

Por las inmediaciones de la mujer y el retrato fotográfico: Natalia Baquedano y Lucero González

Eli Bartra*

"Un retrato fotográfico es una foto de *alguien* que sabe que está siendo fotografiado, y lo que hace con este conocimiento forma parte de la foto tanto como lo que lleva puesto o la manera en que se ve." (Richard Avedon).¹

¿Fotografía de mujeres?

No hay ninguna duda de que escribir hoy sobre la fotografía de mujeres en México es nada menos

* Departamento de Política y Cultura, UAM-Xochimilco.

¹ Richard Avedon. "Unas palabras sobre el retrato", en *Luna Córnea*, No. 3, México, 1993, p. 7. (Subrayado mío).

que coquetear con el último grito de la moda. El reconocimiento internacional de algunas fotógrafas, junto con la fama mundial de algunas fotografiadas, y la gran cantidad de mujeres que han surgido en los últimos años en este campo, hacen que sea un tema obligado. Mi interés en él, sin embargo, no radica en el hecho de que esté o no de moda sino en que considero que es importante prestar atención a ese quehacer artístico para conocerlo y comprenderlo mejor. Es necesario también llevar a cabo un análisis comparativo con el de los varones, pero lamentablemente esto último no es algo a lo que me voy a abocar aquí por falta, principalmente, de espacio.

La fotografía, es junto con la literatura un oficio y un arte en el que han entrado las mujeres de manera arrolladura. Para hablar sólo de México, estas dos manifestaciones de la cultura se han visto desde hace unos quince años tomadas por asalto por las mujeres y ellas se han estado creando un espacio bien propio.

Sin embargo, la fama, esa que vuelve a las personas conocidas y reconocidas allende las fronteras de donde son y que se mide con los valores propios del género masculino, supuestamente universales, se refiere únicamente a unas pocas mujeres "excepción", como bien puede suponerse. De las prerrogativas de la "excelencia" sólo han gozado y gozan unas cuantas.

Pero, ¿existe algo que se pueda llamar fotografía femenina o fotografía de mujeres, o hay que denominarla simplemente fotografía? Pienso que existe la fotografía de mujeres y que es preciso ante todo conocerla. Luego sería importante compararla con la fotografía de las otras mujeres y con la de los hombres. Por mi lado, me es imposible aquí mostrar y demostrar todas las diferencias que se piensa que existen entre la fotografía de las mujeres y la de los hombres. Me limito a poner sobre el tapete algunas pequeñas cuestiones que apuntan en ese sentido.

Hay gente que considera totalmente anacrónico tanto abrir estos interrogantes como responder que, en efecto, la fotografía igual que cualquier otra expresión artística tiene que ver con el género. Existen mujeres fotógrafas, por lo tanto, hay fotografía *de* mujeres. Ahora bien, el problema más importante es el de saber si hay alguna diferencia, con base en el género, entre la fotografía de hombres y la de las mujeres.

¿El contenido? ¿La forma? Con respecto al arte en general, y a la fotografía en particular, pienso que se puede decir que existen *tendencias* generales que distinguen, diferencian, lo hecho por hombres de lo realizado por mujeres.² Hay dos historias distintas dentro del campo de la fotografía, como distintas son las historias de un género y de otro. Naturalmente, se puede argumentar que también hay diferencias entre un individuo y otro, lo cual es del todo cierto.

² Para esta discusión ver Eli Bartra. *Frida Kahlo. Mujer, ideología, arte*, Barcelona, Icaria, 1994.

Sin embargo, los individuos pueden ser agrupados con sus semejantes. Todavía hay algunas situaciones que son compartidas por grupos sociales; no es posible pensar que cada individuo en nuestra sociedad vive en una situación totalmente distinta a otro de su mismo grupo.

En el caso de las fotógrafas, creo que por ser mujeres comparten una condición histórica y social similar y pertenecen a un mismo grupo. Para empezar han tenido que compartir un trato discriminatorio parecido por parte de la historiografía. Es ya un lugar común, pero no está de más reiterarlo, que la historiografía de la fotografía mundial simplemente olvida a las mujeres. Como lo hace la historiografía *tout court*. Y luego, como sabemos, tienen que venir personas, por lo general mujeres, a reparar el olvido y a escribir la historia de la fotografía de las mujeres.³

La fotografía mexicana de mujeres más conocida y reconocida en el mundo es la que muestra al pueblo y la que muestra la "mexicanidad", mientras más exótica mejor, porque más admirada es en otros países. Para ponerle algún nombre, es la de Tina Modotti en los años 20 y 30, la de Lola Álvarez Bravo, que fotografió durante la mayor parte de este siglo, desde los años 20 hasta la década de 1990, y la de Graciela Iturbide que abarca las dos últimas décadas. Estas fotógrafas tienen algo en común, influencias aparte, en cuanto a que fotografían la otredad, (en este caso lo ajeno a ellas sería la pobreza de México), lo diferente, sin pintoresquismo, pero con un cierto gustillo a exótico.

Tina Modotti, una de las grandes fotógrafas de este siglo, es de suponerse que por convicción política, se echa deliberada y conscientemente al ruedo a lazar al pueblo mexicano, a los humildes, y muy en especial a las mujeres.

En el caso de L. Álvarez Bravo y de G. Iturbide, fotografían a seres de miradas distantes y evasivas. Congelan la miseria, la tristeza y la tragedia de su pueblo y las vuelven sus protagonistas.

