevos caminos a la conciencia social.

No hubo mejor flor para AURORA REYES, mejor aire, agua o tierra que aquella donde se encontraba el hombre. Sus *Humanos paisajes*, en donde todo habla de procesos vitales; la verdadera referencia estética que nutrió su creación desde la cima de un razonamiento que creció por el amor a un mejor destino social del hombre.¹²²

Su obra

Además de ser poeta y pintora, fue ilustradora de libros; además de los suyos, realizó ilustraciones para escritores como Sergio Magaña, Concha Michel, Alfonso del Río, Magdalena Mondragón, Daniel Castañeda y José Muñoz Cota, entre otros.

¹²² *Idem.*

En 1954, Aurora expone en el Salón de la Plástica Mexicana donde se aprecia a una pintora madura, su reacia personalidad es consecuente con su vitalidad creadora; sus cuadros muestran contornos continuos y volúmenes firmes donde la forma y el color se afirman.

Entre 1946 y 1959 Aurora Reyes vive su plenitud pictórica. Entre los cuadros que alcanzaron mayor trascendencia, por su vigor y belleza, se encuentra *La novia de oro*.

Su actividad plástica fue disminuyendo con los años para cederle tiempo a la producción poética. De todas maneras conservó el entusiasmo por la pintura hasta los últimos años de su vida.

En 1947 realiza su primera publicación poética *Hombre de México*, editado por la Secretaría de Educación Pública.

La trayectoria artística de Aurora Reyes estuvo íntimamente ligada a la historia de su país, en ella hay una carga permanente de ese dolor cósmico que corresponde a México desde el fin del universo prehispánico hasta los acontecimientos que forman la azarosa historia de nuestros días. Ostentó siempre matices vigorosos que se manifestaron en una actividad sana y lúdica, como mujer, maestra, militante política y artista.

Ella entendió que no es real el espacio pictórico, en tanto que éste está sujeto a todos los sentidos, para que sea posible la percepción de volúmenes, arabescos, texturas y ritmos, ya sea en la línea o en el color, en la luz, o en la sombra para transmitir con ello los sentimientos más complejos y las sensaciones más sutiles.

Adormecido, callado, el drama se esconde tras la ondulación de las formas: donde cada línea, cada color, es una conquista de Aurora Reyes sobre el inquietante silencio anidado en el espacio estético, de imposiciones de la moral, del sentimiento de lo ignoto,

pero seguramente aún más, de la conciencia de que cada una de sus pinceladas introducía otro drama en el mundo.¹²³

Aurora Reyes ha sido una de esas grandes mujeres comprometidas con su tiempo, que contribuyó al impulso de la cultura y fue una luchadora social de su pueblo y sobre todo de las mujeres.

¹²³ *Idem.*

Olga Costa (1913-1993)

Olga Costa pinta las cosas de todos los días, frutos, flores, pájaros, niños indígenas, mariposas, con sencillez de lo popular, con gracia y sabiduría de quien escoge y gobierna. Todo está construido, meditado. Nos da México a través de sus obras, en renovación de temas siempre actuales, pintados con minuciosidad y delicadeza, y recreándose en el gozo visual. Temas que fueron también populares en el siglo pasado, como bodegones y retratos. Pero qué diferentes: porque no es en el motivo sino en la esencia, donde mana originalidad, imaginación impregnada de lo actual, que se expresa en lenguaje sencillo.¹²⁴

Sus datos biográficos no son abundantes. Llevó una vida laboriosa y despreocupada del éxito; una labor sostenida con mínimas interrupciones; algunos viajes por el país y por el extranjero; uno, a Japón, dejó huellas en su pintura.

Nació en Leipzig, Alemania, en 1913, hija de una familia de origen ruso. Su padre, Jacobo Kostakowsky, fue violinista y compositor de música sinfónica. A causa de la Primera Guerra Mundial, Olga Costa tuvo una infancia llena de contratiempos. Llegó a México en 1925 con 12 años de edad, era la época de la posrevolución y el país estaba aún inquieto.

Pintora de la Escuela Mexicana

A esta artista se le ha situado en el ámbito de la Escuela Mexicana de Pintura. Ella asumió consciente y voluntariamente esa pertenencia. Declaró su filiación cada vez que lo consideró necesario.

¹²⁴ Luis Cardoza y Aragón, "Olga Costa", *El Día*, p. 17.

De su pertenencia a esa Escuela, Francisco Reyes nos dice que la pintora “pertenece a esas voces tenues que matizaron el discurso exaltado de sus contemporáneos. Su signo reside en el equilibrio, el punto donde confluyen la pasión contenida y la racionalidad lírica”.¹²⁵ Olga Costa pronto tuvo un lugar protagónico en el panorama de la plástica mexicana de este siglo, sitio que obtuvo a través de un manejo sensible de la luz y la forma, sus colores vibrantes sumamente audaces y su candor poético.

El conjunto de la obra de esta artista ha transitado libremente entre las tendencias de avanzada de diferentes épocas sin abandonar sus nexos con el realismo social mexicano. Tomó del panorama internacional lo que convenía mejor a su propia expresión, sin limitarse a los programas que tantas veces volvieron rutina la sensibilidad vanguardista. Al diversificar las opciones electivas, multiplicó los riesgos, los altibajos, aunque así fueron más consistentes los encuentros y de mayor riqueza los procesos.¹²⁶

Sus inicios

Sus primeras obras las realiza en la ciudad de Xalapa; eran pequeños cuadros por lo general al temple. Su primer cuadro fue un óleo, pintado en 1936; era un pequeño paisaje, un paisaje todavía ingenuo (mas no *naif*) en el cual se atisban ya algunos de los elementos que formarán parte de su futuro léxico.

Sergio Pitol comenta que este primer cuadro ya anuncia la obra posterior de la pintora: “un mundo de inocencia, de juego y de placer. Toda su obra inicial carece de dramatismo”.¹²⁷

¹²⁵ Francisco Reyes Palma, “Olga Costa, naturalezas paralelas”, *La Jornada*, p. 14.

¹²⁶ *Idem.*

¹²⁷ Sergio Pitol, “El júbilo por encontrar el paraíso terrenal”, *Olga Costa*, p. 6.

Y este mismo autor encuentra que al igual que en las pinturas de sus contemporáneas María Izquierdo y Frida Kahlo, ambas ya artistas formadas cuando Olga Costa comenzó a pintar, hay un gusto particular por el hallazgo de relaciones insólitas entre los elementos más simples, por la libertad en la composición y por el misterio de lo cotidiano.

Los objetos se reúnen de una manera sorprendente o están colocados frente a fondos que, al parecer, no les corresponden. Son mujeres que ven lo que vemos todos los días, pero lo absorben y reflejan de manera distinta. Lo que diferencia a Olga Costa de las otras dos pintoras es la ausencia, al menos en ese periodo inicial, de drama. Es un momento de gran regocijo.¹²⁸

Cuatro etapas en su carrera artística

Su quehacer plástico pasó por unas cuantas fases, incluso una época *art nouveau* gracias a la Lagunilla,¹²⁹ que le gustaba frecuentar buscando objetos, fotografías y piezas antiguas; también se sabe que hizo dibujos surrealistas que hoy se encuentran perdidos.

De las diversas fases que Olga Costa ha transitado dentro de su quehacer plástico, y de acuerdo con Perla Schwartz,¹³⁰ podemos mencionar cuatro etapas centrales que conforman el itinerario creativo de esta artista: una inicial donde su que-

¹²⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹²⁹ El mercado de la Lagunilla es muy famoso en la Ciudad de México y podría compararse a lo que es el Rastro en Madrid; y se pueden encontrar todo tipo de artículos, antigüedades y objetos de colección, y es ahí donde Olga Costa encuentra diversos elementos de estilo *art nouveau*, que se considera influyeron en su obra.

¹³⁰ Perla Schwartz, "Olga Costa: la gran colorista nos ha abandonado", *uno-másuno*, p. 12.

hacer plástico está conformado con una buena dosis de ironía; una segunda, donde bodegones y retratos son seres vivos, por la fuerza que habita la gama cromática que utilizó; una tercera, donde las formas y volúmenes en sus lienzos se encuentran mucho más definidos y la luz se torna uno de los elementos esenciales para que el cuadro adquiera una mayor fuerza expresiva (escenas de costumbres mexicanas). Y la cuarta etapa, el periodo final donde es poseedora de un lenguaje formal y maduro, inmersión en los espacios abiertos hasta llegar a los jardines fantasmales, gatos y flores donde su pasión por el color es lo primordial para ser apreciado. Y en cada una de esas etapas, con las distintas modalidades creadas por su personalidad plástica, su individualidad profunda, sus pinturas no pretenden ser más que eso: pintura.

