

UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES HISTÓRICAS

FACULTAD DE HISTORIA

PROGRAMA DE DOCTORADO EN HISTORIA

***IMÁGENES Y SIGNIFICADOS DE LA REVOLUCIÓN EN SINALOA:
UN ESTUDIO DE LAS REPRESENTACIONES FOTOGRÁFICAS DE LA
GUERRA Y LA SOCIEDAD, 1911-1914***

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

DOCTOR EN HISTORIA

PRESENTA

DIANA MARÍA PEREA ROMO

DIRECTOR DE TESIS

DOCTOR EN HISTORIA EDUARDO NOMELÍ MIJANGOS DÍAZ

Esta investigación fue posible gracias al apoyo del Consejo
Nacional de Ciencia y Tecnología.

MORELIA, MICHOACÁN, ENERO DE 2018

A Don Miguel Tamayo Espinoza de los Monteros, quien preservó estas fotografías.

A mis padres, que viven en mis recuerdos.

A Elías, por su llegada.

AGRADECIMIENTOS

Al Doctorado en Historia, que a través del Instituto de Investigaciones Históricas y la Facultad de Historia oferta la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, donde encontré el espacio propicio para llevar esta investigación a buen término. Mi agradecimiento va al personal académico y administrativo, en primer lugar, a mi asesor el Doctor Eduarno N. Mijangos, por todo el apoyo brindado, así como a Ernesto Guillén, por su profesionalismo y entrega. A mis profesores e integrantes del Instituto de Investigaciones Históricas: la Doctora Dení Trejo, el Doctor Miguel Ángel Urrego, la Doctora Lisette G. Rivera, el Dr. Martín Pérez Acevedo, el Dr. Gerardo Sánchez, la Dra. María del Rosario Rodríguez, la Dra. Claudia González y el Dr. Marco Antonio Landavazo, gracias a todos por las lecturas y el apoyo incondicional. Agradezco también al personal de los Archivos y Colecciones aquí integrados. Al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, por financiar esta investigación y a mis compañeros del Doctorado, en quienes encontré el ánimo e inspiración intelectual para este trabajo.

RESUMEN

En este trabajo mi objetivo es analizar las prácticas visuales en torno a la Revolución en Sinaloa entre los años de 1911 a 1914, atendiendo a las tensiones entre la representación de los revolucionarios y las percepciones de la sociedad. De lo que se desprenden tres aspectos fundamentales: el análisis de la intención de los revolucionarios por simbolizarse frente a la cámara, la disposición de los fotógrafos a representarlos y representar los efectos de la Revolución y finalmente, el consumo que la sociedad hacía de estas fotografías que circulaban como retratos, en el soporte de la prensa y como tarjetas postales. Otro objetivo es situar las fotografías de la Revolución en Sinaloa entre 1911 a 1914, en un marco cultural más amplio, el de la Cultura Visual de la época, donde la producción, el consumo generalizado y las prácticas de representación fotográfica formaron parte de un ambiente visual compartido entre México y Estados Unidos; entre Sinaloa y otras localidades.

Palabras clave: Fotografía, Revolución Mexicana, Sinaloa, Cultura Visual, Representaciones.

ABSTRACT

In this work my objective is to analyze the visual practices around the Revolution in Sinaloa between the years 1911 to 1914, attending to the tensions between the representation of the revolutionaries and the perceptions of society. From which three fundamental aspects emerge: the analysis of the intention of the revolutionaries to symbolize themselves in front of the camera, the willingness of the photographers to represent them and represent the effects of the Revolution and, finally, the consumption that the society made of these photographs that circulated as portraits, on the press stand and as postcards. Another objective is to place the photographs of the Revolution in Sinaloa between 1911 and 1914, in a wider cultural framework, that of the Visual Culture of the time, where production, generalized consumption and photographic representation practices were part of a visual environment shared between Mexico and the United States; between Sinaloa and other locations.

Key words: Photography, Mexican Revolution, Sinaloa, Visual Culture, Representation.

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	3
RESUMEN	4
ABSTRACT	4
INTRODUCCIÓN	8
CAPÍTULO I.	26
La imagen como espejo de la realidad: historia, conceptos y miradas historiográficas en torno a la fotografía.....	26
La naturaleza pintada por sí misma: el nacimiento técnico de la fotografía	27
Del <i>aura</i> al <i>noema</i> de la imagen: reflexiones sobre el carácter indicial de la fotografía.....	32
Cuestionando la imagen: perspectivas críticas sobre la objetividad fotográfica.....	37
La historia cultural y las representaciones.....	42
La historia cultural de las Imágenes y la Cultura visual.....	50
CAPÍTULO II.	60
La Cultura Visual Moderna y los inicios de la fotografía en Sinaloa	60
La Cultura Visual Moderna	61
Los primeros fotógrafos y la fotografía en Sinaloa	63
Alberto W. Lohn y el comercio de tarjetas postales en Culiacán.....	74
Mauricio Yáñez y Alejandro Zazueta: fotógrafos de la ciudad.....	82
Los funerales del Gobernador Francisco Cañedo y la mirada documental.....	88
El medio tono en la prensa	94
CAPÍTULO III	103
El ambiente visual de la Revolución Mexicana	103
La Revolución Mexicana y la Cultura Visual	104
La mirada norteamericana: interacciones visuales México-Estados Unidos	106
Las tarjetas postales: las imágenes como mediadoras de la experiencia humana.....	116
El Archivo Casasola.....	122
Dos fotógrafos locales: los revolucionarios en el estudio de Romualdo García en Guanajuato y Sara Castrejón en Teloloapan, Guerrero.....	128
CAPÍTULO IV	134
Entre cortinajes y fusiles: el retrato revolucionario en Sinaloa	134

Los revolucionarios frente a la lente	135
El estudio como espacio de representación	137
Modalidades del retrato revolucionario	149
Mujeres de luz y plata: representaciones femeninas en la fotografía de la Revolución en Sinaloa	160
Valentina Ramírez	166
La Juana de Arco Mexicana: la construcción de la imagen de la Coronela Ramona Viuda de Flores	171
CAPÍTULO V	188
Imaginarios y escenificaciones sobre la guerra.....	188
Los revolucionarios en la prensa	189
El maderismo y las escenas documentales	207
La amenaza zapatista: una secuencia de imágenes.....	216
Paisajes constitucionalistas: la presencia de Jesús H. Abitia en Sinaloa.....	225
Escenificaciones de la guerra: la mirada al constitucionalismo	234
La cotidianeidad en tiempos revolucionarios.	242
Mirar a los muertos: imágenes de violencia durante la revolución.....	246
El Archivo Visual de la Revolución Mexicana	252
CAPÍTULO VI	254
La sociedad sinaloense frente a la Revolución.....	254
Fotografía y vida familiar durante la guerra	255
Desamparo y muerte en la vida familiar: una mirada desde la prensa	258
La fotografía de aficionado y el álbum de la familia Molina de la Vega	264
Imágenes del exilio: la familia Molina de la Vega	270
Festejos y ritualidad en tiempos revolucionarios: imágenes de la familia Espinoza de los Monteros Praslow	275
CONCLUSIONES	279
Fuentes Consultadas	284
Colecciones fotográficas:	284
Prensa:.....	284
Archivos y Bibliotecas:.....	284