El retrato fotográfico

Justo es decir, sin embargo, que ellas no han explorado únicamente esta veta, también han realizado retratos, sobre todo L. Álvarez Bravo quien tiene una serie de personajes famosos bastante interesantes, muy profesionales. Sin embargo, es curioso que la inmensa mayoría de

³ A título de ejemplo citaré solamente dos textos recientes que contribuyen a llenar la laguna de la historiografía androcéntrica: Naomi Rosenblum. *A History of Women Photographers*, Nueva York, Abbeville Press, 1994. Francis Taylor. *History of Photography*, (Women in Photography), Vol. 18, No. 3, Londres, otoño 1994.

estos retratos parecen ser muy artificialmente posados. Hay una que otra excepción; tiene, por ejemplo, un par de fotografías de su entonces marido el reconocido fotógrafo Manuel Álvarez Bravo; en una aparece recostado en un sillón, leyendo, y se siente en esta foto una cierta frescura y espontaneidad; en otra está ocupado manipulando su cámara. Pero, como digo, casi todas las otras son solemnes, hieráticas, pasivas; prácticamete en ninguna aparece una sola sonrisa.⁴

Graciela Iturbide, por lo general, no hace retrato aunque fotografía a mucha gente. Ni siquiera cuando le pone el nombre en el título sería un retrato; tenemos el caso de su foto "Rosa de Juchitán".⁵ Se trata de una mujer desnuda, sola, pero *no* es el retrato de Rosa, ella es sólo un "objeto" interesante para ser fotografiado en ese lugar, con esa luz y con ese encuadre. Una de sus fotos más famosas es la "Señora de las iguanas".⁶ Creo que la foto de esta mujer tampoco sería un retrato. Podría ser esa mujer o cualquier otra, ya que lo importante son las iguanas en la cabeza, el ángulo...la luz. En una palabra, ella busca muy probablemente el elemento estético de la fotografía y también, tal vez, la documentación de lo diferente, lo extraño, como primera intención.

Tina Modotti, sin embargo, sacó algunos retratos como el sumamente famoso de su compañero Julio Antonio Mella, de mujeres como su hermana Yolanda o de personajes de la cultura como Dolores del Río y Anita Brenner. Todos ellos son claramente retratos de personas determinadas, con un nombre.

Cuando se fotografía al "pueblo", a la gente pobre, rara vez se les pone el nombre, y mucho menos el apellido, ¿a quién le importa? Las personas de las clases trabajadoras, por ejemplo, en la obra de las fotógrafas que he mencionado, al no tener nombre es un poco como si no tuvieran rostro. Son sólo *máscaras*, son *personas* justamente en el sentido de máscara y nada más. Lo que importa es la función, el papel que *representan*. Es quizá el equivalente de lo que hace Diego Rivera cuando pinta a las masas trabajadoras sin rostro y sólo les pone auténtica fisonomía a los individuos conocidos y famosos.

Si se me permite un salto a otras latitudes, se pude decir que la obra de August Sander es un claro ejemplo de una fotografía integrada supuestamente por retratos sin nombre, que en este caso se convierten simplemente en "tipos". Por tratarse de un extraordinario fotógrafo se siente la fuerte tentación de llamarlos retratos o de pensar que se trata de retratos por la capacidad del fotógrafo de plasmar "el alma" entera de la persona fotografiada. Sin embargo, desde mí

⁴ Ver estas fotografías en Lola Álvarez Bravo. *Recuento fotográfico*, (Textos de varios autores), México, Ed. Penélope, 1982.

⁵ Ver la foto en Graciela Iturbide. *Sueños de papel*, México, Fondo de Cultura Económica, 1988, p. 40.

⁶ *Ibidem*, p.37.

concepción del retrato, las fotografías de Sander no lo serían propiamente debido a que la *intención* del fotógrafo no radica en tomar a esa persona por quien es sino por lo que *hace* y por lo que representa. Su objetivo era el de retratar a una sociedad, a su gente, a una generación en particular durante la República de Weimar en Alemania y no a individuos, de ahí que fotografíe tipos y no personas con nombres propios. Para Sander "the individual is viewed as a representative figure (of a group, of a profession, of a class)."⁷

Por otro lado, Francois Aubert, francés que vivió en México entre 1865 y 1869, fue un pionero de la fotografía de "tipos" en México. Y, nuevamente, lo que él hace no son retratos, sino que fotografía personajes típicos representantes del pueblo mexicano.⁸

Las fotografías de prostitutas son otro claro ejemplo de esto. Ellas, que representan *la otredad*, son fotografiadas por lo que son, por lo que hacen y no son retratos lo que se obtiene. Se fotografía sobre todo su oficio. A excepción de los retratos que ellas se hacen tomar por algún motivo concreto.⁹

El retratismo dentro de la fotografía se da, igual que en la plástica, como una especialidad. Hay personas que se dedican a hacer retratos, algunas incluso en exclusividad. Es muy claro que cuando no existía la fotografía, o no se había generalizado su uso, los/as pintores/as de retratos se encontraban a sus anchas, tenían una función estético-social muy importante. Los nexos entre una retratística y la otra son más que obvios, hay incluso una línea continua. Hoy, esa función no ha desaparecido, pero es innegable que la fotografía sustituyó casi por completo al retrato pintado o esculpido.

Una de las características fundamentales del retrato (del tipo que sea), es que capta los rasgos distintivos de la persona retratada, su singularidad, incluso más allá de los rasgos estrictamente físicos del rostro. La persona que toma el retrato quiere fotografiar a una en particular y no a otra. Los sujetos retratados siempre tienen un nombre que está presente en el retrato de manera implícita o explícita. Es decir, aun cuando a veces, en el caso de la fotografía del siglo XIX la persona no esté identificada para nosotros/as hoy. Al hablar de nombres me refiero, más que nada, al significado de ello. Se trata de la individuación, de la personalización, de la

⁷ ..."el individuo es visto como una figura representativa (de un grupo, de una profesión, de una clase)." Clarke Graham (ed.). *The Portraitin Photography*, Londres, Reaktion Books, 1992, p. 71.