A lo largo de los años la obra de Olga Costa registra una y otra vez la presencia del paraíso terrenal y una especie de júbilo por haberlo encontrado. Un sueño realizado y pródigo en frutas y flores sorprendentes. Sorprendentes por ser las de todos los días y por revestirse de una apariencia distinta. A golpes de intuición, en sus 50 años de trabajo realiza un tránsito de la inocencia al misterio. La inocencia en ella nunca es puerilidad.¹³¹

Primera etapa

De la primera etapa se pueden destacar obras como el retrato de *José Chávez Morado* (1939), *La Venus marinera* (1942), *El duelo* (1942), y ligeramente posterior, *La frondosa* (1948). De estos cuadros podemos decir que captan una realidad que poco tiene que ver con la real. En *La Venus marinera* nos presen-

¹³¹ Sergio Pitol *et al.*, *op cit.*, p. 7.

ta una Venus moderna, con corset y no se sabe si acosada o auxiliada por unas sirenas. Aquí el trazo en el dibujo nos da la impresión de que aún le falta destreza o que está deformado a la manera expresionista para acentuar una situación grotesca. Son escenas que surgen de la imaginación, escenas que provienen de la pintura popular y de una imaginación que se divierte proponiendo situaciones irreales. En *El duelo* (1942) aparecen dos mujeres luchando en un claro de bosque con sendas espadas, llevan unos pesados vestidos de finales de siglo, y nos muestran los pechos y el talle desnudos. El drama del combate se aminora ante lo absurdo del escenario y de la vestimenta. En *La novia* nos presenta a una robusta muchacha en ropa interior color pastel que está de pie al lado de un sofá. No se sabe exactamente dónde está situada, porque no existe un ámbito definido; el suelo es más un pasto blanco que una alfombra y el fondo morado no parece de ningún modo una pared. La joven mira hacia abajo, su aspecto es mustio, y su boca sensual resignada y dolorosa impide saber si la novia sufre o si un modesto gozo secreto la anima. Y como apunta Sergio Pitol: “Nada definitivamente significa nada. Es sólo pintura, y aunque tal vez Olga Costa no lo supiera cuando pintó ese cuadro es esa coherencia de lo gratuito lo que sigue dando actualidad al cuadro”.¹³²

Esta etapa se caracteriza por sus temáticas ingenuas y sus visiones paradisíacas. En *Árboles en la Isla de Sacrificios* (1941) es donde encontramos algún elemento dramático de esta primera etapa. Tenemos un grupo de árboles con el tronco rojo y las ramas desnudas que parecen bailar junto al mar. Aunque carecen de hojas, estos rojos troncos rebosan vida. Algo de salvaje, de no domado, los diferencia de la vegetación normal.

¹³² *Idem.*

Segunda etapa

La segunda etapa se puede ubicar a mediados de la década de los cuarenta, y en ésta su obra tiene un cambio de dirección.

Desaparece el elemento grotesco, o, si asoma, lo es sólo esporádicamente y de una manera más bien serena. Las escenas que predominan en ese segundo periodo tienen un reposo solemne, y hay en ellas una aproximación a lo dramático. La atención a los materiales con que trabaja se vuelve más rigurosa. La artista comienza a administrar sus energías, a trabajar aspectos técnicos que su primera manera no requería. Le interesa especialmente la luz, sus efectos, sus vibraciones, su iridisación. La estructura es más sabia.¹³³

La niña del gato, *La niña y palma*, *El niño muerto* son obras hechas en 1944, en ellas prevalece un tono melancólico y solemne. En *La niña y la palma* hay sólo dos elementos: la niña y la palma; cada uno tiene dentro del cuadro mucha significación. En *La niña del gato* el fondo está formado por un muro de grandes hojas tropicales. Niñas tristes, pero atrás o en derredor de esas figuras palpita la vida. Ahí está la naturaleza: hojas y flores que atenúan la carga de pesadumbre de los personajes.

En *El niño muerto* se revela una madurez alcanzada en muy poco tiempo. Más que un niño muerto, como dice el título, lo que el cuadro representa es una madre hierática ante el niño literalmente cubierto y rodeado de flores, pero este cúmulo de flores, el contraste de formas, tonos y matices que rodean el pequeño cadáver hacen casi sentir innecesaria la presencia de la madre, y artificioso y falsamente hierático su dolor.

¹³³ Sergio Pitó, *op. cit.*, p. 8.

Para Antonio Rodríguez este cuadro es "... complejo, por el contradictorio cúmulo de júbilo y de dolor que se refleja en el rostro pensativo de la madre joven, y en el ámbito festivo y fúnebre que rodea al difunto, este cuadro señala el encuentro de la pintora con la tradición popular de México".¹³⁴

A partir de esta segunda etapa vemos a una pintora con más dominio de la técnica, dueña de su oficio, que se deja guiar por sus intuiciones; analiza con detenimiento las relaciones que se establecen entre los objetos, y de una manera muy libre reproduce los juegos de luz que observa en ellos: aplica una graduación de color al lado de otra para potenciarla o disminuirla. En este periodo también se entusiasma con los ámbitos cerrados, los bodegones, las naturalezas muertas, las ofrendas. Dedicó muchos años a recrear, reconocer y analizar esos mundos cerrados, para posteriormente incursionar al concepto del espacio; la tercera etapa de esta pintora emana originalidad, su obra presenta temas variados y diferentes, con una imaginación impregnada de actualidad y se expresa en un lenguaje con estilo sencillo.

Tercera etapa

Con el tiempo Olga Costa se convierte en dueña de la luz. Alguna vez pinta paisajes en pequeño formato; paisajes un tanto irreales por el hecho de que son concebidos como bodegones, como ofrenda, como naturalezas muertas.

Tiene tres pequeños cuadros pintados a mediados de los años cincuenta, excepcionales en la pintura mexicana por la cualidad de misterio que contienen. Son tres visiones oníricas del paisaje: *Al faro* (1955), *La tormenta* (1955) e *Isla en el aire* (1956).

¹³⁴ Antonio Rodríguez *et al.*, "Olga Costa y las flores de su jardín", *Olga Costa*, p. 8.

De *Isla en el aire*, Antonio Rodríguez comenta: “con su montaña cortada de tajo en la altura, bajo la luz de un sol refulgente entre nubes de tempestad, enseña la otra vertiente creativa de esta artista en el ancho terreno de la fantasía”.¹³⁵

En esta época Olga Costa emprende otros experimentos. Se lanza a los grandes formatos en busca de la naturaleza. Pinta cerros y jardines. Abandona casi por completo la figura humana. Experimenta la abstracción como en *El rayo* o en *La cama* (1962); recrea formas arquitectónicas y extrae de ellas magníficas estructuras geométricas como en *La Valenciana* (1956), uno de sus mejores cuadros. Los edificios de una mina de oro y plata de Guanajuato se convierten en un juego de triángulos y cubos que recuerdan una composición constructivista.

En otro cuadro, *Caserío* (1955), sin el atractivo intelectual de la geometría pero más libre, la artista muestra cómo se presenta, a un tiempo, afín al realismo de las casas que ascienden por las colinas de Guanajuato y al lirismo de la población que, con sus colores rojos, rosas, verdes y amarillos de sus casas, parecen jugar un juego de niños.

Olga Costa exhibió unas cuantas pinturas en la Galería de Lola Álvarez Bravo en 1955. Todas ellas paisajes. Carlos Pellicer comenta algunos cuadros de esta exposición, que le parecen excelentes y que sirven para proclamar a Olga Costa como admirable paisajista.

En un cuadro pequeño construyó una colina modelada con muy buenos ojos. Encima, tres postes de transmisión eléctrica o telegráfica, con sus correspondientes horizontes, sugieren claramente cruces. Olga Costa nombró a esta pintura *Calvario*. Los cables transmisores

¹³⁵ *Ibid.*, p. 10.

van de una cruz a otra. La sugestión es más fuerte de lo que inmediatamente se da, porque así resulta que las cruces están comunicadas.

Pero Olga Costa no es solamente una artista inteligente e ingeniosa. Es por encima de todo, un ser que habita con emoción y belleza, el esperanto de los colores.¹³⁶

Cuarta etapa

Esta etapa la podemos ubicar cuando Olga Costa huye del ruido y del hacinamiento de la gran ciudad y se aísla en la provincia: se va a vivir a Guanajuato, donde se refugia en su propio jardín o en las serranías circundantes. Por ello sus pinturas muestran un reposo interno: extraña serenidad producto, además, de una sabiduría compositiva. Esta última época de su vida representa el cuarto periodo de su pintura.

Algo espectral y radiantemente vivo alienta en los cuadros de los últimos años. El drama humano que trató de reflejar en periodos anteriores a veces no resultaban del todo convincente. En cambio, en sus paisajes se produce otro tipo de drama; un encuentro violento de elementos naturales. Choque de colores y de formas, construcciones de cerros y valles feroz y sorprendentemente equilibradas.¹³⁷

El retrato

Olga Costa incursionó varias veces por el terreno del retrato. La primera vez al pintar a su entonces joven esposo (1936) con sus rasgos faciales notablemente reconocibles, pero como dice Sergio Pitol, con cara de abisinio.

¹³⁶ Carlos Pellicer *et al.*, "Un instante con Olga Costa", *Olga Costa*, p. 12.

¹³⁷ Sergio Pitol *et al.*, *op cit.*, p. 8

De 1963, conocemos dos retratos pintados por ella. A uno lo llama *Margarita de perfil* y a otro, *La dama del sweater*. Ambos son excelentes. El segundo atrae por la belleza del personaje, por la postura obviamente inventada, por la lograda armonía entre el sueter y la tonalidad de la piel de la dama, y por el juego del cabello café dorado con el sepia oscuro del fondo del cual resalta la retratada.

Una obra clásica

A Olga Costa se le conoce mejor como pintora de bodegones, paisajes y asuntos populares. Entre estos últimos, su cuadro de gran formato *Frutas mexicanas* (1951), rebautizado luego como *Vendedora de frutas*, se ha vuelto un clásico de la pintura mexicana de este siglo, un cuadro que sigue siendo clave en el conjunto de su obra. Perteneciente a la colección del Museo de Arte Moderno, es un espléndido bodegón donde nos presenta una mujer morena marchante de mercado, rodeada de coloridas y apetitosas frutas. Lo más interesante de esta pintora es que se dejó embargar por la sensualidad y el colorido.

A la par de los conjuntos arquitectónicos, los paisajes aéreos dieron pie para que Olga Costa compactara campos de color y retozara en los linderos de la abstracción. Aunque por igual, sus vistas de la naturaleza podían recurrir a los ritmos cromáticos de Klee o a los desbordamientos tonales de Nolde, cuando no a la tradición de la veladura y la profundidad de planos de la pintura japonesa.¹³⁸

¹³⁸ Francisco Reyes Palma, "Olga Costa, naturalezas paralelas", *La Jornada*, p. 21.

