

Diana María Perea Romo, Cultura visual y fotografía durante la Revolución en Sinaloa. Imágenes y significados de la guerra y la sociedad, 1911-1914, Culiacán, Editorial Universidad Autónoma de Sinaloa y Universidad Michoacana San Nicolás de Hidalgo, 2019, 311 p., ISBN UMSNH: 978-607-542-114 e ISBN UAS: 978-607-737-283-7



Anderson Paul Gil Pérez¹
Universidad Autónoma de Sinaloa – México

La obra es un trabajo riguroso realizado inicialmente como tesis de Doctorado en Historia en el Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Michoacana San Nicolás de Hidalgo y posteriormente convertido en libro. Una tesis de investigación realizada con cuidado teórico, historiográfico y metodológico, aspectos que configuran una obra relevante para la historia cultural, la historiografía regional y la cultura visual.

El libro *Cultura visual y fotografía durante la Revolución. Imágenes y significados de la guerra y la sociedad, 1911-1914*, es un aporte sustancial a la historiografía regional sinaloense como en su momento lo subrayaron historiadores como Félix Brito Rodríguez y Saúl Armando Amezcuita². Es una obra que se interesa por comprender las transformaciones de la cultura visual durante la Revolución en Sinaloa, y para ello hace una exploración de la manera cómo la modernidad llega a Sinaloa, visto esto a través de la fotografía desde finales del siglo XIX, y durante las dos primeras décadas del siglo XX. En la obra se asiste a un recorrido histórico por las formas y los dispositivos fotográficos que hicieron presencia en Sinaloa, desde mediados de la centuria decimonónica y se esfuerza por interpretar los significados culturales que esto tuvo para la población. El objetivo puntual es “analizar las prácticas visuales en Sinaloa, donde la representación de los personajes, el trabajo de los fotógrafos y el consumo de las imágenes entre los años de 1911 y 1914, formaron parte de un ambiente visual compartido por diferentes grupos sociales, en diferentes escalas, donde lo visual y las visualidades organizaban las experiencias humanas” (p. 281).

Muy pronto la obra ofrece aspectos claves para la historiografía: la fotografía ingresa a Sinaloa debido a la relación con lo extranjero, es decir a la interacción

Copyright: © 2022. Gil Pérez, A. Este es una reseña de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando que el original, el autor y la fuente sean acreditados.



¹ Lic. En Etnoeducación y Desarrollo Comunitario, Maestro en Historia por la Universidad Autónoma de Sinaloa, México. Investigador Junior, MINCIENCIAS. andersonpaulgp@gmail.com

² Presentación libro *Cultura visual y fotografía durante la Revolución en Sinaloa*. (2021, 17 febrero). [Video]. Facebook. <https://www.facebook.com/culiacancultura/videos/2800792416859998>

con las influencias que llegan por el puerto de Mazatlán y permiten que Agustín Beaven abra un primer estudio fotográfico, que fue promocionado en *The Mazatlan Times* como la llegada de un nuevo tiempo tecnológico. Asimismo, es claro que los sinaloenses rápidamente pasaron de la sorpresa (impresión) por el objeto fotografía a la apropiación de este al incluirlo en su cotidianidad. De esta manera, la fotografía y el fotografiar se convierten en algo cotidiano y al mismo tiempo especial en el contexto de un territorio como Sinaloa que transita del siglo XIX al XX a pasos acelerados. No es menor considerar la idea anterior en cuanto a la apropiación de la fotografía por parte de los sinaloenses, porque como lo muestra la autora, en la población se desarrolló un interés, una vocación por hacer y ser parte de la fotografía, por convertirla en una puesta en escena constante y consciente, en el deseo de representarse y ser representados.

La autora ofrece un panorama de lo que significaron los fotógrafos extranjeros en Sinaloa, entre ellos, Edmundo Hoddapp y William Zuber como primeros exponentes tanto del medio tecnológico como de su utilización. Más tarde llegaron otros estudios fotográficos como Fotografía Alemana; Nicolás Grillo; Cruces, Campa y Valletto, entre otros. La obra esboza estos elementos para plantear que en Sinaloa fue Mazatlán la puerta de entrada a ese mundo de la representación a través de la fotografía. En el puerto de Mazatlán comienza, lo que la autora denomina la formación de la cultura visual moderna. Este proceso se extendió a Culiacán después del año 1900, con fotógrafos como Albert W. Lohn, Mauricio Yáñez y Alejandro Zazueta.

El fotógrafo Lohn promocionaba sus travesías por el norte de Sinaloa a través de los periódicos y en ellos se hacía publicidad de contar con “aparatos mágicos” para la fotografía, además de ofrecer una amplia variedad de géneros y ampliaciones, entre las que no podían faltar las postales como ese gran formato que acaparaba el entusiasmo de los sinaloenses. Su visita a los pueblos del norte de Sinaloa se convertía en una aventura para el fotógrafo que se ponía el sastre de una especie de antropólogo y para los pobladores que disfrutaban con la nueva tecnología. Por su parte, los fotógrafos Yáñez y Zazueta se concentraron en enmarcar “la cotidianidad, lo festivo, las calles, y la presencia de las personas en las calles” (p. 89), esto es, la apropiación rutinaria del espacio público.