Bibliografía	285
--------------------	-----

INTRODUCCIÓN

Hacia el año de 1911 una parte de la sociedad de Sinaloa, compuesta por personas de clase alta y media, tenía ya una experiencia considerable con la fotografía, pues se habían hecho retratar desde la llegada de los primeros daguerrotipistas extranjeros a la entidad a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Así, para los años porfiristas el estudio fotográfico se había consolidado como el espacio donde la clase alta se representaba a sí misma y la fotografía era un medio para reflejar los valores de su época. Al inicio del Siglo XX, fotógrafos profesionales como Alejandro Zazueta, Mauricio Yáñez y Alberto Lohn, se ganaban la vida retratando a quienes pasaban por sus estudios y empezaron a producir tarjetas postales donde mostraban aspectos como las formas y espacios de diversión de esta sociedad porfiriana.

A inicios de 1911, este escenario social se vio amenazado: se propagaron las primeras noticias de los grupos armados que operaban en los centros mineros de la zona serrana limítrofe entre Sinaloa y Durango, cuya presencia empezó a generar inseguridad y desatar rumores de atrocidades cometidas contra la población local. En dicho contexto, la prensa de Mazatlán mostró la primera imagen de los maderistas que desde los primeros días del año combatían en la ya mencionada zona serrana de la entidad: en ella aparecían un grupo de hombres armados, colocados contra una pared, identificados con números sobre su cabeza, captados de frente, en una posición totalmente rígida y dejando descansar su fusil sobre el suelo. La fotografía llevaba a los lectores de la ciudad, una parte de esta realidad vivida en la serranía y lo hacía a través de una imagen que obedecía a la composición de la fotografía de registro de criminales.

Este fue una especie de acto inaugural, de una práctica que se volvió común ya que los fotógrafos profesionales enfocaron su producción al conflicto social que se empezaba a desarrollar, motivados por el afán documental y de creación de imágenes de prensa,¹ aspectos que provocaron un importante impulso a su trabajo durante esta década

¹ Rebeca Monroy, distingue entre la fotografía de prensa y la documental en función de su uso social inmediato: “cuando la imagen es publicada y fue realizada por encargo o con la idea de su aparición en un

revolucionaria. Dichos fotógrafos se trasladaron con sus cámaras al mineral de Topia, Durango, que se encontraba bajo el poder maderista y desde la estética visual conocida, vinculada al retrato de estudio, lograron imágenes que hablaban de la presencia de los maderistas. En adelante nos acercamos a la disposición de los revolucionarios por dejarse captar por la lente, motivados por una necesidad simbólica que de acuerdo a Gisèle Freund “se halla en función directa del esfuerzo de la personalidad por afirmarse y tomar consciencia de sí misma”,² era frente a la cámara donde los revolucionarios se representaban a sí mismos y esta necesidad simbólica se mantuvo presente durante toda la contienda.

En general, la fotografía de estos años mostraba el aspecto público de la revolución. Representó los momentos de agitación que continuaron con el levantamiento zapatista en 1912, en el que sus líderes posaron en el estudio y se dignificaron frente a la cámara, donde trataron de mostrar sus cualidades y dignificar su figura; retratos que después sirvieron a la crónica ilustrada que la prensa hizo de su derrota, a la que se sumaron otras imágenes de zapatistas colgados de los árboles y fusilados. Esta preocupación por captar los acontecimientos revolucionarios continuó durante 1913 y 1914, momentos en que los federales huertistas y constitucionalistas se enfrentaron por el dominio del estado, preocupación que siguió acompañada del uso social que los revolucionarios hicieron de la fotografía en el estudio.

Por otra parte, este momento sirvió para que los fotógrafos sinaloenses,³ ensayaran nuevas composiciones y formas de captar a las dos facciones en confrontación, así mostraban la preocupación por capturar escenas en movimiento e imágenes vívidas.

diario o revista, es una fotografía de prensa. En cambio, la fotografía documental es aquella que el fotógrafo capta sin estar seguro de que pueda ser publicada, pero tiene una intención de dejar testimonio o huella visual de un evento importante que bien puede permanecer por años en su acervo, sin ser publicada”. Véase MONROY Nasr, Rebeca, “La fotografía y el inicio de la revolución mexicana: de tradiciones e innovaciones”, p. 37.

² FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, p. 62.

³ Sobre todo, Yáñez y Guillén, quienes parecían dominar la producción de fotografías documentales durante los años de 1913 y 1914.

Hasta este momento, la fotografía de la revolución en Sinaloa se caracterizaba por la estética del estudio trasladada a la calle, el uso de cámaras de gran formato y la predilección de los revolucionarios por posar para los fotógrafos. Pero se modificó esta temática con la búsqueda de imágenes en situaciones de combate y más espontáneas, aunque sus representaciones de la revolución siguieron dependiendo de la disposición de los ejércitos en disputa para simular estas escenas.

En este trabajo mi objetivo es analizar las prácticas simbólicas en torno a la Revolución y los revolucionarios en Sinaloa, así como las tensiones entre su autorrepresentación y las percepciones de la sociedad entre los años de 1911 a 1914. De lo que se desprenden tres aspectos fundamentales: el análisis de la intención de los revolucionarios por simbolizarse frente a la cámara, la disposición de los fotógrafos a representarlos y representar la Revolución y finalmente, el consumo que la sociedad hacía de estas fotografías, que circularon en el soporte de la prensa y como tarjetas postales. Al atender a estos tres aspectos, atiendo a las tres prácticas, emociones o intenciones que Roland Barthes encuentra en la fotografía: la de *spectrum*, *operator* y *spectator*; donde el *spectrum* es el blanco de la fotografía o el sujeto retratado (hablamos aquí de los revolucionarios), el *operator* el fotógrafo que mira, limita, encuadra y pone en perspectiva lo que quiere captar y el mirar que es propio del *spectator* de la imagen, que accede a ella en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos.⁴

Otro objetivo es situar las fotografías de la Revolución en Sinaloa entre 1911 a 1914, en un marco cultural más amplio, el de la Cultura visual de la época, donde la producción, el consumo generalizado y las prácticas de representación fotográfica formaron parte de un ambiente visual compartido entre México y Estados Unidos y entre Sinaloa y otras localidades. Partiendo de que los usos sociales de las imágenes, su lenguaje y composición estaban determinados por el flujo de estéticas entre ambos países y las influencias recíprocas entre los fotógrafos locales.