Dos cuadros extraños

Cardoza y Aragón¹³⁹ comenta que existen dos cuadros de Olga Costa que podrían parecer “raros” en el contexto de su obra y que son todavía poco conocidos. Se refiere a *Corazón egoísta* (1951) y *Flores secas* (1962), ambos de la colección de Andrés Blaisten. El primero es más impactante por la serie de simbolismos que conforman un escenario insólito, abierto a diferentes lecturas: una vasija prehispánica con dos cuajilotes,¹⁴⁰ un cráneo como de gato y un puñal que atraviesa un nopal podrido en forma de corazón nos hablan del concepto que tenía la pintora de la nacionalidad mexicana (que también era la suya). ¿Acaso un mestizaje producto de la violencia, como realmente fue? Desde luego, este cuadro espléndido también revela el amor que sentía por México y que dejó ver en todas sus telas.

Sus Composiciones

Artista que ha sabido dominar las limitaciones de los temas o las modas que imponen, Olga Costa ha podido pintar paisajes campestres, ciudades pequeñas y ciudades grandes, casas grandes y chicas, hombres trabajando y en peregrinaciones religiosas; pero ha sabido también inventar paisajes, flores o simplemente pintura que llama *Composiciones*.

La serie a la que la artista dio el antes citado nombre tiene un notable parentesco con ciertos aspectos de la obra de Paul Klee, particularmente con los Cuadros mágicos.

¹³⁹ Luis Cardoza y Aragón, “Olga Costa”, *El Día*, p. 18.

¹⁴⁰ Nombre de un animal.

Colocados los unos sobre los otros, estos cuadros o rectángulos de la artista, libre en la forma pero de color preciso, ofrecen a la pintura un sinnúmero de posibilidades.

Estas *Composiciones* son una especie de alumbramiento de nuevos seres, con vida y personalidad propias, se advierten notables diferencias.¹⁴¹

Por lo general al creador de paisajes le fascinan las lejanías. Ella en realidad examina el paisaje cada vez más cerca. Los elementos reales le sirven sólo para crear sus “composiciones”. Busca en el paisaje volúmenes y color y la transformación que en ellos produce la luz.

Antonio Rodríguez comenta que Olga Costa no abandona los árboles y el campo, las montañas y los ríos, las casas y la ciudad, las flores y los frutos pero, sobre todo, como en un acto de magia, estos se vuelven diferentes, “raros”, esto es, fantásticos y casi abstractos.

La rara flor de mi jardín es una flor inventada, como todo lo que florece en el jardín de un verdadero artista.

Serranía es, por supuesto, un paisaje en el cual se divisan la falda de las montañas, las colinas y los límites de cada parcela; pero es, fuera de duda, un paisaje inventado, donde cada plano o color obedece a un propósito plástico, a una finalidad meramente estética.¹⁴²

En múltiples ocasiones Costa recurrió a la disgregación atmosférica. Para ello, minuciosa, aplicaba breves toques de pincel sobrepuesto, sin importar que, muchos años antes, así lo practicasen los impresionistas. De este modo nos desplazamos de los jardines de lirios acuáticos de Claude Monet a la serie de *Charcos*

¹⁴¹ Antonio Rodríguez, *op. cit.*, p. 9.

¹⁴² *Idem.*

de Olga Costa, estructurados también a partir del reflejo y la vibración luminosa.

En el campo del paisaje Olga llegó a verdaderas audacias a partir de un charco para crear una fantasía cromática en verdes, azules, lilas, ocre, con degradaciones lumínicas y musicales de verdadera belleza. Estructuras geométricas que no concluyen dentro del marco y que imprimen a lo pintado la marca del infinito: “En los últimos jardines, el espectador tiene siempre la impresión de que detrás de toda una rica vibración de follajes, de aguas, de flores espléndidas se oculta otro espacio: un jardín secreto”.¹⁴³

Tal vez sea en las flores donde la pintora Olga Costa se despoja, en el más alto grado, del aspecto exterior de las cosas.

Sus *Macetas colgantes* son colmenas teñidas de verde mar, de verde oro y de verdosa, sobre un fondo de un verde relampagueante, donde el azul grave parece querer dialogar.

Olga Costa, pintora de fina sensibilidad que dedicó muchos años de su vida a cuidar “las flores de su jardín”, halló, sin buscarlo, que la realidad sublimada por la fantasía y la abstracción apoyada en el arte puede producir flores “carnosas, perfumadas y etéreas” como *El charco*, *Magnolias* o *Macetas colgantes*.¹⁴⁴

El reconocimiento

En noviembre y diciembre de 1988 en la Galería Tonalli del Centro Cultural Ollin Yoliztli se efectuó una gran retrospectiva de su obra intitulada *La vida a cuadros*; dos años antes, en el Museo de Arte Moderno, también se realizó una gran exposición de sus cuadros. En ambas, se pudieron apreciar sus lienzos de los

¹⁴³ Sergio Pitol *et al.*, *op. cit.*, p. 6.

¹⁴⁴ Antonio Rodríguez *et al.*, *op. cit.*, p. 9.

últimos años, tales como *Jardín con flores de nochebuena* (1985) y *Quiebraplatos azul*, entre otros. Su fuerza expresiva continuaba presente en ambos, pintados ya con dificultad por la enfermedad que finalmente la llevó a la muerte.

Todavía la obra de Olga Costa no ha sido estudiada a profundidad, aún no ocupa el lugar que le corresponde dentro del panorama artístico mexicano. Para completar la visión de esta artista expondremos las visiones de dos críticos de arte mexicanos.

Francisco Reyes comenta que Olga Costa no quiso ser modelo de nada ni ejemplo de nadie, construyó su biografía a partir de una actividad profesional independiente, sostenida desde 1936, año en que comenzó a pintar.

Esperemos que la discreción que caracterizó a esta artista hasta el día de su muerte la libre de esa nueva vertiente voraz de críticos, promotores y comerciantes artísticos, empeñados en construir mitos culturales femeninos, centrados en anecdotarios de locura o sufrimiento, a veces, incluso, sin el sustento de la obra.

Conservemos, en cambio, su capacidad de transmutar la experiencia, el conocimiento del arte y del entorno en una nueva naturaleza: con su poder de hacer visibles los pequeños portentos naturales a escala del espíritu. Pocos artistas podrían hacer gala de ese potencial de actualización. No en balde su obra siempre conmueve, fructifica como un ciclo estacional renovado.¹⁴⁵

Y Carlos Monsiváis comenta:

La serenidad de la pintura de Olga Costa, esta suavidad donde el matiz concentra la energía, se desprende de un temperamento educado en la contención, en la asimilación rápida y generosa de la violencia histórica, en el humor finísimo que ni es ni deja de ser un juicio tajante sobre lo que la rodea.

¹⁴⁵ Francisco Reyes Palma, *op. cit.*, p. 21.

... Como muy pocos antes, Olga asimiló con rapidez rasgos esenciales de la cultura visual de su país de adopción, y los desplegó gozosamente para no mitificarlos. Ella desde hace décadas entendió algo que apenas hoy se comprende: gran parte de la riqueza de los símbolos populares radica en su condición efímera y cambiante.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Carlos Monsiváis *et al.*, “La vida en cuadros”, *Olga Costa*, p. 11.

Leonora Carrington (1917)

... Una de las obsesiones de Leonora Carrington evidenciada tanto en su obra plástica como en su obra literaria de fuerte tinte autobiográfico ha sido la de pertenecer a otro mundo, a otra especie, valiéndose de criaturas que ella inventa y acaban siendo su alter ego. Criaturas muchas veces humanas, a punto de metamorfosearse en bestias.¹⁴⁷

Las influencias infantiles

Leonora Carrington nació en Lancashire, Inglaterra, en 1917, en una mansión inglesa de ventanas ojivales, neogótica, en una región de brujas y autos de fe: una cultura atravesada por una ola de espiritismo.

Fue la única hija de un acaudalado industrial textil y de una madre irlandesa. Su padre, como buen inglés disfrutaba de la vida al aire libre, de la cacería y el tiro. Su madre era una fabulista que nutrió la imaginación de la niña con cuentos de hadas y otras historias. La literatura que en esos primeros años leyó está dentro de lo absurdo, lo siniestro, lo sobrenatural; en especial leyó relatos épicos de dioses nórdicos.

Algunas actividades que se llevaron a cabo en el mundo infantil de Leonora influirían posteriormente en su obra. Su primera visita al zoológico fue un hecho memorable que dejó una impronta en su memoria, pues las bestias salvajes, que después protagonizarán sus cuadros y sus relatos, aparecieron por primera vez ante sus ojos.

¹⁴⁷ Carmen Corona del Conde, "La fiesta de Leonora Carrington", *unomásuno*, p. 21.

Un paseo que la impresiona profundamente, y que también se presenta en su niñez, es su primer recorrido por las salas del British Museum. Ella dice recordar las momias que ha visto ahí, pero sin duda quedan también grabadas en su memoria las figuras monstruosas de dioses que albergan las salas de Egipto y Mesopotamia (toros alados, mujeres con cabeza de gato y otros híbridos, igual que la fauna extravagante que se observa más tarde en sus cuadros).

Su vida infantil no es del todo placentera, se caracteriza por su rebeldía, que no coincidía con la educación convencional de su familia ni con el colegio de monjas donde asistía; se rebelaba ante las limitaciones que le imponían por el hecho de ser mujer, y como forma de evasión se dedicó a cultivar una rica vida interior.

Leonora parece haber pasado su juventud eludiendo las restricciones. La expulsan de dos colegios por considerársele “ineducable” y se escapa de un internado al que había sido enviada en París. De vuelta a Inglaterra, donde es presentada en la corte del rey, ve extenderse frente a ella años y años de tedio: tés canasta, bailes, carreras de caballos. Esta perspectiva la agobia. Ella, que sueña con pintar y llevar una vida independiente, siente que muy pronto no “encaja” en el ambiente (esnob y superficial) que la rodea.