⁸ Ver el artículo de Arturo Aguilar Ochoa. "Espejo de una época. 'Los tipos populares de Francois Aubert'", Universidad de Guadalajara, Guadalajara, Jal., México, enero-febrero 1995, pp. 36-38.

⁹ Ver, por ejemplo, el artículo de Patricia Massé. "Realidad y actualidad de las prostitutas mexicanas fotografiadas en 1865° publicado en este mismo número.

identidad que representa poner nombre y tiene que ver, de algún modo, con la intención de la persona que hace el retrato.

En cambio cuando se fotografía a las mujeres vendiendo en el mercado, a los pescadores con sus redes o a los indios en trajes "folclóricos" posando frente a la cámara, se trata siempre de sujetos-objeto, de sujetos-paisaje y sus nombres y apellidos (que por supuesto los tienen) a nadie le importan. No se trata, por lo tanto, de retratos, no son fotografías de sujetos sino de lo que *representan*, de lo que hacen o, muy a menudo, del lugar en el que están o al que pertenecen.

Se supone que la fotografía es el arte de lo particular por excelencia,¹⁰ pero dentro de esa particularidad necesariamente congénita de la fotografía, hay fotos más particulares que otras. Algunas veces es el contexto de la fotografía, la intención que se agazapa detrás, incluso el título que se le pone, lo que convierte lo que podría haber sido un retrato en un no retrato, porque se trata de un sujeto sin nombre. Por ejemplo, la fotografía que tomó Tina Modotti más o menos en 1928 de una mujer con una bandera roja (?) (la foto es blanco y negro) se titula "Mujer con bandera".¹¹ Se ha dicho que es Benita Galeana, la conocida militante del Partido Comunista Mexicano, pero recientes estudios han afirmado que se trata de una sirvienta que usaban de modelo tanto Weston como Modotti e incluso los muralistas, Luz Jiménez. Por ello, creo que no se puede considerar como un retrato. Aunque existe la posibilidad de que Modotti tomara la foto justamente porque se trataba de Benita Galeana, infatigable luchadora social oriunda del Estado de Guerrero, y no cualquier otra mujer que podría haber sostenido una bandera roja en forma similar. ¿Cuál debe haber sido la intención de Tina Modotti al tomar esta foto? ¿Quería hacer un retrato de B. Galeana, si es que se trata de ella, contando incluso con su complicidad, o bien querían ambas hacer una fotografía con intención propagandística comunista?

Es más, para que una fotografía sea un retrato ni siquiera es absolutamente imprescindible que salga el rostro, basta con que el cuerpo tenga nombre. Por ejemplo, recordemos uno de los desnudos que sacó Edward Weston de la propia Tina Modotti en 1924¹² que no tiene rostro, aunque tomó también algunos otros con rostro.

A veces son los pies de las fotografías, los títulos, los que nos indican si una fotografía entra dentro del género del retrato o no. Por ejemplo, vemos en una foto de 1928 a dos hombres montados a caballo, sus pechos cruzados por cananas y sombreros en la cabeza. Miran fijamente a la cámara. Se podría perfectamente tratar de un retrato, pero el pie de la foto dice "Dos cabecillas

¹⁰ Ver John Mraz. "Particularidad y nostalgia", *Nexos*, No. 91, México, julio 1985, pp. 9-12.

¹¹ Ver la foto en Margaret Hooks. *Tina Modotti. Photographer and Revolutionary*, Londres, Pandora, Harper Collins Publishers, 1993, p. 154.

¹² *Ibidem*, p. 86.

cristeros, San José de Gracia, Mich., 1928".¹³ O sea, lo importante de esta foto no es qué personas están frente a la cámara, sino que son unos cristeros cualquiera, no importa quiénes, eso sí, se hallan en un pueblo bien determinado, en un momento determinado; lo importante es el contexto histórico y no los sujetos concretos. Y los títulos de las fotografías no son siempre adjudicables a la persona que toma la foto. A menudo son puestos por las o los investigadores, o curadores y es ahí donde se puede, también, fácilmente manipular la intención de la persona que sacó la fotografía.

¿Dónde recae, pues, la responsabilidad que determina si una foto es un retrato o no? ¿En la persona que fotografía o en la historia, en el tiempo que borró la memoria de los nombres? ¿En las personas retratadas? ¿O en las personas que pusieron los pies? Pienso que, en primer lugar, lo que hace que una foto sea un retrato o no es la intención de la persona que toma la fotografía. A veces tenemos que alguien dice a un o una fotógrafa que le haga un retrato y se coloca frente a la cámara con la intención de que le hagan un retrato. Sin embargo, si la intención de quien la toma no es propiamente esa, no sale un retrato. ¿Cómo podemos saber cuál era la intención de quien fotografió? Digamos que muy a menudo es preciso "adivinarla" a partir de lo que tenemos: la fotografía. Creo que una de las maneras más directas es por el análisis formal de la fotografía: por el encuadre, por el foco, e incluso por la relación que percibimos se estableció entre retratado/a y persona que tomó el retrato; por supuesto, también por el título o la ficha que lo acompaña, cuando hay, (a veces puesta por la fotógrafa/o a veces no).

En la misma publicación que cité más arriba, por ejemplo, hay una foto muy parecida a la anterior, dos hombres (aunque podría ser un hombre y una mujer) con cananas y sombrero, están sentados, y sobre la foto dice: "Jefe libertador Coronel Perfecto Castañón" y en el pie pusieron: "Coronel cristero, Perfecto Castañón, Zacatecas, 1928".¹⁴ Lo importante de esta foto, evidentemente, era el nombre del personaje y así se convierte en el retrato de una persona, aunque el pie contenga, además, la información histórica y se nos proporcione el lugar y el año.