⁴ BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, p. 35 y 36.

Con estos objetivos en mente, una de mis propuestas de abordaje proviene de la historia cultural, donde el concepto de *representación* ocupa un lugar primordial, llevándonos a replantear los márgenes de la realidad, que no excluye por tanto a *lo imaginario, lo ficticio, lo simbólico*. En este plano retomo a Lynn Hunt quien señalaba que la historia cultural partía de reconocer a las *representaciones* en sí mismas como constitutivas de la realidad social.⁵

En un trabajo dedicado a las imágenes y sus significados, una revisión a la historia cultural nos permite acercarnos a la manera en que los hombres del pasado significaron y representaron su realidad, que no exime en su contenido a las formas de imaginar, de desear, de fabricar, escenificar, de concebir el mundo a través de la imagen. Con esto regresamos a la propuesta de una historia cultural donde las *representaciones* nos permiten entender la existencia de una realidad que está contradictoriamente “construida” por los distintos grupos que componen una sociedad; en segundo término regresa a *las prácticas* que tienden a hacer reconocer una identidad social, *significar en forma simbólica* un status y un rango y porque atiende a las formas institucionalizadas y objetivadas mediante las cuales los “representantes” (instancias colectivas o individuos singulares) marcan en forma visible y perpetuada la existencia del grupo, de la comunidad o de la clase.⁶

Partiendo de las bases sentadas por la historia cultural, donde la realidad es una construcción donde operan procesos de significación y representación, nos trasladamos a lo visual como el punto primordial para entender los significados y representaciones de dicha realidad. Por tanto, el recurrir al estudio de la Cultura Visual implica una visión de dicha realidad, donde operan procesos visuales de significado que se construyen en un contexto cultural y operan como mediadores de la experiencia humana.

⁵ HUNT, Lynn ed., *The new Cultural History*, p. 12.

⁶ CHARTIER, Roger, *El mundo como representación*, p. 57.

Para Margartet Dikovitskaya en la Cultura visual o Estudios visuales, se sitúa a lo Visual como el punto primordial en los procesos a través de los cuales se construyen significados en un contexto cultural.⁷ Así mismo, en el campo de estudio de la Cultura Visual, el concepto de *Visualidad* ocupa un lugar central, ya que al hablar de visualidad nos referimos a la presencia y la forma en que las imágenes operan como mediadoras en la organización de la experiencia humana.⁸

Como ya he mencionado, los Estudios visuales tienen una relación muy estrecha con los Estudios culturales, pero al mismo tiempo su existencia es producto del “giro cultural” que originó el surgimiento de la historia cultural. En este sentido, para Nicholas Mirzoeff la Cultura visual es un campo nuevo que se enfoca precisamente en lo visual como parte de la cultura, el lugar donde se crean y disputan los significados. Así, en sus planteamientos la cultura visual no depende de la imagen en sí misma, sino de la tendencia moderna a “imaginar” y “visualizar” la existencia.⁹

El camino recorrido en esta investigación consistió en organizar los archivos y la calidad de información contenida en estos, que me permitiera narrar no sólo una historia de la fotografía en Sinaloa, sino una historiade la Cultura visual durante la Revolución mexicana. El punto de partida fue la Colección Particular de Don Miguel Tamayo Espinoza de los Monteros, una colección rica en imágenes de la familia y la sociedad, donde se agrupaban tabnto *tarjetas de visita* del siglo XIX, como series de tarjetas postales de los siglos XIX y XX.¹⁰ A lo que se sumó la Colección de Luis Felipe Molina Tovar, resguardada por el Archivo Municipal de Culiacán. Enseguida, el trabajo consistió en comparar las imágenes contenidas en el álbum de familia con aquellas publicadas en la prensa local y

⁷ DIKOVITSKAYA, Margaret, *The Study of the Visual after the cultural turn*, p.1 y 58.

⁸ HEYWOOD, Ian and Barry Sandywell eds., *The handbook of Visual Culture*, p. 12.

⁹ MIRZOEFF, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, p. 5.

¹⁰ Para la realización de este trabajo estoy en deuda con Don Miguel Tamayo Espinoza de los Monteros, quien con amabilidad y celo de su colección me recibía cada tarde en su casa, para permitirme un par de horas de consulta y digitalización de sus imágenes. Estas fotografías discurrían entre la vida familiar y las vivencias sociales, ya que en el corazón del álbum familiar encontré las series de tarjetas postales de la Revolución que fueron compradas a los fotógrafos de la época por su padre Miguel Tamayo Amador.

nacional, que me dio los primeros indicios sobre la relación entre la fotografía en Sinaloa con un marco visual más amplio.

El azar me llevó a encontrar un par de imágenes de Yáñez y Guillén guardadas en la Colección Particular de la familia Buenrostro en Guadalajara, a la que se sumó la Colección de Isidro Fabela, en el Centro Cultural Isidro Fabela- Museo Casa del Risco y la Fototeca del INAH, donde se guardan imágenes de los fotógrafos de Sinaloa. En Estados Unidos, la Southern Methodist University resguarda las imágenes de estos fotógrafos, la cual pude consultar en línea, así como la Fototeca del INAH en Pachuca. Pude contrastar el trabajo de los fotógrafos locales con otros fondos visuales nacionales, como las imágenes de Romualdo García resguardadas en la Fototeca del mismo nombre en el INAH Guanajuato, así como las imágenes de Jesús H. Abitia en el Fondo Juan Barragán de la UNAM y las colecciones Pesqueira de la UNISON, las imágenes del Archivo Histórico de la UNISON. El trabajo comparativo con la producción visual norteamericana se dio gracias a la consulta de los papeles de Jimmy Hare, la Colección Otis Aultman y de varios fotógrafos en Harry Ransom Humanities Research Center de la Universidad de Texas. Tuve acceso a un grupo de postales resguardadas por el Coleccionista Elmer Powell y la cortesía de William F. Manger quien está preparando un libro dedicado a Alberto W. Lohn.

La metodología de trabajo fue comparativa, contrastando imágenes en diferentes soportes: sobre todo tarjetas postales e imágenes de prensa, comparando su contenido con el de diferentes fotógrafos locales, nacionales y norteamericanos y algunas referencias al cine documental y de ficción en la época. Así, mi tarea consistió en revisar las imágenes producidas en diferentes ámbitos, para consumirse y observarse en diferentes latitudes, con la intención de comprender los sentidos de realidad y las experiencias visuales generadas entre sus espectadores.