Londres, su contacto con el surrealismo

Después de su educación formal y tras un acuerdo con su familia, quienes no querían que deseara ser artista, ingresa a la Chelsea School of Art de Londres, en 1936; estuvo poco tiempo en esta academia ya que posteriormente se inscribió en la escuela de arte de Amédée Ozenfant, una escuela que seguía la tradición de la educación artística que debían tener las señoritas y que se remontaba al siglo XIX, y que le ofrecía poco estímulo para sus pinturas.

Sin embargo, la vida en Londres traía consigo sus propias recompensas. Cuando curioseaba en las tiendas de libros usados de West Kensington camino a sus clases, Carrington descubrió algunos libros sobre alquimia y lo esotérico, así como las obras de Alexandra David-Neel y de Sir James Frazer. *Whit Mystics and Magicians in Tibet* e *Initiates in Tibet* de aquélla (ambos de 1931), que describen detalladamente los recorridos de una mujer independiente durante un viaje de iluminación en los Himalaya, fueron fuente de inspiración para el estudio que Carrington ha realizado a lo largo de su vida sobre las prácticas espirituales budistas.¹⁴⁸

Sin el apoyo económico de su familia, Leonora vive pobremente en Londres; vive en una buhardilla donde pasa frío, se mueve dentro de un ambiente bohemio que se encuentra más afín a su sensibilidad que al elegante entorno que la rodeaba en el seno familiar. Sin embargo, Londres resulta excitante, con sus librerías y su gente, y es en esta época donde entra en contacto por primera vez con el surrealismo. La reproducción de la pintura de Max Ernst *Dos niños amenazados por un ruiseñor* (1922), en la portada del libro *Surrealism* de Herbert Read, le causó una fortísima impresión, y reconoció en ella el tipo de pintura que intuitivamente buscaba.

Su estancia en Francia

En la Exposición Internacional del Surrealismo realizada en Londres en 1936, en las New Burlington 31 Galleries, Max Ernst participa de manera significativa. En 1937 llega a la capital inglesa, donde no es un desconocido, a la inauguración de una exposición individual de su obra en la Mayor Gallery.

¹⁴⁸ Whitney Chadwick, *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*, p. 7.

Durante su estancia en Londres, en una reunión de amigos se conocen Ernst y Leonora Carrington. Decide irse a vivir a París, y entra en contacto con el grupo surrealista.

Hacia 1936, cuando la Exposición Londinense, se afianzan los lazos entre el grupo encabezado por Breton y los surrealistas ingleses, la atención se dirige hacia la cultura anglosajona. De modo que al caer Leonora entre ellos, nuestros poetas otorgan a su mundo personal la dignidad de la poesía, alaban sus memorias y sus sueños a la calidad de expresión artística vigente, y en este impulso, la fantasía de Leonora fluye y se concretiza en sus cuadros y en sus escritos.

Además del estímulo a su actividad creativa y del contacto fructífero con otros artistas y poetas, Leonora está expuesta, en el contexto del grupo surrealista, a una serie de ideas que irán conformando su personalidad como mujer y como pintora.¹⁴⁹

Los dos años que pasó Leonora en Francia fortalecieron su percepción plástica y el mundo simbólico de su obra; de esta época podemos mencionar el cuadro titulado *La cena de Lord Candlestich* realizado en 1938.

A pesar de las disparidades en edad y posición profesional, su relación con Ernst dio lugar a un intercambio estético que enriqueció a ambos.

Dentro de las ideas que el surrealismo apoyaba está la del artista como mago, como chamán, en contraposición con la imagen clásica del artista en la tradición occidental. Ernst asume este papel, sobre todo a la búsqueda de la experiencia que le da el acceso a otros mundos que deben ser “revelados” a la comunidad. Leonora, quien comparte con él también sus sueños, asume una personalidad análoga a la del chamán de Max Ernst.

¹⁴⁹ Luis Carlos Emerich y Lourdes Andrade, *Leonora Carrington. Una retrospectiva*, p. 12.

Si él integra un “alter ego” volátil, el del pájaro “Loplop”, ella se vincula totémicamente con el caballo. Éste, que constituye la montura del mago y un animal de sacrificio por excelencia, pasa a ser parte de ella misma, tal y como se ve en el cuadro “Chiqui, ton pays” (donde se autorretrata con pezuñas en lugar de pies) o como sugiere en los cuentos “La dama oval” y “Monsieur Cyril de Guindre”.¹⁵⁰

Otro comentario respecto a este interesante intercambio de sueños y de creación de sus respectivas simbologías:

Los simbólicos personajes animales con los que ambos artistas se identificaron durante ese periodo (1938) —el de ella, el caballo blanco de la leyenda céltica y de la *nursery* de su infancia, el de él, “Loplop”, el Ave Superior— aparecen en las pinturas y escritos que produjeron en Saint-Martin. Ernst decoró las paredes de la casita con vaciados en cemento de bestias y aves fantásticas, dioses y diosas míticos; y Carrington escribió narraciones sobre coerción, rebeldía y liberación femenina usando avatares animales. A las imágenes ya conocidas del trabajo anterior de ambos artistas —caballos en cópula, bosques intrincados y mujeres míticas (de él); híbridos de mujeres y caballos, interiores amenazantes, banquetes de Lúculo (de ella)— les asignaron nuevos significados en una mezcla compleja de símbolos personales.¹⁵¹

Leonora retoma la dimensión mítica de la imagen del caballo, y se convierte en algunas de sus obras en una figura de liberación psíquica y sexual, tal es el caso en *La dama oval* (1939). En la pintura, Leonora se autorretrata sentada con pantalones blancos dentro de una habitación, y pinta un caballito de balancín blanco que habían comprado en el “Mercado de pulgas” de París:

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹⁵¹ Whitney Chadwick, *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*, p. 9.

Está unida tan estrechamente a la silla que sus brazos y piernas se confunden con los brazos y patas de ésta. El caballo blanco que galopa libremente afuera de la ventana y cuyas patas imitan la forma y el color de las piernas de la joven, es quien la libera de esta prisión doméstica. Sin embargo, su libertad es tenue; también está presente en el cuento una hiena hembra, la imagen de la noche y del instinto animal.¹⁵²

Otra obra donde vemos su figura nuevamente con la imagen del caballito la titula *Autorretrato* (1938), donde el personaje femenino se encuentra sentado dentro de una habitación que tiene una ventana por la que se ve un paisaje y por donde salta libremente un caballo; en el interior de la habitación, la mujer está acompañada por el caballito de balancín y una hiena.

La salida de Europa: viaje a Nueva York

Al estallar la guerra en septiembre de 1939, Max Ernst, ciudadano alemán, es encarcelado en Largentière, y Leonora, también extranjera, teme por su seguridad y huye de Francia. En España sufre un colapso nervioso y es internada en contra de su voluntad en un hospital psiquiátrico en Santander, donde le administraron fuertes drogas inductoras de *shock*.

Esta experiencia de locura y encarcelamiento fue decisiva para Leonora, quien más tarde la relata como su muerte “psíquica” y su renacimiento.

Cuando sale del sanatorio se va a Madrid, y luego a Lisboa donde se refugia en la embajada mexicana. Arregla un matrimonio con Renato Leduc, diplomático mexicano y escritor, lo que le permite escapar tanto de la autoridad de sus padres como de Europa. En Lisboa se encuentra con Max Ernst, quien viajaba

¹⁵² *Ibid.*, p. 10.

con Peggy Guggenheim, rica coleccionista de arte, que le proporcionaba la manera de salir de Europa. Ambos viajan a Nueva York y se encuentran con otros surrealistas exiliados, pero su relación amorosa ya se había terminado.

Durante los casi tres años que vivió en Nueva York, Leonora produce la primera versión sobre sus experiencias en España.

El relato de su descenso a la locura, lúcido y alucinatorio a la vez, detalla un viaje psíquico durante el cual la protagonista, destruida por el dolor y el sufrimiento, abandona gradualmente los lazos del patriarcado —representados por la figura del padre, el amante y el doctor— y su imposición de silencio sobre las mujeres. Incluye su transformación en un potro blanco, su visión del mundo como macrocosmos y microcosmos y sus encuentros con poderosas imágenes femeninas: Isabel I y la Mujer como Sol, Luna y Trinidad.¹⁵³

En las obras que produjo después de su llegada a Nueva York, Carrington continúa con su búsqueda de imágenes autónomas de poder femenino y de maneras de reintegrar lo femenino en un mundo llevado al holocausto por las exigencias del ego masculino. Los sentimientos de pérdida angustiada, de muerte y amor frustrado cunden en los relatos que aparecieron en publicaciones surrealistas como *View* y *VVV*, entre los que se incluyen “Conejos blancos”, “Esperando” y “El séptimo caballo”, así como el primer cuadro que produjo después de su llegada a Nueva York. El cuadro lleva el título de *Green Tea* (o *La Dame Ovale*). Representa una imponente figura femenina envuelta en una manta negra y blanca como un velo, con una diadema sobre la cabeza y de pie en un círculo mágico afuera de un jardín circular amurallado.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 12.

México

Leonora Carrington llega a México a principios de 1943 junto con Renato Leduc, ambos deciden una separación cordial y Leonora se casa con el fotógrafo húngaro Emerico (Chiki) Weisz.

Leonora y Chiki formaron parte de la inmigración europea que llegó a México, y fue recibida por la política de liberación y naturalización del gobierno de Lázaro Cárdenas. Estos artistas formaron parte del círculo de artistas y escritores europeos radicados en la Ciudad de México, dentro del cual se encontraban varios artistas surrealistas.

Una vez establecida en México, esta pintora se fue alejando cada vez más del surrealismo ortodoxo, y aunque se puede considerar la menos “mexicanizada” del grupo surrealista establecido en este país, hay quienes consideran que en su obra se puede advertir una influencia sutil de la historia de México y de la coexistencia y mezcla de creencias cristianas y precolombinas que reforzaron su propia búsqueda de una visión integrante del mundo.