Es muy común que las personas retratadas miren a la cámara, pero también las personas fotografiadas (aunque no se trate de un retrato) la miran a menudo. Muchas veces porque creen incluso que les están haciendo un retrato. De ahí que hay lo que parecerían ser retratos, incluso con frecuencia se les llama así, pero en realidad tanto a quien tomó la fotografía como a nosotros que la observamos, nos importa menos la persona ante la cámara que el típico traje que lleva puesto o el que no lleva puesto, las rifles que cargan y el caballo que montan, la actividad que está realizando o el lugar en el que se encuentra, el color de la piel o la clase social... En estos

¹³ Ver la foto en *Catálogo de publicaciones del Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos*, 2a ed., México, CEMCA. 1993, p. 105.

¹⁴ *Ibidem*, p. 86.



1. Natalia Baquedano. Su hermana Clemencia con traje de andaluza, México, D.F. c. 1900, Archivo Shanti Lesur.

casos, parecería como que la intención no es retratar a alguien sino que el o los sujetos sólo son una excusa para la composición estética, para el arte o para la documentación. Por lo tanto no los considero retratos.

En la llamada fotografía etnográfica se ve esta cuestión con claridad. Contemplamos supuestos retratos de personas y cuando leemos el pie frecuentemente dice sólo el lugar en donde viven, el grupo étnico al que pertenecen o su ocupación. August Sander es un buen ejemplo de esto sólo que por su grandeza como fotógrafo tal vez se podría decir que en él se da una especie de fusión entre retratos y tipos.

En cuanto a los "retratos" de mujeres del pueblo, vemos que son fotografiadas más que nada porque son diferentes, el ojo detrás de la cámara las ve como lo distinto y, por lo tanto, lo que se fotografía es la diferencia, la otredad, más que a las personas, más que a los individuos.

Existe una publicación con el título de *Mujeres vistas por mujeres*, que se trata del trabajo de fotógrafas de América Latina sobre mujeres del Continente; son fotografías de mujeres del pueblo, de la miseria, de la represión, de la tristeza, de la marginalidad... otra vez.¹⁵

Hay dos grandes tipos de retratos, los de personas famosas y los de personas "comunes y corrientes", pero con un nombre. En cuanto al retrato de mujeres tenemos la misma clasificación.

Natalia Baquedano y Lucero González

Me parece importante la labor de rescate hacia las pioneras de este oficio y este arte al que las mujeres se incorporaron más tarde que los hombres y su ingreso ha sido muy poco a poco desde el siglo XIX, sin embargo, hoy tal vez haya tantas mujeres como hombres. Una de estas pioneras es Natalia Baquedano.

La otra fotógrafa de la cual voy a hablar es del presente, Lucero González. Las escogí para situarme en los dos polos del tiempo fotográfico de las mujeres en México, una a finales del siglo pasado entre las pioneras y otra de finales del siglo XX; las elegí también porque ambas hacen retratos de mujeres.

¹⁵ *Mujeres vistas por mujeres*, Comisión de las Comunidades Europeas, Servicio de Información, Comunicación y Cultura para América Latina, Editorial Ex-Libris, s/f. Este es el catálogo de la exposición producto del concurso de fotografía organizado en 1988 con el mismo nombre.

En 1900 había en México 30 fotógrafas, 4 de las cuales estaban en la Ciudad de México según el censo.¹⁶ En los Estados Unidos, por ejemplo, en la misma época se consigna que había cientos de mujeres ejerciendo la profesión de fotógrafas. En ese país empezaron antes y al parecer desde los inicios y hasta 1900 había habido 1600 fotógrafas lo cual constituía un 1.6% o 1.8% del total de fotógrafos.¹⁷

Natalia Baquedano Hurtado nació en la Ciudad de Querétaro en 1872 y murió en la Ciudad de México en 1936, a la edad de 64 años, al parecer a causa de un mal cardíaco. En su acta de defunción consta que era soltera y de profesión ama de casa (I). Provenía de una familia acomodada, el padre era dueño de una empacadora de alimentos, don Francisco Baquedano. De la madre no he podido saber más que su nombre: Isabel Hurtado. Natalia tuvo cuatro hermanas: Mercedes, Concepción, Clemencia y Dolores.

La familia se había trasladado a la capital y ahí se estableció. Natalia fue una de las primeras mujeres en abrir un estudio de fotografía en México, en la calle Alcaicería N° 6 esquina 5 de mayo.

Desgraciadamente se sabe muy poco de la vida de Natalia Baquedano, sólo unos cuantos hilos sueltos que no han permitido aún tejer la trama de su trayectoria como mujer-fotógrafa. Al parecer estudió artes plásticas en la Academia de San Carlos en la Ciudad de México. Nunca se casó y no tuvo hijos.

A decir de una sobrina suya de 80 años,¹⁸ Natalia era más bien seria, pero simpática. Dice que tuvo una gran amiga, la güera, que fue "su compañera de toda la vida". Comentó que había sido muy católica, pero que hacia los 40 años se volvió espiritista y de alguna secta protestante.

Tuve acceso a su archivo familiar, inédito en su casi totalidad, integrado por retratos principalmente de su familia. Al parecer existen entre 200 y 250 fotografías de ella. En ese archivo hay, tanto daguerrotipos como película flexible de nitrocelulosa e impresiones en papel. También hay placas de vidrio y, de acuerdo con un experto, Baquedano utilizó de dos tipos: los que tienen emulsión de fabricación casera y los preemulsionados.¹⁹ Lo que no se sabe, creo, es cuántas fotos de ella existen regadas por la ciudad, o por el país, como producto de su trabajo en el estudio.