Debido a que la investigación me fue llevando por la producción de los fotógrafos Zazueta, Yáñez, Lohn, Guillén, quienes comercializaron postales y publicaron en la prensa

durante los tres momentos donde la contienda revolucionaria en Sinaloa fue más álgida, esta investigación se concentra principalmente el período de estudio de 1911 a 1914, que comprende la contienda maderista en 1911, 1912 con el zapatismo y 1913-1914, con las luchas entre constitucionalistas y huertistas, que articulan la producción de los fotógrafos Zazueta, Yañéz, Lohn y Guillén, a los que se sumaron otras firmas como Compañía Artística y Romero.

Esta forma de proceder estuvo guiada por la hipótesis de que la relación simbólica entre los actores de la Revolución en Sinaloa y los fotógrafos que los representaron mediante su lente, así como la mirada documental a los acontecimientos se dio en un ambiente visual masificado, dirigido a los espectadores de dichas imágenes. Lo que intento comprobar aquí es que estas imágenes fueron hechas para verse, para mediar en las experiencias visuales de las personas frente a la Revolución, para circular de mano en mano, donde los personajes no solamente entraron al espacio de la memoria, sino también a su representación como protagonistas de un espectáculo visual masificado, que trascendía las fronteras de una localidad.

Desde el campo historiográfico, quisiera reconocer aquellos trabajos que fueron significativos en la decisión de enfocarme en este tema de estudio. En primer término el trabajo pionero de Eugenia Meyer quien en 1978 coordinó el libro *Imagen histórica de la fotografía en México* que abrió el camino a las historias de la fotografía en nuestro país. Podríamos decir que este era uno de los primeros ejercicios historiográficos donde se establecía distancia respecto a la idea de la realidad objetiva contenida en la imagen y se buscaba interrogarla desde el punto de vista crítico del historiador: “a nuestro juicio, no existen fotografías inocentes. No las hay tampoco involuntarias, todas implican un compromiso por parte del autor y reflejan el medio al que pertenece quien las realiza, tanto como el ámbito que rechaza o admira”.¹¹

¹¹ MEYER, Eugenia, coord., *Imagen histórica de la fotografía en México*, p. 7.

Muy pronto se escribió una obra bastante significativa para esta investigación, en 1980 Claudia Canales desarrolló su trabajo sobre el fotógrafo de Guanajuato Romualdo García y la diversidad de tipos y clases sociales captadas por la cámara del guanajuatense entre 1905 y 1914. En este libro la autora nos adentra a un mismo estudio, un mismo telón de fondo que atravieza a los personajes y al tiempo: Canales nos muestra a los mineros, rancheros, charros, trabajadores, sacerdotes, familias, mujeres, niños muertos y vivos, matrimonios, revolucionarios que pasaron por el gabinete del fotógrafo.¹²

También en 1980 el trabajo de Michel De Certeau conectó la historia de la fotografía en México con el estudio de las representaciones que estaba modificando los modos de acercamiento al pasado de los historiadores de la Escuela de Annales. En dicho año Certeau visitó México por primera vez, invitado por la Universidad Iberoamericana para impartir un curso sobre “la historiografía contemporánea”, regresando al país en 1981 para llevar a cabo un seminario que trató sobre las fotografías de la Revolución Mexicana (1910-1920).¹³ En la presentación de dicho seminario trazaba un programa de estudios que partiría de “El estatuto de la fotografía como entrada de los personajes en la representación (historiográfica)”, haciendo notar “el deseo de *los campesinos* (cursivas mías) de ser fotografiados para entrar en el espacio de la memoria y del sentido”.¹⁴

Así mismo mostraba interés por la fotografía de la Revolución Mexicana como un “discurso histórico” con numerosos aspectos por descubrir, en particular le llamaba la atención la relación entre los revolucionarios como una especie de actores y los

¹² CANALES, Claudia, *Romualdo García. Un fotógrafo, una ciudad, una época*.

¹³ DE CERTEAU, Michel, “México 1980. Notas de viaje”, pp. 86-89.

¹⁴ Tras la lectura de la tesis doctoral de Margarita de Orellana en París, 1982, bajo el título *Le regard circulaire et le cinema américain dans la Révolution mexicaine 1911-1917*, Michel De Certeau comentó con la autora que esta relación entre actores revolucionarios y productores de representaciones constituía el problema de la historiografía que era necesario abordar, véase DE ORELLANA, Margarita, *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución Mexicana 1911-1917*, p. 17.

productores de representaciones (fotógrafos y cineastas mexicanos y norteamericanos), asunto donde reconocía la existencia de un verdadero problema de la historiografía.¹⁵

En 1982 la historiadora Margarita de Orellana completó su tesis doctoral en la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de la Universidad de París sobre el cine norteamericano de la Revolución Mexicana, 1911-1917,¹⁶ donde se aproximaba al estudio de la Revolución Mexicana a partir del cine, una fuente recién descubierta por los historiadores en esta época. Sobre el mismo Orellana señalaba: “no basta considerar al cine como algo que afirma y confirma la veracidad de un acontecimiento, porque hay mucho más que eso en cada imagen del pasado que se produce. En ella están en juego mecanismos sociales particulares: voluntades de representación, efectos involuntarios de la imagen, pequeñas y grandes estrategias de poder, algunas veces políticas o simplemente comerciales; elaboraciones estéticas.”¹⁷

Orellana situaba su estudio en una de las vertientes de la historia de las mentalidades: la historia de la imaginación. Por tanto, en su propuesta el cine de la Revolución Mexicana, el cine documental y el de ficción es parte de la imaginación de una época: “el cine se inscribe en la historia entrando en una zona de imágenes colectivas, conscientes e inconscientes, que podríamos llamar “lo imaginario”. Los sucesos históricos toman coherencia a través de esa dimensión imaginaria que no es una ficción, sino un conjunto de visiones colectivas a diversos niveles. Incluso la voluntad de hacer un cine

¹⁵ DE CERTEAU, Michel, “México 1980. Notas de viaje”, p.89.

¹⁶ El trabajo se presentó como tesis de doctorado en mayo de 1982, bajo el título *Le regard circulaire et le cinéma américain dans la Révolution mexicaine 1911-1917*. Es interesante recalcar que entre el jurado se encontraban el mexicanista François Chevalier, Marc Ferro, director de la revista *Annales* que en esa época estaba impulsando la corriente conocida como la “Nueva historia” y Pierre Solin, historiador y sociólogo del cine. Así mismo contó con la lectura de Friedrich Katz y el mismo Michel de Certeau. Véase DE ORELLANA, Margarita, *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución Mexicana, 1911-1917*, p. 13.