La amistad con Remedios Varo

En México la amistad entre ambas pintoras se consolida. Se habían conocido en Francia a finales de los años treinta, dentro del grupo surrealista cuando las dos tenían como pareja a artistas pertenecientes a este grupo. En México forjaron entre ellas una relación intensa, de apoyo mutuo, a menudo de colaboración excepcional entre dos mujeres en la historia del arte moderno.

Ambas artistas dejan testimonio de su amistad en sus escritos. Fue una relación que guardaron como un tesoro y de la que ironizan en maravillosos cuentos que tratan de la amistad en-

tre dos mujeres que modelan a semejanza propia. En su novela *The Hearing Trumpet (La trompetilla acústica)*, Leonora inmortaliza su amistad con Remedios. Esta novela narra –desde un punto de vista novelado y femenino– la búsqueda del Santo Grial emprendida por la feminista inglesa de 92 años Marion Leatherby, que estaba en cautiverio en un castillo medieval español convertido en hospicio para ancianas, y su amiga española Carmella Velásquez que está muy ocupada ideando cómo ayudar a Marion a escapar. Tras una serie de aventuras las amigas triunfan sobre las fuerzas sociales que prefieren mantener a los ancianos escondidos y en silencio.

Ambas tenían la afición por los experimentos, les gustaba lo absurdo y las bromas. Ideaban toda clase de juegos, experimentos, historias, obras de teatro y cuentos de hadas que quedaron anotadas en los cuadernos de Varo.

Las dos amigas compartían la sensación de que estaban especialmente inspiradas por extrañas fuerzas internas, que habían sido elegidas para un viaje psíquico especial.

Viajando juntas, a lo que la poetisa Adrienne Rich ha llamado “la noche abismal de la memoria femenina”, emprendieron un proceso compartido de auto-descubrimiento creativo; trabajaban juntas para sondear las posibilidades del poder creativo de la mujer, y al explorar los caminos de la magia y del ocultismo crearon un lenguaje pictórico común, derivado del ámbito de la vida doméstica, del cuento de hadas y de los sueños.¹⁵⁴

La obra de ambas artistas tiene muchos lugares comunes. Según la crítica Whitney Chadwick, la obra pictórica de Leonora Carrington fue fuente de inspiración para Remedios Varo. Y

¹⁵⁴ Janet Kaplan, *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*, p. 216.

en algunas ocasiones se apropió abiertamente de imágenes y representaciones visuales de la artista inglesa, especialmente de su obra de mediados y finales de los años cuarenta. La apropiación más directa de Varo de la obra de Carrington la encontramos en el cuadro de 1969, *Mimetismo*,

... que es una parodia del *Autorretrato* de Carrington, de 1936-37, en el que se pintó sentada en una silla que adopta sus atributos físicos: los brazos terminan en manos con alargados dedos curvos, como los suyos, y las patas llevan zapatos de tacón alto como los de la pintora. En el humorístico reverso de Varo, el personaje sentado se transforma en silla –mientras que las manos y los pies se convierten en madera torneada como la de las patas de la silla y la piel de la carda y el cuello adopta la palidez de la flor de lis haciendo juego con el dibujo de la tapicería de la silla.¹⁵⁵

Si bien es cierto que la obra mexicana de Varo está próxima a los primeros trabajos de Carrington, a medida que ambas fueron madurando, sus respectivas obras fueron apartándose cada vez más. Las imágenes de Carrington se fueron haciendo más alucinantes y fantásticas, mientras que las de Remedios se hicieron más concretas.

Magia y esoterismo en su obra

Leonora Carrington fue criada en Lancashire, donde todavía circulaban historias de brujas, y había manifestado en su niñez un interés por la iconografía de las ciencias ocultas. En Nueva York descubre un libro, compendio de ilustraciones sobre brujería, magia, alquimia y otras prácticas ocultas, que proporcionaba a los escritores y pintores un importante recurso visual.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 218.

En el *Segundo manifiesto surrealista* de 1929, André Breton promueve el ocultismo como una práctica de los surrealistas, entendiéndolo como una nueva materia de creación y búsqueda.

En México, Leonora desarrolla su singular iconografía visual de la transformación creativa y espiritual y comienza a estudiar la cábala. Le atrajo el hermetismo en parte porque en él convergen el conocimiento científico y el místico.

Muchas de sus escenas se estructuran con base en símbolos, elementos polisémicos cuyo valor icónico se encuentra en estrecha relación con el resto, funcionando a la manera de las láminas del tarot o de los signos zodiacales.

Martín Luis Guzmán señala que dos son las corrientes que parecen dominar en su iconografía, a las que se suman una serie de elementos dispersos, que igualmente aluden a la cábala, al ocultismo o a las simbologías asirias y egipcias.

Primero, un transcurrir entre la demencia y la cordura de un mundo esotérico sumamente personalizado. Leonora Carrington habla, ocasionalmente en los propios títulos de sus cuadros, del submundo, el hades o underworld que se debate entre lo racional y lo irracional. Y, segundo, alude con singular perseverancia a la cultura de su infancia, o sea a la mitología de los celtas y los británicos allá en sus oscuros orígenes y del medievo de la corte del Rey Arturo.¹⁵⁶

Leonora Carrington se adentró en la magia, en el esoterismo que le sirvieron de fuente de inspiración para crear su propia mitología y su propio universo simbólico. Buscó a través de la pintura la creación de un metalenguaje capaz de comunicar la

¹⁵⁶ Martín Luis Guzmán, "La exótica de Carrington", *Excélsior*, p. 18.

interdependencia de todos los aspectos de los mundos fenoménico y psíquico.

Animales de todo tipo: caballos, lechuzas, peces, murciélagos, especies zooantropomórficas, símbolos de los más antiguos pueblos de la tierra (toros alados, jardines flotantes, pirámides truncadas), escenarios propios de los alquimistas, un olor a hechicería [...] caracterizan la pintura de Leonora Carrington. Resulta en vano el intento de interpretación a partir de la significación universal de estos símbolos, se trata de una iconografía propia que responde a un muy personal jardín de las delicias cuyos protagonistas son la lucha permanente entre la gracia y el pecado.¹⁵⁷

Hacia 1946 Leonora retoma la imagen de la carroza, basada en la carta de la Carroza del Tarot y el Merkabah. El misticismo Merkabah tiene su énfasis en el ascenso del alma hacia la iluminación divina y su dependencia de los conjuros, gestos y encantamientos para alejar los peligros a los que se enfrenta el peregrino.

El gnosticismo y la alquimia comparten con muchas tradiciones chamánicas y no occidentales la creencia en la iniciación espiritual mediante un largo viaje, y en un regreso final a la tierra, como ser que posee conocimientos sobre las cosas del otro mundo. Las figuras que emprenden este viaje a través de los espacios pictóricos de Carrington –muchas de ellas figuras femeninas– viajan acompañadas de animales, ya que comparte con los mayas y otros grupos indígenas la creencia de que cada humano tiene un animal específico que es su guía y compañero.¹⁵⁸

Los reinos místicos, la alquimia y la hechicería están siempre presentes en la obra de Leonora Carrington.

¹⁵⁷ Rita Eder, “La mujer en el arte”, *FEM*, p. 9.

¹⁵⁸ Whitney Chadwick, *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*, p. 22.

La influencia celta

De su origen celta le viene a la pintora su inclinación por ciertos personajes mitológicos, así como su predilección por lo maravilloso. Sentía una fuerte atracción por las leyendas celtas que tienen una percepción de una cuarta dimensión del espíritu tan real como la vida ordinaria de los sentidos, así como su aceptación de “otro” mundo que refleja el mundo real pero que pertenece a otra dimensión espiritual.

La misma pintora contó un día:

Mi amor a la tierra, a la naturaleza, a los dioses me lo despertó mi abuela irlandesa nacida en un lugar llamado Moa Teco West Meath, en donde existe una mitología que habla de hombres que vivían bajo la tierra, dentro de las montañas. Les llamaban “little people” y eran de la raza de “Shide”. Mi abuela decía que descendíamos de esta viaja raza que se ocultó dentro de la tierra misma, cuando sus territorios fueron conquistados por invasores con diferentes ideas políticas y religiosas. Se recluyeron dedicándose al ocultismo, la magia, la alquimia, conocían como trabajar el oro.¹⁵⁹

A partir de 1945, con la obra de teatro titulada *Une chemise de nuit de flanelle*, y el cuadro *The House Opposite* pintado en 1948, Leonora inicia un ciclo marcado por una gran influencia de orígenes célticos.

En los cuadros pintados a mediados de los años cincuenta, las imágenes célticas se combinan con fuentes astrológicas, alquímicas y cabalísticas para definir una visión cada vez más ligada a una búsqueda espiritual de la claridad y la iluminación.

¹⁵⁹ Omar González, “La mitología celta en la obra de Leonora Carrington”, *Excélsior*, p. 31.

La imagen femenina

En su obra plástica la referencia autobiográfica es una constante, algunos de sus cuadros evocan su vida infantil y familiar: una adolescente en camisión que huye de la casa paterna; la figura poderosa de la nana guardiana del cuarto infantil; ella misma como la hija del Minotauro; el matrimonio, su vida familiar y los rostros de su hija y su hijo aparecen en algunos de sus cuadros.

En muchas de sus obras la imagen femenina está presente, generalmente es protagonista y sobre todo vemos una revaloración y una propuesta respecto a la caracterización de lo femenino.

Whitney Chadwick comenta que su interés por el ocultismo la llevó a la reconsideración de la imagen femenina; estaba consciente de que en las ciencias secretas, en los cultos heréticos y en las creencias paganas —que el cristianismo reprimió posteriormente— se pensaba que las mujeres habían ejercido los poderes que más tarde les fueron negados.

Al buscar una nueva alianza entre lo masculino y lo femenino, Carrington rectifica la creencia alquímica tradicional en un principio creativo basado en agentes masculinos activos y femeninos pasivos. Su amistad con Desiderio Lang (un judío húngaro defensor del gnosticismo que creía en el poder femenino) y un conocimiento más profundo de los textos gnósticos la animaron a situar su recuperación de poderosas imágenes femeninas —como María la Judía y María Magdalena, a quienes los textos gnósticos y alquímicos atribuían poderes visionarios y proféticos— dentro del contexto de la historia de su propia supresión por la cultura dominante.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Whitney Chadwick, *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*, p. 19.