¹⁶ Censo General de Población en 1900, en María de la Luz Parceró. *Condiciones de la mujer en el México del siglo XIX*, México, INAH, 1992, p. 79,

¹⁷ Para más información al respecto ver Katheleen Collins. *Shadow and Substance. Essays on the History of Photography*, Michigan, The Amorphous Institute Press, 1990, pp. 89-103.

¹⁸ Entrevista con Isabel Araujo Baquedano, febrero 1995.

¹⁹ Conversación con Lázaro Sandoval, fotógrafo, Director de la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, Cuernavaca, Morelos, agosto 1995.



2. Natalia Baquedano. Sus padres tomando cerveza, México, D.F., c. 1900. Archivo Shanti Lesur.

En ciertas fotografías incorporó elementos de otra naturaleza y las convirtió en *collages*. Les pegó pequeñas flores y listones o les pintó adornos. Esta era una práctica bastante común en el siglo pasado. Tal vez expresa la transición entre el retrato pintado y el retrato fotográfico. El resultado es sumamente cursi. En el caso de Natalia Baquedano puede ser que el hecho de que estudiara artes plásticas y, por lo que sabemos, no se dedicó a la pintura sino a la fotografía, influyera para que ella utilizara esta forma. Podemos ver el estilo *collage* fotográfico como el que utilizó Baquedano, en retratos de la fotógrafa Lady Filmer (c.1840-1903).²⁰ Es muy probable que ésta sea una práctica hacia la que las mujeres manifestaron cierta inclinación.

Es interesante constatar una vez más, como ya se ha hecho en reiteradas ocasiones y en diversos estudios, que Natalia Baquedano es una mujer sin hijos y sin marido y es probable que esto tenga algo que ver con el hecho de que pueda dedicarse a una profesión en el campo del arte.

Hay algunas cuestiones que llaman la atención de su fotografía. En primer lugar, su absoluta predilección por las mujeres y sobre todo por su hermana Clemencia. Y, en segundo lugar, el carácter dinámico de sus retratos. Muchos de los retratos son poses, pero podemos perfectamente imaginar el movimiento, vemos a la persona en acción. Por ejemplo, hay una foto de la hermana tocando la pandereta, en otra se recoge el vestido con una mano y con la otra se toca el cabello [FOTO 1], en otra más está alzando el mantón que lleva puesto. Es curioso que la hermana se disfrazara con prendas y objetos de la Península Ibérica para que Baquedano le tomara las fotos. ¿Tendrían una particular atracción por lo español? ¿Tendrían alguna relación directa con España? En todo caso nos muestra que se establecía un juego entre las hermanas; es más que nada eso lo que comunican estas fotos, son expresión de algo bastante lúdico.

Tenemos también una fotografía de sus padres tomando cerveza y él además está fumándose un puro. Es muy curioso en esta fotografía, evidentemente posada pero con acción, ver que la madre *al igual* que el padre está levantando el tarro de cerveza [FOTO 2]. Hay un autorretrato en donde ella está deteniendo con una mano un gatito pegado a su cabeza [FOTO 5]. En todas ellas vemos lo dinámico y lo lúdico entrelazados.

El recurso de retratar a personas frente a un espejo, algo sumamente recurrente dentro de la historia de la fotografía, ella lo usa con mucho éxito. Es otro elemento que añade vida y luz a una fotografía que se caracteriza justamente por su enorme vitalidad. Hay una de ellas en que no se puede decir que haya diferencia alguna entre una fotografía semejante tomada por un hombre: es la hermana frente a un espejo, pero mirando a la cámara [FOTO 3]. Es muy probable que

²⁰ Ver foto en Naomi Rosenblum. *Op. cit.*, p. 14.



3. Natalia Baquedano. Su hermana Clemencia frente al espejo, México, D.F., c. 1900, Archivo Shanti Lesur.



4. Natalia Baquedano. Retrato de un infante no identificado, México, D.F., c. 1900, Archivo Shanti Lesur.

Baquedano se limitara a imitar este recurso fotográfico tan utilizado. Sin embargo hay otra que me parece muy diferente. La misma hermana está frente a un espejo, pero no en pose sino haciendo algo: se está mirando a sí misma y tiene una mano sobre el mueble y otra sobre su cabeza. Esta foto expresa una mirada íntima. Se siente distinta, no hay tensión, es muy relajada.

Me parece interesante en sus fotos la textura que logra con el manejo de la luz; la atmósfera que crea destaca en comparación con otros retratos mexicanos de esa época. Y, los retratos de su hermana Clemencia, transmiten una sensual alegría, frecuentemente sonríe, pero incluso cuando no lo hace comunica la misma sensación. En general, los retratos de esa época son hieráticos, fríos, planos; en cambio, los de ella son cálidos, vivos, incluso mundanos en el buen sentido, dinámicos. Las mujeres que ella retrata, en general, no se muestran ni reservadas, ni tímidas, ni modestas. Desde luego hay alguna en que así es, vemos a la hermana algo pudorosa. Pero, justamente llama la atención que sus retratos no muestran lo que se espera que muestren las fotografías de las mujeres de su época. En realidad se nota esa diferencia entre las fotografías de mujeres tomadas por hombres y estas de Natalia. Tiene un retrato de Clemencia hablando por teléfono que considero excelente y que es un buen ejemplo de lo que estoy expresando.²¹ Es la mujer en acción, con soltura, con naturalidad.