¹⁷ DE ORELLANA, Margarita, *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución Mexicana, 1911-1917*, pp. 15-16.

supuestamente verdadero, documental, real, se inscribe de la misma manera en *lo imaginario*".¹⁸

Algunos de los primeros acercamientos a las imágenes contenidas en el paradigmático Archivo Casasola, fueron el de Flora Lara Khlar "Agustín Casasola & Cía. México a través de las fotos"¹⁹ (1984) y el de Carlos Monsiváis "Continuidad de imágenes. Notas a partir del fondo Casasola" (1987).²⁰ A estos, seguiría el trabajo de Olivier Debrouse *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México* (1994), que como señala su título construye una historia de la fotografía en México y dedica una parte de esa historia a "La Revolución", que a través de sus imágenes se lee como "compleja, inaprensible y contradictoria; dependiente en extremo de sus representaciones".²¹

En 2007 la historiadora francesa Marion Gautreau presentó su tesis doctoral en La Sorbona, París, titulada "Las fotografías de la Revolución Mexicana en la prensa ilustrada de México (1910-1940): De la crónica a la iconización", donde se propuso la revisión del Fondo Casasola como una mirada mítica y única sobre la Revolución Mexicana.²² Precisamente la construcción del mito Casasola se convierte en el tema abordado por Marion Gautreau en su artículo de 2007 "La Ilustración Semanal y el Archivo Casasola. Una aproximación a la desmitificación de la fotografía de la Revolución Mexicana", donde la autora expone cómo la creación del mito Casasola consiste también en olvidar al resto de los fotógrafos que retrataron la Revolución, considerando a Agustín Víctor y sus descendientes como sus únicos creadores. Así Gautreau se propone volver a atribuir

¹⁸ DE ORELLANA, Margarita, *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución Mexicana, 1911-1917*, p.16

¹⁹ LARA KHLAR, Flora, "Agustín Casasola & Cía. México a través de las fotos".

²⁰ MONSIVÁIS, Carlos, "Continuidad de las imágenes. Notas a partir del Archivo Casasola".

²¹ DEBROISE, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*.

autoría a algunas fotografías cuya firma se perdió en el proceso de creación del mito Casasola.²³

De manera alterna a estos primeros acercamientos a la fotografía de la Revolución Mexicana, podemos señalar las obras de los historiadores norteamericanos Paul J. Vanderwood y Frank N. Saporano, quienes en sus libros *Border Fury. A picture postcard History of Mexico's revolution and U.S. War Preparedness 1910-1917*, publicado en 1988 y *War Scare on the Rio Grande. Robert Runyon's photographs of the border conflict 1913-1916*, se enfocaron al estudio de las tarjetas postales de la Revolución producidas por los fotógrafos norteamericanos de la frontera con México. En este ámbito los trabajos de Miguel Ángel Berúmen *1911. La batalla de Ciudad Juárez en imágenes* en 2009 y su labor como editor de *México: Fotografía y Revolución* en 2010, son fundamentales en el rescate de nuevas colecciones fotográficas e imágenes que nos acercan a miradas inéditas a la Revolución Mexicana, situadas en un plano internacional.²⁴

En 2010, con el centenario de la Revolución Mexicana se publican una lista de títulos de gran relevancia en esta investigación, como el importante trabajo de John Mraz *Fotografiar la Revolución Mexicana. Compromisos e iconos*, donde el autor pone en práctica su método de trabajo, una fotohistoria donde aborda las características visuales de cada momento revolucionario. En el mismo año, Samuel Villela publicó su estudio dedicado a Sara Castrejón, la fotógrafa que retrato a la sociedad de Teloloapan, Guerrero y que cubrió el estallido de la Revolución en su localidad, combinando su trabajo documental y en el estudio. Así mismo, se edita como libro la tesis de maestría de Ariel Arnal sobre La fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México, que desde 2001 ha sido una aportación novedosa e importante que se planteó develar cómo en las

²³ GAUTREAU, Marion, "La Ilustración Semanal y el Archivo Casasola. Una aproximación a la desmitificación de la fotografía de la Revolución Mexicana".

²⁴ BERÚMEN, Miguel Ángel, *1911. La batalla de Ciudad Juárez en imágenes* y BERÚMEN, Miguel Ángel, *México: Fotografía y Revolución*. Agradezco la generosidad de Miguel Ángel Berumen, quien me dio la pista sobre la presencia de fotografías de la Revolución en Sinaloa en la colección de Southern Methodist University.

fotografías de la prensa capitalina se vertían los estereotipos raciales de la élite sobre los zapatistas y sobre todo cómo esta sociedad capitalina imbuida por los ideales de la modernidad percibía el mundo tradicional de los campesinos.

Por su parte el trabajo de Laura González Flores, *Otra revolución: fotografías de la Ciudad de México, 1910-1918* (2010), enfatiza en aquellas imágenes que muestran otras visiones diferentes y alternativas de la realidad: así parte del estudio de un álbum familiar donde el autor de las imágenes capta todo lo que hay en su entorno, desde la vida familiar hasta la llegada de los grandes caudillos como Villa y Zapata, a la ciudad a través de su afición por la fotografía estereoscópica (tridimensional). Así, el estilo excéntrico de este fotógrafo sirve a un modo alternativo de representar dicha realidad; en contraparte, en los artículos “Tiempos nuevos, miradas antiguas” (2010), de Claudia Negrete y “La fotografía y el inicio de la Revolución Mexicana. De tradiciones e innovaciones” (2010), de Rebeca Monroy Nasr, se estudian respectivamente, la permanencia de los esquemas ideológicos-visuales decimonónicos a través de los cuales se captan muchas de las imágenes producidas durante este período revolucionario y la transformación de las formas y estilos de representación a partir de las transformaciones ocurridas durante la lucha armada.

En el ámbito de los Estudios Visuales sobre la Revolución Mexicana, el trabajo de Zuzana M. Pick sobre el Archivo Visual de la Revolución, se enfoca a rescatar la influencia transnacional en la construcción del mismo y plantear su estudio como una amalgama cultural, interdisciplinaria y comparativa.²⁵ Centrada en el estudio del cine y la fotografía de la Revolución Mexicana, Pick plantea preguntas sobre la recepción por parte de las audiencias, la articulación de estéticas entre México y Estados Unidos y los procesos de constante resignificación que el consumo de imágenes genera.