Las heroínas que nos presenta esta pintora son subversivas y con grandes poderes, pero no son inmunes a la ley patriarcal. Aunque ella pensaba que el matriarcado no era la respuesta a los males que aquejan a la sociedad, su búsqueda por la recuperación de un arquetipo universal femenino se fortaleció después de la lectura de *La diosa blanca* de Robert Graves (1948).

Por otra parte, la cosmología céltica, en contraste con el Génesis bíblico —en que la mujer nace del hombre—, el principio femenino, que puede adoptar la forma de un huevo, precede a la serpiente macho. En la obra de teatro *Une chemise de nuit de flanelle*, el crimen ritual que allí ocurre no sólo reúne al hombre y la mujer, sino que hace que desaparezca la figura patriarcal, permitiendo que vuelva a surgir un principio femenino poderoso.

De manera similar, los espacios domésticos en *The House Opposite* han sido transformados en sitios para el ejercicio del poder femenino. Esta casa, llena de imágenes de creación y resurrección, está consagrada a un mundo de mujeres que refleja el mundo de los hombres. Sus espacios a la vez son terrenales y mágicos y sugieren mundos interiores y exteriores, regiones superiores e inferiores, naturaleza y firmamento.¹⁶¹

En otras obras, entre las que se encuentran *Kitchen Garden on the Eyot* y *Again the Germini Arte in the Orchard* (1947 ambas), las mujeres son las que vigilan la fertilidad y la generación de la tierra bajo los signos de la fecundidad astrológica y alquímica.

En varios cuadros, como por ejemplo en *Palatine Predella* (1946) y *Mars Red Predella* (1947), las mujeres son las peregrinas que llevan el fuego en viajes por distintos mundos, y del reino de los vivos al de los muertos.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 25.

Se puede decir que el interés de esta pintora por recuperar las imágenes del poder femenino se adelantó al movimiento feminista contemporáneo de la década de los sesenta. Leonora Carrington desempeñó un papel muy importante en la formación del movimiento feminista en la Ciudad de México. Plasmó este acontecimiento en su cartel de 1972, *Mujeres conciencia* que, de acuerdo con las fuentes gnósticas, representa a Eva regresando la manzana y reclamando su lugar en la Creación.

En muchos de sus cuadros aparece una mujer hilando en un telar. Es la Arpía, que data del tiempo de las más antiguas diosas, las hilanderas y las furias. Para Carrington exuda gran fuerza y misterio y no representa la sabiduría ni la vejez sino a la mujer que está más allá de las expectativas y modelos convencionales de la feminidad. Al aceptar su cuerpo que envejece —el derrumbe del rostro que se presenta en sociedad con la caída de los dientes, los cambios en el aspecto y los olores corporales—, se crea a sí misma sin ayuda de los demás.¹⁶²

En el libro *El diario de Jane Summers* de Doris Lessing, Carrington encontró un valioso apoyo para la imagen de la mujer que está más allá de las reglas convencionales. No encaja ni en el estereotipo cultural de la bruja ni en el de la abuela sabia y bondadosa. Es su propio ser, cuando desprende su globo ocular para mirar con curiosidad la flor roja que misteriosamente brotó del pavimento, tan cuarteada como su propia cara en *Kron Flower* (1986), y también cuando lanza miradas malévolas al intercambiar cristales en *The Magdalens* (1986).

¹⁶² *Ibid.*, p. 36.

CONSIDERACIONES FINALES

En los últimos años estas artistas han empezado a ser revaloradas y consideradas figuras importantes del ámbito artístico. De varias de ellas se han realizado exposiciones para dar a conocer su trabajo artístico y de algunas se han llevado a cabo importantes retrospectivas. Esto ha influido en la práctica artística tanto de hombres como de mujeres que se dedican al quehacer plástico.

En particular sobre la influencia que han tenido sobre las artistas contemporáneas, queremos mencionar lo que Mónica Mayer, artista feminista, reconoce en una entrevista sobre estas artistas:

Quiero decir que no nos abrimos camino solas, nuestras precursoras fueron Frida Kahlo, María Izquierdo, Olga Costa, Cordelia Urueta, Katy Horna, Lola Álvarez Bravo y Remedios Varo. Aunque ninguna de ellas se consideró artista feminista —ya que el concepto no existía siquiera—, su lucha como mujeres y artistas fue un ejemplo para nosotras.¹

La semblanza de las artistas plásticas posrevolucionarias llevada a cabo consideramos que nos permite obtener un panorama amplio de la generación a la que pertenecieron y de las situaciones sociales, políticas y culturales que compartieron. Y particularmente nos interesa señalar la relación que al recorrer

¹ Angélica Téllez Trejo, “El feminismo y el arte”, *El Nacional*, p. 1.

sus creaciones surge entre su vida y su obra, entre la mujer y su trabajo plástico.

Como ya comentamos en un inicio, varias de las artistas comparten una cualidad que podríamos definir como “mexicanidad”; es decir, que escogen trabajar con los temas considerados propios de la cultura mexicana, pero también significó una búsqueda individual de su propia identidad como mujeres mexicanas. En general, podríamos decir que ellas abordaron desde diversas ópticas temas como el ámbito doméstico, el cuerpo de la mujer y la búsqueda de la identidad femenina, sin dejar de señalar las situaciones personales y el autorretrato como temas recurrentes en sus propuestas plásticas.

Carmen Mondragón realiza su obra con temas muy personales, nos cuenta su vida, sus amores. Su pintura es una biografía permanente, la mayoría de sus pinturas son una representación de ella y sus circunstancias, un eterno autorretrato, producto de una necesidad interna y profunda por afirmar los valores que la sociedad no ve. El tema del autorretrato es constante en su obra, se pinta ella sola, bailando, o con las parejas sentimentales que tuvo: “Nahui era de esas personas, como Frida Kahlo, que se desconocen, que no se encuentran, que no saben quiénes son, que se fotografían y se autorretratan para verse a sí mismas”.²

Tina Modotti, fotógrafa extranjera, encontró en México un lugar para ella, pues en un ambiente revolucionario todo lo que acontecía y veía la conmovía. Este país le dio un repertorio temático e incluso una sensibilidad visual, determinante en su trayectoria. El impacto de lo mexicano (las manifestaciones del arte popular, la presencia viva de las culturas indígenas) le

² Andrés Henestrosa, citado por Adriana Malvido, *Nahui Olin. La mujer del sol*, p. 85.

permitieron reflejar su compromiso con las causas sociales, y la vinculan de manera definitiva con las propuestas de un arte al servicio de la comunidad; sus intereses son la gente, los herederos de Pancho Villa y Emiliano Zapata y el pueblo mexicano. “Tuvo la capacidad de hacer ver la humildad, la sencillez, la soledad y la fortaleza del pueblo mexicano. Comunicó sus sentimientos sobre ellos de una manera conmovedora e inolvidable. Tina tenía una tranquila comprensión de todo sufrimiento”.³ Las mujeres de Tehuantepec ocupan un lugar importante en su obra, fotografió a las mujeres amamantando a sus hijos, trabajando o posando.

María Izquierdo en su obra refleja su propia sensibilidad, femenina, íntima y nostálgica ante los objetos, los paisajes y la vida misma. Construye su pintura con elementos de su entorno, de su vida íntima, “lo que pretende expresar en el lienzo, María lo reproduce de su existencia diaria, lo acomoda en lo doméstico y lo aplica a su propia personalidad”.⁴ Sus autorretratos y retratos principalmente de mujeres –tales como *Mis sobrinas*, *Ninfa Santos* y *Juana Inés* o el pionero *Belén*–, también son símbolos de lo difícil que resulta ser mujer en México, por la discriminación, el machismo y el abuso. De sus autorretratos podemos mencionar *Autorretrato* (1943); *Mujer mexicana* (1943); *Sueño y presentimiento* (1947); *Infancia del país* (1952); en *Autorretrato* (1933) vemos “un caballo blanco que salta alegremente una barda en el segundo plano, mientras el rostro de María Izquierdo manifiesta la tristeza latente –¿irremediable?– de una mujer que se ve compelida a aceptar su estatus, aun cuando no lo tolera”.⁵

³ Mildred Constantine, *op. cit.*, p. 35.

⁴ Sylvia Navarrete *et al.*, *María Izquierdo*, p. 37.

⁵ Olivier Debroise *et al.*, *María Izquierdo*, p. 7.

Respecto al ámbito doméstico realiza cuadros importantes con esta temática, el más conocido *El alhajero* (1942), es un escenario rústico, de vivienda popular, “pero sus objetos, su parafernalia femenina, son sofisticados a la vez que ofrecen un toque propositivo de cursilería.”⁶ Recordemos que María expresó “es un delito nacer mujer [...]delito aún mayor ser mujer y tener talento”.

La obra de Lola Álvarez Bravo define, sutilmente, a la vez la personalidad nacional y la esencia de su autora como artista y mujer. Su obra responde más bien a un estado de ánimo, ella está presente en cada una de sus fotos. Sus estudios sobre el cuerpo humano, masculino y femenino, son sobre todo estudios de la forma y la composición. La mujer fue uno de sus temas principales; la fuerza de las mujeres que Lola retrata emana de sus cuerpos, son dueñas de sí mismas y su físico muestra una vitalidad personal y síquica.

Frida Kahlo se tomó como sujeto casi constante en sus cuadros, hay quienes consideran que su pintura es como una larga autobiografía. Sus autorretratos son uno de los temas principales en su producción plástica, en ellos aparece sola o acompañada por sus animales o por objetos significativos para ella. Es cierto que en su obra existen muchos elementos autobiográficos, pero éstos nunca aparecen como un mero testimonio confesional, nos presentan un conocimiento más profundo, en ellos deja vislumbrar su ser interior y el modo en que interpretaba las relaciones entre su cuerpo y el mundo.