Tiene otro que es particularmente inquietante y, creo que un poco fuera de lo común. Se trata del retrato de una mujer sentada con su hijo o hija de unos dos años de pie sobre el banco donde ella está sentada. El infante lleva alas (como se acostumbraba en esa época) pero, con una mano está tapando los ojos de la mujer (¿su madre?) lo cual le obliga a ella a cerrarlos... [FOTO 4] Sería posible pensar que esta fotografía no es propiamente un retrato sino simplemente una alegoría del amor en general, ya que el infante representa un cupido, o del ciego amor maternal. También nos puede sugerir que la maternidad es una especie de *handicap*, de impedimento o desventaja. Sin embargo, al encontrarse en el archivo familiar tiendo a pensar que se trata del retrato de *alguien* de la familia.

Otra característica de Natalia Baquedano es que retrataba a las mujeres "comunes y corrientes".

En ocasiones son fotografías de estudio, y utiliza una silla o una mesa y/o un telón de fondo, pero todo es siempre muy sobrio, muy sencillo; incluso en alguna lo único ajeno a la persona retratada es el tapete. Muchas otras son tomadas fuera del estudio, al parecer al aire libre y con

²¹ Ver la foto en Eugenia Meyer (Coord.). *Imagen histórica de la fotografía en México*, México, INAH, 1978, p. 80. En este libro se encuentran siete fotografías de ella de un total de 122 fotos publicadas de diferentes autores, de los siglos XIX y XX hasta la década de 1960.



N. Baquedano

5. Natalia Baquedano. Natalia Baquedano, México, D.F., c. 1900, Archivo Shanti Lesur.

alguna planta en el fondo, lo cual contribuye aún más a imprimirle esa frescura que comunican sus fotos.

A diferencia de principios de siglo, hoy se expresan profesionalmente a través de la fotografía decenas de mujeres en México. Una de ellas es Lucero González.

Lucero nace en la Ciudad de México en 1947, una década después de la muerte de Baquedano, en el seno de una familia de clase media alta; su madre es ama de casa y su padre fue médico epidemiólogo. Tuvo un hijo y una hija, pero cuando empieza a dedicarse a la fotografía profesionalmente en 1987, ellos ya son adolescentes. Estudió sociología y es feminista desde principios de la década de 1970.

Una de las especialidades de Lucero es el retrato, aunque a diferencia de Natalia, ella fotografía sobre todo a las mujeres famosas, a las mujeres que destacan en algo dentro del mundo de la cultura mexicana. También hace retratos de hombres, pero en mucha menor proporción. Esta veta empezó a explorarla a finales de la década pasada por su trabajo dentro del fotoperiodismo

Pero, creo que la inclinación hacia los retratos de creadoras tiene que ver también con su feminismo: quiere mostrar la existencia con rostros y nombres, de mujeres que tienen una participación importante dentro de la cultura del país. Es un dejar constancia del quehacer de las mujeres, para hoy y tal vez de cara al futuro. Para cuando de esas personas sólo quede lo que hicieron y sus rostros, congelados para siempre por la lente de Lucero.

En sus retratos de mujeres L. González pesca de cada una de las fotografiadas un rasgo particularmente distintivo de su personalidad. Para ello muy a menudo utiliza objetos o animales que integran el contexto fotográfico en el cual su "personaje" vive. Estos objetos pueden ser una manzana, unos huesos de fémur, una calavera, cigarrillos, encendedor, algún trapo... Es curiosa la ligera semejanza en esto con las fotografías de Baquedano, quien también incorpora objetos que imprimen dinamismo a la foto. La mujer que muerde la manzana, Ethel Krauze, es captada en un gesto muy espontáneo y algo seductor incluso [FOTO 6].

Sus retratos frecuentemente no son propiamente poses, aunque lo parezcan; en general, las personas no posan para ella, simplemente están ahí y ella saca los retratos; evidentemente que se percatan de su presencia con la cámara, pero si puede usar la sorpresa lo hace. Se trata de un elemento muy importante para ella. En realidad sus retratos son de dos tipos: los que ella toma con el elemento sorpresa y aunque la persona está consciente de que le van a tomar una foto, no posa, incluso a veces está enfrascada haciendo algo (como el retrato de Ethel Krauze),



6. Lucero González. "Ethel Krauze", México, D.F., 1993.

y otros en donde ella dirige a la persona fotografiada, le dice que se mueva, que agarre un objeto.²² Por ejemplo, dentro de esta línea tiene un tipo de retrato como el que hizo de Graciela Iturbide que es muy pensado, es construido, y es de lo más sofisticado [FOTO 7]. La retrató como un alma del purgatorio: tiene los ojos cerrados y lleva sobre el pecho un cartón, en un primer plano, con unas llamas pintadas; además, incorporó unas manitas de porcelana que pertenecen a una colección de Graciela. Quizá el hecho de que Graciela Iturbide sea fotógrafa obligó a Lucero a sacar una foto más pensada, la forzó a construir algo en lugar de dejarlo al azar. Supongo que debe haber representado un fuerte reto fotografiar a una buena fotógrafa.

A Lucero le resulta más fácil fotografiar a las mujeres porque establece una relación mucho más directa con ellas que con los varones. Se siente más cómoda porque tiene más permisibilidad; al parecer, con las mujeres no tiene ninguna autocensura. Cuando las hace posar les puede decir que bajen el hombro, que se pongan de determinada manera. Con los hombres guarda una distancia porque no quiere que piensen que los está seduciendo o conquistando.