Durante la formación de esta cultura visual moderna, la autora se detiene en las implicaciones de los funerales del gobernador Francisco Cañedo, en junio de 1909. Este proceso es la “antesala de la revolución”, y quizás un “momento creativo” de la fotografía local porque fue allí donde los fotógrafos “priorizaron una mirada documental y el sentido histórico del momento” (p. 91). Yáñez y Zazueta fueron más íntimos en lo retratado, se preocuparon por la esencia del funeral, y en cambio Lohn tuvo un enfoque más público que acentuó la expectativa y las emociones que se reflejaban en el pueblo sinaloense.

Ahora bien, en un marco analítico en la obra se pueden encontrar tres ejes relevantes a nivel historiográfico:

El primero tiene que ver con el posicionamiento interdisciplinario de la obra, que se inscribe en un diálogo entre el campo de la historia cultural y la cultura visual. En el primer caso la autora hace una revisión que permite entender el desajuste historiográfico que entre los años 70 y 80 viene a intentar solucionar la historia cultural con su preocupación por los significados y el mundo de lo representado, en el esfuerzo por establecer las tensiones e interacciones entre lo representativo y lo real. La obra hace síntesis de las visiones de Peter Burke, Natalie Zemon Carlo Ginzburg y Roger Chartier, entre otros. Lo que este diálogo pretende es encontrar el cruce historiográfico/temporal en el que las fotografías dejaron de ser objetos exclusivamente materiales sometidos a un análisis iconográfico (como en la versión clásica de Visto y No Visto de Burke) y se insertan en una amplia dinámica contextual que sirven para explicar la cultura visual de un periodo, el ambiente visual compartido, así como sus paulatinos cambios.

Debido a esto, la autora explica progresivamente las ventajas que la cultura visual ofrece, entre ellas, justamente la “intersección con la historia cultural” (p. 16) y en un contexto específico como la Revolución Mexicana. Además, es el campo de la cultura visual la gran apuesta teórico-historiográfica de la obra porque ésta le permite explicar “el ecosistema visual masificado, que ubica las imágenes no sólo en su producción, sino también en su consumo” (p. 26). De ahí se desprende la importancia de los elementos contextuales e históricos que ofrece el objeto fotografía. Se trata, puntualiza la autora, de entender que la cultura visual implica que los procesos visuales operan como mediadores de la experiencia humana (p. 56).

El segundo eje son las fotografías como fuente de investigación, la autora invita a pensar la fotografía como parte de la cultura visual, y como parte de este campo entra en interacción con otras formas y manifestaciones de esta como el cine, la caricatura, el grabado, etc. (p. 16). Se propone entonces que la fotografía, en tanto que parte de la cultura visual, “permite entender la historia de nuestra experiencia visual” (p. 16), es decir, la transformación en el tiempo de la relación entre las personas, en este caso los sinaloenses y su contexto específico: el periodo de la Revolución Mexicana.

En esa medida, si la fotografía es un elemento de la cultura visual, entonces es histórica y se transforma en el tiempo, y, por lo tanto, no es el reflejo de la realidad, sino una representación de múltiples posibles en la que los actores son representados porque hay una intención de ser representados. Se establece por la autora que hubo una intencionalidad permanente en los consumidores de fotografías en el Sinaloa revolucionario por usar unos “mecanismos de representación”, por ejemplo, la fabricación de los personajes en el retrato, la

escenificación de la realidad en una imagen documental o la ficción con un referente real.

Así, entonces, la autora recomienda que las fotografías no se discutan en el plano de lo real o lo ficticio, sino en el mundo y sus representaciones, en el ámbito de lo imaginado. Es decir, tanto los personajes como los fotógrafos (o quiénes técnicamente hacían las veces) fueron conscientes de que configuraban una puesta en escena y para ello debían “hacer un montaje de la realidad, selección de planos, los guiños intencionales de quienes volteaban a vernos desde el interior de una imagen documental” (p. 282). El papel del historiador, además de mirar los elementos técnicos, es interpretar todas esas intencionalidades representadas en las fotografías. Ahora, si las fotografías no son un reflejo de la realidad esto no significa que no hablen de ella, que no la representen, en tanto que dan cuenta de “las transformaciones en las circunstancias y experiencias de las personas que participan y viven [en el caso de estudio] bajo la Revolución mexicana en Sinaloa” (p. 284).