Frida tuvo una profunda conciencia de su cuerpo al que convierte en el vehículo con el que dialoga con el mundo. Es a través del acto de pintar que ella reúne a su cuerpo para construir otra forma de comunicar, de crear, buscando un enfrentamien-

⁶ Teresa del Conde, “La exposición Izquierdo”, *La Jornada*, p. 18.

to consigo misma, una identificación. Sus imágenes traducen los estados de ánimo de su creadora, reflejando su intimidad y manteniendo una estrecha relación entre vida interior y exterior. Pinta temas específicos del universo femenino: abortos, enfermedades, maternidad, violencia, con una mirada diferente, realista y muchas veces dura y confrontativa.

Remedios Varo pinta sobre todo personajes femeninos o andróginos, que han sido considerados una estilización de su persona, por tanto, una especie de autorretrato. Por otro lado, una buena parte de su obra también está considerada como autobiográfica, ya que plasma situaciones o vivencias tomadas directamente de su experiencia como mujer; por lo que resulta esencial explorar la interacción entre su vida y su arte para comprender su significado.

Esta artista realizó diversos cuadros donde plasma su vivencia de la feminidad o que representan una concepción femenina del mundo, esta visión esta “basada en una experiencia positiva de sí misma, expresión de una experiencia que no se somete a los cánones de un discurso racional y objetivo, sino que afirma sus propias capacidades y vivencias de mujer”.⁷ Es una artista con una individualidad muy marcada que hablaba desde una perspectiva propia de su sexo, con un comentario profundo sobre la condición femenina.

Como ya señalamos anteriormente, Remedios Varo se adelantó al movimiento feminista contemporáneo en su interés por recuperar las imágenes del poder femenino. Esta artista desempeñó un papel muy importante en la formación del movimiento feminista en la Ciudad de México. Plasmó este acontecimiento en su cartel de 1972, *Mujeres conciencia* que, de acuerdo con las

⁷ Rubí de María Gómez Campos, “La creación de mundos de Remedios Varo”, *FEM*, p. 28.

fuentes gnósticas, representa a Eva regresando la manzana y reclamando su lugar en la Creación.

Aurora Reyes es la primera pintora muralista, además de poeta. En su obra encontramos imbricados el pensamiento filosófico y la visión del cosmos de los antiguos mexicanos. Su ponencia *La mujer y la cultura* fue aprobada por el Congreso Femenil en Cuba realizado en 1939 en todas sus conclusiones. Ella siempre tuvo plena conciencia de su doble condición de mujer artista y trabajadora. En su obra aborda directamente temáticas femeninas.

Olga Costa nos revela un mundo íntimo, fantasioso y en ocasiones onírico. Si bien es cierto que pertenece a la Escuela Mexicana, su obra no nos muestra la revolución social sino la cotidiana revuelta de la intimidad y la naturaleza. Tiene un manejo sensible de la luz y la forma, sus colores son vibrantes y sumamente audaces, y posee un candor poético.

En la obra plástica de Leonora Carrington la referencia autobiográfica es una constante, algunos de sus cuadros evocan su vida infantil y familiar: una adolescente en camión que huye de la casa paterna; la figura poderosa de la nana guardiana del cuarto infantil; ella misma como la hija del Minotauro; el matrimonio, su vida familiar y los rostros de su hija y su hijo aparecen en algunos de sus cuadros. En muchas de sus obras la imagen femenina está presente, generalmente es protagonista y sobre todo vemos una revaloración y una propuesta respecto a la caracterización de lo femenino. El tema esotérico lo utilizó en diversas ocasiones como una búsqueda de imágenes autónomas de poder femenino y como una manera de reintegrar lo femenino en un mundo llevado al holocausto por las exigencias del ego masculino, podríamos decir que busca la recuperación de un arquetipo universal femenino.

Con una visión crítica las mujeres estamos resignificando nuestra existencia y nuestra historia, deconstruyéndola y re-

novándola a través de todos los ámbitos. En este caso, las artistas del periodo posrevolucionario nos han dejado su visión crítica y reflexiva; en este trabajo dejamos constancia de sus inquietudes y propuestas. Hemos intentado recoger éstas con la idea de que sirva en la construcción de nuestra genealogía femenina como un importante referente histórico y social en el ámbito mexicano.

BIBLIOGRAFÍA

Carmen Mondragón

MALVIDO, Adriana. *Nahui Olin. La mujer del sol*. Diana, México, 1993.

ZURIAN, Tomás *et al.* *Nahui Olin. Una mujer de los tiempos modernos*. INBA, México, 1993.

Tina Modotti

CASTELLANOS, Alejandro. "Tina Modotti en La Sopa", Exposición en Xalapa, Veracruz, 1997.

_____. "Tina Modotti: Cien años", *Excélsior*. 16 de agosto, 1996.

CONSTANTINE, Mildred. *Tina Modotti: una vida frágil*. FCE, México, 1979.

CORONEL RIVERA, Pedro. "Tinísima", *unomásuno*. 25 de enero, 1993.

DUEÑAS, Bibiana. "Tina Modotti: fotógrafa", *FEM*. Año 21, núm. 167, febrero, México, 1997.

GUTIÉRREZ, Alfonso René. "Revival de Tina Modotti", *unomásuno*. 3 de julio, 1993.

HERNÁNDEZ, Hugo. "Tres visiones sobre Tina", *El Sol de México*. 7 de marzo, 1993.

HERNÁNDEZ, Manuel de Jesús. "Tina Modotti. Dos visiones", *unomásuno*. 23 de febrero, 1995.

LOBATO, María Petra. "De Tina al tango", *El Nacional*. 13 de marzo, 1993.

PONIATOWSKA, Elena. *Tinísima*. Era, México, 1992.

_____. "Los cien años de Tina Modotti", *La Jornada*. 16 de agosto, 1996.

RODRÍGUEZ, José Antonio. "Modotti, una vez más", *El Financiero*. 12 de abril, 1996.

VILLARRUTIA, Xavier. "Una primera crítica a Tina Modotti", *La Jornada*. 1 de septiembre, 1996.

María Izquierdo

CATÁLOGO. Autorretrato de pintores mexicanos. Museo de Arte Moderno, jul-oct, México, 1996.

CATÁLOGO. Exposición: María Izquierdo. Sala del Seminario de Cultura Mexicana. Palacio de Bellas Artes, septiembre, México, 1943.

CONDE, Teresa del. "La exposición Izquierdo", *La Jornada*. 12 de noviembre, 1996.

DEBROISE Olivier *et al.* *María Izquierdo*. Centro Cultural Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, México, 1988.

EDER, Rita. "Las mujeres artistas en México", *FEM*. Núm. 33, abr-may, México, 1984.

_____. "La mujer en el arte", *FEM*. Vol. IX, núm. 33 abr-may, 1984.

GUZMÁN FERRER, Martín Luis. "La comedia humana de Izquierdo", *Excelsior*. 22 de diciembre, 1996.

LITTMAN, Roberto *et al.* *María Izquierdo*. Centro Cultural Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, México, 1988.

LOZANO, Luis-Martín. "María Izquierdo". Texto de la Exposición en el Museo de Arte Moderno, noviembre, México, 1974.

MONASTERIO, Luis *et al.* *María Izquierdo*. Centro Cultural Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, México, 1988.

NAVARRETE, Sylvia *et al.* *María Izquierdo*, Centro Cultural Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, México, 1988.

NOTA periodística sobre María Izquierdo. Sin autor, *La Jornada*. 5 de noviembre, 1996.

PIERRE, José *et al.* "Situación de María Izquierdo en la pintura mexicana", *María Izquierdo*. Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, 1988.

Lola Álvarez Bravo

CANALES, Claudia *et al.* "Mirar a quien mira. Las fotografías de Lola Álvarez Bravo", *Lola Álvarez Bravo. Fotografías Selectas 1934-1985*. Centro Cultural Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, México, 1992.

- _____. "Recordando a Lola", *La Jornada*. 27 de septiembre, 1993.
- CORONEL RIVERA, Pedro. "Lola Álvarez Bravo", parte II, *unomásuno*. 9 de noviembre, 1992.
- FERNÁNDEZ PEREA, Manuel *et al.* "La fotografía, un placer interno", *Lola Álvarez Bravo: Recuento fotográfico*. Penélope, México, 1982.
- _____. *Lola Álvarez Bravo. Reencuentro*. Museo Estudio Diego Rivera. CONACULTA-INBA, México, 1989.
- MONSIVÁIS, Carlos *et al.* *Lola Álvarez Bravo. Fotografías selectas 1934-1985*. Centro Cultural Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, México, 1992.
- PONIATOWSKA, Elena *et al.* *Lola Álvarez Bravo. Fotografías selectas 1934-1985*. Centro Cultural Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa, México, 1992.
- RODRÍGUEZ, José Antonio. "Las armas de Lola", *El Financiero*. 6 de agosto, 1993.
- SPRINGER, José Manuel. "De Lola a la actualidad", *unomásuno*. 21 de agosto, 1993.

Frida Kahlo

- BARTRA, Eli. *Mujer, ideología y arte: ideología y política en Frida Kahlo y Diego Rivera*. La Sal, Barcelona, 1987.
- CONDE, Teresa del. *Frida Kahlo. La pintora y el mito*. UNAM, México, 1992.
- HERRERA, Hayden. *Frida: una biografía de Frida Kahlo*. Diana, México, 1986.
- MONSIVÁIS, Carlos y Rafael Vázquez. *Frida Kahlo. Una vida, una obra*. INBA-Era, México, 1992.
- RICO, Araceli. *Frida Kahlo. Fantasía de un cuerpo herido*. Plaza y Janés, México, 1987.
- TIBOL, Raquel. *Frida Kahlo. Una vida abierta*. Oásis, México, 1987.
- ZAMORA, Martha. *Frida. El pincel de la angustia*. México, 1987.