Utiliza una cámara Niko FM manual y tres lentes, un gran angular, uno normal y un telefoto. Nunca usa flash. Forza la película si es necesario, por eso algunas fotos tienen el grano reventado. Prefiere usar un asa 400 cuando hay poca luz. O sea que utiliza la técnica, pero con los menos artificios posibles. Sus retratos no son de estudio sino que para la mayoría usa luz natural y en alguna ocasión, luz de foco. De ahí que en sus fotos haya casi siempre un alto contraste. Le gusta tener el control sobre la cámara, por eso la usa manual y no automática. Eso le da la posibilidad de obtener el ambiente y la textura que ella quiere. Para sus retratos de creadoras utiliza película blanco y negro. Sin embargo, cuando va de viaje y fotografía la otredad, las mujeres de la costa del Pacífico, por ejemplo, entonces usa película de color. Como que quiere capturar esas realidades ajenas tal cual son, con todo su colorido. Es quizá la forma que ella elige para conocer y comunicar mejor el ambiente de otros lugares y la identidad de otras personas diferentes a ella; distintas a las de su misma ciudad y de su medio.

En sus retratos, el fondo es totalmente circunstancial. A ella le gustan las expresiones del rostro, sobre todo la mirada y la boca. Las manos también son muy importantes. El rostro representa la ventana para conocer a una persona. Lo demás son adornos. Frecuentemente no hay fondo y cuando lo hay es porque la persona fotografiada tal vez no le interesó lo suficiente. O incluso porque con el rostro y las manos solas no podía mostrar la personalidad de la persona como ella quiere.

Para Lucero el retrato es una forma de conocer mejor a las personas a quienes fotografía

²² Entrevista con Lucero González. México, D.F., agosto 1995.



7. Lucero González. "Graciela Iturbide", México, D.F., 1994.

que, además, en general, es gente que le gusta. Al dar a conocer su propio trabajo es una manera de mostrar quién es ella; a través del retrato de otras personas se muestra a sí misma.

Su tendencia es a sacar retratos solamente del rostro, planos medios, a diferencia de Baquedano que prefiere el retrato de cuerpo entero, planos generales. Es quizá por ello que las fotos de Lucero son, muy poderosas. Esa es su principal característica, la fuerza. Lucero González ha logrado en poco tiempo ir "domando" a la lente a la medida de sus deseos. Y es posible decir que quiere mostrar, y pienso que lo logra, la fuerza y la dignidad de las mujeres.

En la FOTO 8 vemos el retrato de la pintora inglesa-mexicana Leonora Carrington, en el que se acentua su fuerza, su energía un tanto felina con la integración en la foto de un gato. Leonora y gato mirando fijamente a la cámara, desafiándola. Dos almas gemelas fuertemente hermanadas por la acción de la lente que conforman una unidad. Esta fotografía podría titularse Leonora-gato.

Otra vertiente de la retratística de Lucero es la fotografía de desnudo y dentro de ella, del desnudo masculino. Es, creo, una manifestación más de su rebeldía contra los límites que todavía impone, aunque sutilmente, la moral dominante con respecto a lo que deben o no deben hacer las mujeres "de verdad". Es aún hoy en día a fines de milenio una irreverencia que una fotógrafa haga desnudos masculinos. Hay muy pocos en la historia de la fotografía de las mujeres. Recordemos, sin embargo, el hermoso desnudo masculino de Imogen Cunningham.²³

No hay duda de que Lucero tiene una absoluta predilección por fotografiar mujeres. Le gusta más el cuerpo de las mujeres que el cuerpo de los hombres, le parece que tiene más posibilidades porque los hombres son muy tiesos. Para hacer desnudo masculino necesita que sea una persona muy cercana, por eso su primer "modelo" fue su compañero y otro es su hijo. Con las mujeres tiene mucha más soltura, se le da una comunicación más directa, puede entender mejor su estado de ánimo, su momento.

Aunque se ha "especializado" en fotografiar a mujeres creadoras dice que en realidad le da lo mismo hacer el retrato de una mujer conocida, y hasta famosa, que hacer el retrato de una mujer del pueblo, de una mujer "común y corriente". En su búsqueda de conocimiento de una persona a través de la fotografía, ella hace el mismo trabajo. Trata de percibir, de sentir y de intuir quién es la persona que tiene enfrente de la misma manera, trátase de la escritora Angeles Mastreta o de Gilberta, una mujer de la costa.

²³ Ver la foto en Abigail Solomon-Godeau. *Photography at the Dock*, Minneapolis (USA), University of Minnesota Press, 1991, p. 262.



8. Lucero González. "Leonora Carrington", México, D.F., 1994.

Lucero está hoy explorando una forma distinta de retrato, lo que para ella son retratos contruidos. Por ejemplo, tiene una serie que representa a la diosa nahuatl Xochiquetzal (flor emplumada), que ella ve como una Venus, como la diosa del amor, de la sensualidad, por eso la fotografía semidesnuda. Y aquí sí toma en consideración el fondo. Construye también el contexto, con corazones, con los muros de las ruinas de Xochicalco, con sangre... información que le ayuda a decir lo que quiere decir sobre estos retratos contruidos de personajes mitológicos. Ver, por ejemplo, la FOT010.