Por su parte, en *National Camera. Photography and Mexico's Image Environment* Roberto Tejada, centra uno de sus capítulos en el estudio del Archivo Casasola, como uno

²⁵ PICK, Zuzana M., *Constructing the Image of the Mexican Revolution. Cinema and the archive*, p. 4 y 5.

de los momentos canónicos en la formación de la iconología visual en México. Tejada parte de situar a la fotografía como una tecnología compartida entre México y Estados Unidos, llevando a la existencia de un *ambiente visual compartido* entre ambos países.²⁶

En el mismo sentido, en *Looking for Mexico. Modern Visual Culture and National Identity*, John Mraz considera la masificación fotográfica mediante el uso de la tarjeta postal y el rotograbado en la prensa, como uno de los elementos principales en el surgimiento de una cultura visual moderna, sumados al sentido de realidad atribuido a la imagen, así como la creación de “celebridades” o personajes cuyo rostro se masifica y circula mediante la imagen.²⁷

Estos antecedentes me permiten posicionarme frente a la producción fotográfica durante la Revolución Mexicana desde el ámbito de la Cultura Visual, un campo de estudio que como he señalado, permite comprender este “ecosistema visual” masificado, que nos lleva a ubicar a las imágenes no sólo en su producción, sino también en su consumo allende las fronteras nacionales.

De acuerdo a lo anterior, he organizado la estructura de esta investigación en 6 Capítulos que detallo enseguida:

El Capítulo 1, titulado “La imagen como espejo de la realidad: historia, conceptos y miradas historiográficas en torno a la fotografía”, es un recorrido por estos tres aspectos que considero fundamentales en su estudio. La historia de la fotografía inicia con el deseo de representar la naturaleza por medio de la luz, capaz de inscribir el aspecto de las cosas sobre un soporte sensible. Debido a su carácter indicial, hago una reflexión sobre el nexo que la fotografía teje con la realidad, la cual se convierte en su esencia ontológica. Al moverme al terreno de la historia cultural, abordo cómo el trabajo con imágenes se empataba con la renovación de la práctica historiográfica que otorga a la categoría de

²⁶ TEJADA, Roberto, *National Camera. Photography and Mexico's Image Environment*, p. 8.

²⁷ MRAZ, John, *Looking for Mexico. Modern Visual Culture and National Identity*, p. 3.

representación un lugar fundamental en la forma en que los historiadores se acercaban a sus objetos de estudio. Así mismo, empato esta visión con perspectiva de la Cultura Visual, como una categoría de estudio donde se sitúa a *lo Visual* como el punto primordial en los procesos a través de los cuales se construyen significados en un contexto cultural. El estudio de lo visual se convierte en un campo donde se crean y disputan significados.

El Capítulo 2 está dedicado a “La Cultura Visual Moderna y los inicios de la fotografía en Sinaloa”, donde me enfoco a la inserción de la fotografía en distintos contextos mundiales, donde el invento europeo pasó por adaptaciones, usos sociales e influencias estéticas locales que en conjunto hablan de la conformación temprana de un ambiente visual abierto a las maneras distintas de ver la realidad.

Este capítulo es una historia de los fotógrafos, la fotografía y sobre todo de la popularización del retrato a partir de la invención de la tarjeta de visita en la década de 1850, de cómo se va trazando el espacio simbólico de la imagen. Al hacer este breve recuento sobre la llegada y presencia de fotógrafos extranjeros y nacionales en Sinaloa durante el siglo XIX, damos cuenta de las adaptaciones locales al nuevo invento, del consumo de esta técnica y la conformación de una atmósfera visual donde las personas se hacen retratar y se familiarizan cada vez más con las imágenes. Para cerrar con el perfil de los fotógrafos que a inicios del siglo XX ejercieron su práctica en Sinaloa, en el marco de conformación de una Cultura Visual Moderna, coincidente con la edad de oro de las tarjetas postales y el uso del medio tono en la prensa. Cuyos nombres fueron: Alberto W. Lohn, Alejandro Aréchiga Zazueta y Mauricio Yáñez, quienes tenían sus estudios fotográficos en Culiacán, la capital del estado, quienes a partir de su práctica se insertaron en el ámbito de una Cultura Visual Moderna que precedió al estallido de la Revolución Mexicana.

En el Capítulo 3 sobre “El ambiente visual de la Revolución Mexicana”, mi interés se centra en ligar las prácticas visuales durante la Revolución Mexicana con la fotografía

de la Revolución en Sinaloa retomando a la Cultura Visual como categoría de análisis que me permitirá entender cómo las fotografías de este estado se produjeron en un ambiente visual abierto que trascendió las fronteras locales y las llevó a circular a nivel nacional y en los Estados Unidos. Al abordar el espacio simbólico de las imágenes de la Revolución Mexicana nos situamos en un juego de escalas entre la producción de imágenes en la lente de los fotógrafos locales como Alejandro Zazueta, Alberto Lohn, Mauricio Yáñez y Guillén, quienes retrataron la Revolución en Sinaloa, entre 1911 y 1914, con aquellas que presentan ciertas similitudes regionales, como las de Romualdo García en Guanajuato y Sara Castrejón en Guerrero y en Estados Unidos en la lente de Jimmy Hare, Otis Aultman y Homer Scott, Walter Horne y Robert Runyon. Además, en este capítulo planteo el estudio de los soportes y formas de circulación de imágenes como el retrato, la tarjeta postal, la imagen de prensa, como parte fundamental en el estudio de las formas de circulación y consumo, de las prácticas visuales en contextos específicos.

En el capítulo 4, “Entre cortinajes y fusiles: el retrato revolucionario en Sinaloa”, regreso al deseo de ser fotografiado, a la relación simbólica que se teje entre los revolucionarios y los fotógrafos que los retrataron en el estudio. El estallido de la Revolución Mexicana fue el momento propicio para que nuevos actores sociales se apropiaran del espacio simbólico del estudio, haciendo de éste el espacio de representación de su identidad social. Por tanto, me centro en el retrato y en las nuevas formas que adquiere en los tiempos revolucionarios: las variaciones de pose y la presencia de elementos simbólicos como el fusil, la espada, el caballo.

Además, analizo el cruce de esquemas antiguos en la composición de los retratos y los elementos de modernidad visual, como la colaboración entre los personajes en escenarios exteriores y la presencia de los espectadores internos de la imagen, que las dotan de realidad. Un aspecto de suma importancia en este capítulo es la atención que presto a las representaciones femeninas durante la lucha revolucionaria, que nos permiten dar centralidad a su papel durante la contienda y estudiar su construcción como

revolucionarias, a partir de su autorrepresentación como contendientes, en ocasiones masculinizadas.