Remedios Varo

- CONDE, Teresa del. "Remedios Varo y la arquitectura", *La Jornada*. 23 de abril, 1994.

- GÓMEZ CAMPOS, Rubí de María. "La creación de mundos de Remedios Varo", *FEM*. Núm. 108, diciembre, México, 1991.
- GRUEN, Walter *et al.* Catálogo de la exposición Remedios Varo, 1908-1963. Museo de Arte Moderno, México, 1971.
- KAPLAN, Janet. *Viajes inesperados. El arte y la vida de Remedios Varo*. Era, México, 1994.
- KAPLAN, Janet *et al.* "Remedios Varo y la iconografía de la vivencia femenina: El rechazo al padre", *Remedios Varo*. Fundación Banco Exterior, España, 1988.
- MARQUET, Antonio. "El itinerario de Remedios Varo", *El Día*. 21 de julio, 1996.
- MARTÍN, Fernando *et al.* "A una artista desconocida", *Remedios Varo*. Fundación Banco Exterior de España, Madrid, 1988.
- NOCHLIN, Linda *et al.* "Remedios Varo. Artistas mexicanas", *La Mujer en México*. Centro Cultural Arte Contemporáneo, México, 1990.
- SOSA, Víctor. "Simbolismo y mito en Varo", *Reforma*. 1 de marzo, 1994.
- TIBOL, Raquel *et al.* "Remedios Varo: apuntes y testimonios", *Remedios Varo*. Fundación Banco Exterior de España, Madrid, 1988.
- VARO, Beatriz. *Remedios Varo: el centro del microcosmos*. FCE, México, 1990.

Aurora Reyes

- LÓPEZ MORENO, Roberto. "Aurora Reyes", *El Financiero*. 2 de mayo, 1991.
- _____. "La de cal y las de arena", *El Día*. 6 de mayo, 1991.
- _____. "Ahora Aurora", *El Financiero*. 30 de abril, 1993.
- OCHARÁN, Leticia. "La Aurora que no cesa", *El Financiero*. 24 de abril, 1993.
- _____. "Aurora Reyes. Sacerdotisa de sí misma", *El Día*. 14 de mayo, 1995.

Olga Costa

- CARDOZA Y ARAGÓN, Luis. *Pintura contemporánea en México*. Era, México, 1974.

- _____. "Olga Costa", *El Día*. 4 de julio, 1993.
- EDER, Rita. "La Mujer en el Arte", *FEM*. Vol. IX, núm. 33, abramay, México. 1984.
- ESPINOZA, Antonio. "Olga Costa, el lenguaje del color", *Reforma*. 28 de junio, 1994.
- MONSIVÁIS, Carlos *et al.* "La vida en cuadros", *Olga Costa. Exposición Homenaje*, XVII Festival internacional Cervantino, Guanajuato, México, 1989.
- PELLICER, Carlos *et al.* "Un instante con Olga Costa", *Olga Costa. Exposición Homenaje*. XVII Festival Internacional Cervantino, Guanajuato, México, 1989.
- PITOL, Sergio. "El júbilo por encontrar el paraíso terrenal", *Olga Costa*. Gobierno del Estado de Guanajuato, México, 1983.
- REYES PALMA, Francisco. "Olga Costa, naturalezas paralelas", *La Jornada*. 31 de julio, 1993.
- RODRÍGUEZ, Antonio *et al.* "Olga Costa y las flores de su jardín", *Olga Costa, Exposición Homenaje*. XVII Festival Internacional Cervantino, Guanajuato, México, 1989.
- SCHWARTZ, Perla. "Olga Costa: la gran colorista nos ha abandonado", *unomásuno*. 15 de agosto, 1993.

Leonora Carrington

- ANDRADE, Lourdes. "De amores y desamores: Relaciones de México con el surrealismo", *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo* (catálogo). Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria, España, 1991.
- _____. "Leonora Carrington: magia, niebla y surrealismo", *La Jornada*. 20 de febrero, 1994.
- CORONA DEL CONDE, Carmen. "La fiesta de Leonora Carrington", *unomásuno*. 13 de marzo, 1995.
- CHADWICK, Whitney. *Leonora Carrington. La realidad de la imaginación*. Era, México, 1994.
- _____. "Leonora Carrington, la realidad de la imaginación", *unomásuno*. 12 de agosto, 1995.
- CONDE, Teresa del *et al.* "La pintura surrealista en México", *México en el Arte*. Vol. 7, invierno 1984-1985, INBA, México.

- EMERICH, Luis Carlos y Lourdes Andrade. *Leonora Carrington. Una retrospectiva*. Museo de Arte Moderno de Monterrey, México, 1994.
- _____. “Leonora Carrington, una exposición retrospectiva”, *No-vedades*. 9 de septiembre, 1994.
- GARCÍA MEJÍA, Pablo. “Leonora Carrington: La casa del miedo”, *Memorias de abajo. unomásuno*. 11 de septiembre, 1993.
- GARCÍA PONCE, Juan *et al.* “La magia de lo natural”, *Leonora Carrington*. Era, México, 1974.
- GONZÁLEZ, Omar. “La mitología celta en la obra de Leonora Carrington”, *Excélsior*. 31 de agosto, 1997.
- GUZMÁN FERRER, Martín Luis. “La exótica de Carrington”, *Excélsior*. 5 de marzo, 1995.
- MANRIQUE, Jorge Alberto. “Leonora Carrington”, *La Jornada*. 11 de diciembre, 1996.

Bibliografía general

- BARTRA, Eli. *Mujer, ideología y arte: ideología y política en Frida Kahlo y Diego Rivera*. La Sal, Barcelona, 1987.
- CAPISTRÁN, Miguel *et al.* *La Mujer en México*. Centro Cultural Arte Contemporáneo, A.C. México, 1990.
- CONDE, Teresa del. “Magali Lara. Asociaciones predecibles”. *Universidad de México*. Núm. 546-547, jul-ago, México, 1996.
- CORONEL, Juan. *Los Murales del Palacio Nacional*. INBA, México, 1997.
- CHADWICK, Whitney. *Women Artists and the Surrealist Movement*. Thames and Hudson, Londres, 1991.
- _____. *Mujer, Arte y Sociedad*. Destino, Barcelona, 1992.
- El Arte Mexicano*. Vol. III, SEP-Salvat, México, 1986.
- ESPEJO, Beatriz. *Historia de la pintura mexicana*. Vol 3, Armonía-Comermex, México, 1989.
- FRANCO, Jean. *Las conspiradoras: la representación de la mujer en México*. FCE, México, 1993.
- LUCIE-SMITH, Edward. *Arte latinoamericano del siglo XX*. Destino, Barcelona, 1994.

- _____. *México: Pintura activa*. Era, México, 1961.
- LÓPEZ FERNÁNDEZ-CAO, Marián (coord.). *Creación artística y mujeres*. Narcea, Madrid, 2000.
- MARTÍNEZ DÍEZ, Noemí y Cao M. López F. *Pintando el mundo. Diccionario de artistas españolas y latinoamericanas*. Horas y horas, Madrid, 2000.
- MAYER, Mónica. “Antecedentes de la participación de la mujer en el campo de las artes”, *FEM*. Vol. VI, núm. 23, jun-jul, 1982.
- OCHARÁN, Leticia. “La mujer en la gráfica mexicana”, *FEM*. Núm. 33, abr-may, 1984.
- _____. “El movimiento feminista en el arte de México y sus antecedentes”, *El Universal*. 10 de marzo, 1989.
- _____. “Grabadoras mexicanas”, *El Día*. 5 de diciembre, 1993.
- PAZ, Octavio. *Pintado en México*. Fundación Banco Exterior de España, Madrid, 1983.
- SULLIVAN, Edward. *La Mujer en México*. Centro Cultural Arte Contemporáneo, A.C., México, 1990.
- TÉLLEZ TREJO, Angélica, “El feminismo y el arte”, *El Nacional*. 29 de diciembre, 1992.
- TIBOL, Raquel. “Morales y Aguirre se revuelven”, *Proceso*. 8 de julio, 1985.
- _____. “Diego Rivera: su visión de la mujer”, *Diego Rivera hoy*. INBA-SEP, México, 1986.
- _____. “Mónica Mayer interioriza su feminismo”, *Proceso*. 21 de septiembre, 1987.
- _____. “Óleos 91-92. Cordelia Urueta”, *Proceso*. 1 de junio, 1992.

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Prólogo | 7 |
| I. México a principios del siglo XX | 11 |
| Panorama del arte mexicano | 13 |
| Situación de la mujer mexicana | 20 |
| Antecedentes en las Artes Plásticas | 21 |
| II. Las artistas | 27 |
| Introducción | 27 |
| Carmen Mondragón | 33 |
| Tina Modotti | 39 |
| María Izquierdo | 59 |
| Lola Álvarez Bravo | 80 |
| Frida Kahlo | 105 |
| Remedios Varo | 127 |
| Aurora Reyes | 161 |
| Olga Costa | 168 |
| Leonora Carrington | 183 |
| Consideraciones finales | 199 |
| Bibliografía | 207 |

Siendo rector de la Universidad Veracruzana
el doctor Raúl Arias Lovillo,
*Semblanza de una genealogía. Artistas plásticas en el periodo
posrevolucionario*, de Glagys Villegas Morales,
se terminó de imprimir el 26 de febrero de 2010,
en Mastercopy SA de CV, avenida Coyoacán núm. 1450,
col. del Valle, del. Benito Juárez, CP 03220,
México, D. F., tel. 55242383.

La edición, impresa en papel cultural de 90 g,
consta de 500 ejemplares más sobrantes para reposición.
Se usaron tipos Century Schoolbook de 8:11, 9:12 y 10:14 puntos.
Formación: Guadalupe M. Q.
Edición: Víctor Hugo Ocaña Hernández.