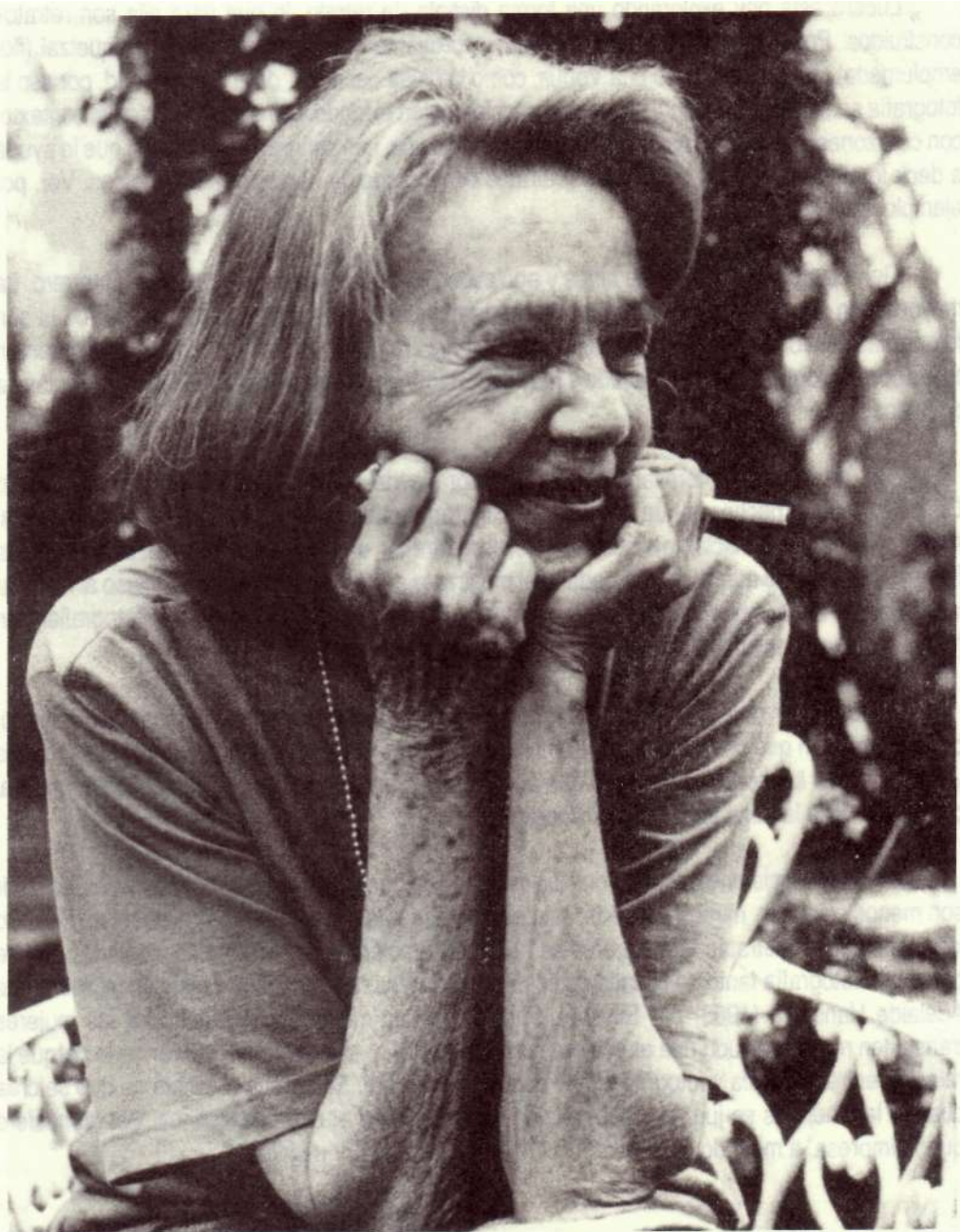
Tiene también una serie de niñas y adolescentes de las costas de Oaxaca y Guerrero. La mayoría son vendedoras de panes, de fruta, de tomates y de muchas otras cosas. Todas son fotografías a color y se diferencian de las de mujeres creadoras, además, porque éstas cuentan todas con un contexto muy subrayado y muy importante. Aquí los fondos tienen tanta importancia como los rostros y las manos.

Hay un paralelo interesante entre la fotografía de Natalia Baquedano y la de Lucero González y es el hecho de que ambas se inclinaron fuertemente por fotografiar a las mujeres. Ambas, de manera consciente o inconsciente, nos entregan una imagen de la mujer como persona íntegra. De distintas maneras, Baquedano al mostrar la acción, el dinamismo e incluso al insinuar la mutilación de la mujer por la maternidad en la FOTO 4. Lucero González al fotografiar con fuerza y determinación a las mujeres creadoras de México.

Debo admitir que me resulta imposible, sin llevar a cabo un estudio comparativo a fondo, poder afirmar en qué consisten las diferencias específicas entre el retrato que hacen las mujeres y el que hacen los hombres. Lo más que puedo hacer aquí es señalar alguna cuestión general que tal vez vale la pena tomar en consideración.

Con frecuencia encontramos que los retratos que hacen las mujeres son más *vivos*, es decir son menos estáticos, menos posados; ésta es simplemente una tendencia que observo. Por otro lado, las mujeres retratando a mujeres se hallan en ambientes poco formales, relajados, así se percibe la fotografía tanto de Natalia como de Lucero. Véase también, por ejemplo, el retrato de Adelaide Hanscom (1905) por Emily H. Pitchford.²⁴ Las mujeres fotografiando a las mujeres transmiten muy a menudo una atmósfera *cómoda*, cálida, y esto es así probablemente porque la relación entre fotógrafa y fotografiada se da de esa manera. Se parece al ambiente que se crea cuando las mujeres se juntan a hablar lejos de la mirada y el oído masculinos. Esa atmósfera queda impresa, a menudo, en las fotos de mujeres hechas por mujeres.

²⁴ Ver la foto en Naomi Rosenblum. *Op. cit.*, p. 80.



9. Lucero González. "Elena Garro", México, D.F., 1993.



10. Lucero González. "Liliana Felipe", México, D.F., 1994.

* Quiero expresar mi especial agradecimiento a Shanti Lesur por haberme permitido el acceso al archivo de Natalia Baquedano y por la información que me proporcionó. Asimismo, quiero agradecer la ayuda de Gema Contreras y el invaluable apoyo de John Mraz. Agradezco, además, a los miembros del Seminario de Fotografía de la Fototeca del INAH (Pachuca) por la lectura, discusión y crítica del manuscrito.