Un tercer eje tiene que ver con el aporte a la historiografía regional. En este periodo las fotografías en Sinaloa fueron hechas para dar pie a un espectáculo visual para el público. Los fotógrafos en Sinaloa, con sus particularidades, en general estuvieron situados en el ambiente fotográfico y estético de su época (en esa cultura visual moderna en construcción), de ahí que tuvieran predilección por terminar convirtiendo sus fotografías en suma de postales organizadas en una secuencia lógica para representar sus historias.

Las fotografías en Sinaloa en el periodo revolucionario, sostiene la autora, permitieron una “masificación de los rostros mediante las imágenes, con la creación de un nuevo lenguaje visual mediante la instantaneidad y la toma al exterior” (283); estas imágenes produjeron “un cruce de estéticas” (p. 283). Así mismo, las fotografías en Sinaloa fueron parte de un “ambiente visual compartido”, se trataba de imágenes que en tanto objetos culturales interactuaban en un contexto simbólico que formaba una dimensión más de la sociedad, una constante construcción cultural.

Estos aportes se aprecian mejor en los capítulos 4, 5 y 6, la autora explora diferentes procesos, momentos y formatos de la relación de los sinaloenses en la representación. Una de las primeras preguntas que se hace tiene que ver con la representación del revolucionario. En este sentido, da cuenta del interés temprano de personajes como Juan Banderas, Antonio Franco, y luego Alfonso Martínez, de posar frente al lente de Yáñez. Perea muestra que en muchos sentidos hubo continuidad del ambiente fotográfico entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, en la medida que se utilizaban unas escenografías similares con “fondos o telones al óleo, que recreaba los mismos tipos de espacios: interiores de mansiones, diferentes secciones del hogar, ventanales, puertas a los que sumaba un bosque o un telón sin mayores elementos que la cortina lateral” (p. 151).

Las mujeres también aparecen constantemente en la obra. El llamado “Estado mayor femenino de Iturbe”, por ejemplo, y su funcionalidad para generar una imagen más amable del líder. Pero las fotografías que la autora muestra van acompañadas por la explicación contextual del papel que estaban desempeñando “las mujeres como botines de guerra” para los victoriosos de las diferentes confrontaciones. Esto ayuda a revelar, que el interés de un comandante como Iturbe por retratarse con mujeres vestidas de revolucionarias tenía muchas intencionalidades; se trataba entonces de una representación muy planeada, nada espontánea, una necesidad de fortalecer su imagen masculina, y, a la vez, ganar en una imagen más amigable con las mujeres.

Otro ejemplo de esto se encuentra en la fotografía de Yáñez durante el sitio de los Zapatistas a Culiacán en 1912 y que fue publicada en el Correo de la Tarde, donde aparece Manuel Vega con dos mujeres que posan con armas. En este caso, la autora cuestiona los límites de la libertad de representación de las mujeres en el contexto del periodo, eran suficientemente libres para mezclarse con los hombres, pero insuficientemente para representarse sin ellos (p. 169). Además, Perea problematiza la aparición a través de la fotografía de figuras como Valentina Ramírez, la viuda Talamantes, La coronela, etc.

En este mismo eje, se puede señalar los aportes que hace la obra sobre los imaginarios de la guerra en las fotografías de la revolución, temas como la muerte, el miedo, la fastuosidad de los ejércitos y los revolucionarios. Tópicos que se pueden revisar en el libro y que dan cuenta casi que como en una película de lo que fueron estos años revolucionarios en Sinaloa. Los personajes como Iturbe, J. Pilar Quinteros, Juan M. Banderas, entre otros, llevaban a que los pobladores en general tuviesen una interacción con las fotografías.

Aunado a los tres ejes propuestos, la obra tiene un sustento muy rico en fuentes empíricas, se revisaron fondos, archivos, repositorios, entre ellos la Colección particular de Miguel Tamayo Espinoza de los Monteros, la Agencia Casasola, la Colección Luis Felipe Molina Tovar (en el Archivo Histórico de Culiacán), la Colección de Isidro Fabela (Centro Cultural del mismo nombre y Fototeca del INAH), la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH-Pachuca), y otras colecciones nacionales e internacionales utilizadas para comparar y establecer procesos diferentes en la construcción de esa cultura visual moderna.

Por último, es relevante regresar a dos categorías de la obra, la primera es la de cultura visual que ayuda a leer las representaciones fotográficas ubicadas en un contexto de producción e intenciones de parte de los actores, y la segunda es la de ambiente visual compartido que permite entender que los momentos históricos están conectados incluso más allá de lo geográfico por percepciones colectivas e individuales que trascienden lo físico, por ejemplo, el interés por

uno u otro tipo de fotografía, el uso de determinadas técnicas, un enfoque preferido frente a otro que cae en desuso, etc.

Así pues, con esta obra Diana Perea aporta a la historiografía regional y cultural; ofrece, en todo caso, un ejemplo teórico y metodológico que servirá como punto de partida para investigaciones futuras, en las que haya una exploración de la historia cultural, la fotografía como fuente histórica y la dimensión espacio-regional.