En el Capítulo 5, “Imaginarios y escenificaciones sobre la guerra” mi intención es ahondar en la colaboración entre los fotógrafos de la época y los *actores* revolucionarios, centrados en crear imaginarios y escenificaciones de la guerra que circularon en la prensa de su época o fueron comercializadas como tarjetas postales. Es así como la prensa funcionó como un canal abierto a los intercambios visuales, permitiendo a los lectores visualizar el rostro de los personajes públicos y los acontecimientos más allá de sus localidades, extendiéndose al ámbito nacional e internacional. Cada fotografía era un objeto cultural que podía circular en distintos soportes y bajo distintas modalidades: desde el retrato con una carga subjetiva e íntima; a la imagen pública que pasaba de mano en mano en forma de tarjeta postal y la imagen periodística, cuya función era llevar información gráfica a los lectores.

Un aspecto de suma importancia en este capítulo está en la posibilidad de contrastar las imágenes que Jesús H. Abitia hizo al constitucionalismo, con las tomas realizadas por la firma de Yáñez y Guillén, a través de los cuales nos adentramos al estilo de representación de una época, pero también a las variaciones de un fotógrafo a otro, que imprime un estilo particular a cada una de sus imágenes.

Finalmente, el Capítulo 6 “La sociedad sinaloense frente a la Revolución” se enfoca a los cambios en la cotidianidad familiar por motivo de la violencia y la inseguridad en los años revolucionarios. Aquí mi interés se centra en los cambios en la composición familiar a partir de la contienda, asomándome a las miradas en la prensa y las prácticas de Visualidad en el entorno familiar, a partir de la presencia de la fotografía de aficionado. En el contexto de una práctica fotográfica más ágil y espontánea, estudio la presencia de la cámara portátil en la familia, que los acompaña en lo cotidiano, lo ritual, en el exilio por motivo de la guerra. Este capítulo busca interrogar a los actores que vivieron en Sinaloa

durante los años revolucionarios, a través de las imágenes que dan cuenta de lo cotidiano, lo que es natural a las personas.

CAPÍTULO I.

La imagen como espejo de la realidad: historia, conceptos y miradas historiográficas en torno a la fotografía

La naturaleza pintada por sí misma: el nacimiento técnico de la fotografía

La invención de la fotografía obedece a una aspiración universal que se gestó con el paso de los siglos: la de representar la realidad de manera fidedigna. En la concepción de lo fotográfico dicha aspiración encontró su motivo en la acción de la luz, capaz de inscribir el aspecto de las cosas sobre un soporte sensible a la misma y devolverles a los hombres el espejo de la realidad. Al describir un grabado anónimo del siglo XVII, donde se representa la aparición de la Virgen de Guadalupe en 1531, Olivier Debroye llama nuestra atención sobre la presencia temprana de la idea de lo fotográfico: “los rayos del sol atraviesan la imagen: el fluido luminoso (representado aquí como una nube o como un vapor) se proyecta sobre la tilma extendida a manera de pantalla. Como señal o prueba de sus apariciones, la Virgen se reproduce a sí misma utilizando ciertas propiedades comunes a la luz; se imprime *fotográficamente* sobre el lienzo”.¹

En la imprimación de la tilma de Juan Diego lo divino toma sustancia por efecto de la luz, la naturaleza se representa por sí misma, obedece a la metáfora que inspira el surgimiento de la fotografía. De acuerdo a Geoffrey Batchen el nacimiento técnico de la fotografía fue precedido por la idea presente en el imaginario europeo, de obtener una imagen de la naturaleza fijada por sí misma, la cual tuvo su origen en dos ideas heredadas del período de la Ilustración: la concepción de una *naturaleza* de carácter divino, ordenada y armoniosa, originariamente puesta en marcha por el Gran Creador; la noción imperante de *representación* como algo preestablecido, confiable, neutral y transparente a su objeto.²

Como apunta Batchen, el ideario de *representar la naturaleza*, o lo que él denomina “el deseo de la fotografía” adquirió toda su fuerza alrededor de 1800, flota en

¹ DEBROYE, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, p. 33. De acuerdo a Debroye, el aspecto más destacado en dicho grabado es que busca explicar la aparición de la Virgen de Guadalupe bajo principios científicos. Por tanto, existe una coincidencia plena entre lo divino y su manifestación por medio de la naturaleza: mediante la acción de la luz.

² BATCHEN, Geoffrey, *Burning with Desire: the conception of Photography*, p. 58.

el imaginario cultural, sin que las personas necesariamente fueran conscientes del mismo y se perciben el léxico de quienes contribuyeron al desarrollo de esta tecnología: hacia 1820 Joseph Nicéphore Niépce hacía referencia al proceso que desarrollaba como “la copia de las vistas de la naturaleza”, “la imagen fiel de la naturaleza”; en 1832 Hércule Florence vislumbró la idea de obtener “dibujos de la naturaleza”; por 1839 Daguerre se refirió al daguerrotipo como “la reproducción espontánea de las imágenes de la naturaleza obtenidas en la cámara oscura”; mientras en 1839 Henry Fox Talbot describió su proceso como “el dibujo fotogénico sobre la naturaleza pintada por sí misma”.³

Siguiendo a Batchen, no hay un inventor único de la fotografía, sino *el deseo compartido de la fotografía*, que estuvo presente en el ideario de al menos 20 personas en siete países europeos entre 1790 y 1839, quienes buscaron inventarla a través de distintos medios.⁴ Para Mary Warner Marien, lejos de hablar de la invención de “la fotografía”, tendríamos que remitirnos a la invención de “las fotografías”, dada la variedad de métodos de creación de imágenes que se desarrollaron a un mismo tiempo, cuya concepción fue alentada a inicios del siglo XIX, en una atmósfera favorable a los progresos materiales, la investigación e innovación.⁵ De acuerdo a la autora, este ambiente propicio a la invención de “las fotografías” se fincaba en uno de los usos más comunes dados a las representaciones visuales desde siglos atrás: el de copiar el mundo observable y comunicar su aspecto de manera invariable.⁶

De inicio, las circunstancias de su aparición se relacionan íntimamente con el dominio de los principios ópticos de la cámara oscura (conocidos desde Aristóteles y perfeccionados por Leonardo da Vinci para representar la perspectiva) que constaba de

³ BATCHEN, Geoffrey, *Burning with Desire: the conception of Photography*, pp. 62-63.

⁴ BATCHEN, Geoffrey, *Burning with Desire: the conception of Photography*, p. IX y 56

⁵ WARNER Marien, Mary, *Photography. A cultural history*, p. 3.

⁶ WARNER Marien, Mary, *Photography. A cultural history*, p. 4. En este rubro la autora se remite al siglo XVI y el uso de mecanismos para representar la perspectiva; hacia el siglo XVII se utiliza el fisionotrazo, que permitía a los artistas copiar, engrandecer o reducir de tamaño sus dibujos, esto llevó a su popularización como un dispositivo para copiar el rostro de los sujetos apegándose de manera fiel a sus contornos.

una habitación oscura con una abertura en la pared, que actuaba como un lente a través del cual se colaba la luz del exterior, invirtiendo y reflejando la escena en el extremo opuesto.⁷

Pero es en 1826 cuando Joseph Nicéphore Niépce, un heredero de la nobleza terrateniente francesa consagrado a la innovación tecnológica, materializó su aspiración por inscribir la naturaleza por medio de la luz e inventó la “heliografía” (del latín “sol” y “escritura/dibujo”). En su proceso inventivo Niépce concibió un proceso en el que utilizó placas de peltre recubiertas con un compuesto químico reactivo a la luz, dicho compuesto era el Bitumen de Judea, que al mezclarse con agua creaba una capa con la que bañó una placa de peltre que situó en la cámara oscura.⁸ Después de dirigir el lente de la cámara hacia el exterior, tras un proceso de al menos 8 horas de exposición al sol, el resultado fue el primer positivo fotográfico en la historia, conocido como “Vista desde la ventana en *Le Gras*”.⁹

Ciertamente la imagen lograda por Niépce cumplió el deseo de fijar la naturaleza mediante el uso de la luz y la química. Pero, como ya mencioné en su camino inventivo estuvo acompañado por otros personajes como el escenógrafo teatral Louis-Jacques Mandé Daguerre, con quien lo unía el deseo de fijar las imágenes proyectadas por la cámara oscura. Niépce se impresionó por la ilusión óptica creada por los *Dioramas* de Daguerre: que eran exhibiciones de vistas pictóricas con efectos especiales que se generaban a través de la iluminación. Al respecto Niépce le escribía a su hijo Isidore en

⁷ WARNER Marien, Mary, *Photography. A cultural history*, p. 6. Véase también NEWHALL, Beaumont, *The History of Photography*, quien explica el proceso de creación de imágenes por medio de la cámara oscura desde el renacimiento tardío, pp. 9-12.

⁸ NEWHALL, Beaumont, *The History of Photography*, p. 16.

⁹ En la imagen final las áreas más oscuras fueron aquellas en las que el bitumen de judea se endureció por la acción de la luz y las más claras, aquellas que fueron lavadas, por lo que el compuesto químico logró fijar la textura y apariencia de las cosas en una gama bicolor. En este sentido, la invención de la fotografía se debió a una conquista de la química y la posibilidad de fijar las imágenes de la cámara oscura.

1827: “estas representaciones son tan reales, incluso en sus pequeños detalles, que uno siente estar mirando a la naturaleza rústica y salvaje”.¹⁰

Hacia 1829 Niépce y Daguerre firmaron una sociedad, por la cual se comprometían a desarrollar un mecanismo de reproducción de imágenes mediante la cámara oscura. Niépce falleció en 1833 yaños más tarde Daguerre logró patentar el “daguerrotipo”, que funcionaba sobre el mismo principio de hacer reaccionar determinados compuestos químicos a la luz y la creación de una imagen cuando ésta pasaba a través de la abertura de la cámara oscura e impresionaba la placa. A diferencia de la heliografía concebida por Niépce, el daguerrotipo generaba una imagen muy detallada sobre una plancha de cobre chapada en plata, fórmula que fue patentada y anunciada en enero de 1839 por la Academia de Ciencias de Francia, por lo cual se convirtió en un procedimiento fotográfico que se esparció por el mundo, desatando el fenómeno de la “daguerrotipomanía”, dada su capacidad de lograr una imagen nítida de la realidad.¹¹

Casi de manera simultánea, en 1832, el artista y cartógrafo francés Hércules Romuald Florence utilizó el término fotografía, derivado del griego “luz” y “escritura”, para referirse al proceso de impresión de imágenes mediante el uso de la luz del sol, que concibió mientras viajaba al interior de Brasil con el naturalista alemán Baron Georg Von Lansdorff.¹² Florence fue movido por su deseo de registrar la apariencia de los habitantes y los escenarios naturales que aparecían ante sus ojos. Alejado de los centros de aprendizaje científico y obligado a pensar de manera poco convencional, concibió la fotografía tras notar que ciertas telas se desvanecían tras exponerse al sol, tras lo cual acudió a la ayuda de un farmacéutico local para experimentar con la cámara oscura y ver si podía hacer sus imágenes permanentes, hasta que logró aprovechar la sensibilidad a la

¹⁰ NEWHALL, Beaumont, *The History of Photography*, p. 17.

¹¹ JOHNSON, William S., Mark Rice y Carla Williams Coords., *The George Eastman House Collection. Historia de la fotografía. De 1839 a la actualidad*, pp. 36 y 40.

¹² WARNER Marien, Mary, *Photography. A Cultural History*, pp. 7 y 8.

luz del papel mediante la aplicación de una solución de amoníaco que detenía el proceso de oscurecimiento.¹³

En 1839 el inglés William Henry Fox Talbot, quien al mismo tiempo era matemático, botánico, lingüista y poseedor de una erudición sin igual, anunció la invención del proceso de negativo-positivo del caliotipo.¹⁴ Al mismo tiempo que Daguerre, Talbot había logrado desarrollar un proceso fotográfico que le permitía obtener varias copias de una misma imagen. En su ensayo “El lápiz de la naturaleza”, de 1846 Fox Talbot reflexionaba sobre su propia concepción de la representación fotográfica como un arte que superaba a otros tipos de representación, precisamente en la capacidad de copiar fielmente la naturaleza “una ventaja del descubrimiento del arte fotográfico será el permitirnos introducir en nuestros cuadros una multitud de minúsculos detalles que se sumarán a la veracidad y al realismo de la representación, pero que ningún artista se molestaría en copiar fielmente de la naturaleza”.¹⁵

Hasta aquí, entendemos que en las primeras décadas del siglo XIX, el surgimiento técnico de la fotografía se materializó en una atmósfera favorable a los progresos materiales y la invención, que permitió que distintos personajes en diferentes latitudes inventaran *las fotografías*, y no *la fotografía*, dada la variedad de métodos de creación de imágenes que se desarrollaron a un mismo tiempo. A su vez, dichos métodos tomaron su inspiración del denominado *deseo compartido de la fotografía*, es decir, del ideario

¹³ WARNER Marien, Mary, *Photography. A Cultural History*, pp. 7 y 8. Si bien el logro de Florence fue excepcional, cuando éste se enteró de los logros de Daguerre, decidió mantener su invento en una posición marginal, sin reclamar para sí la invención de un método de fotografiar la naturaleza.

¹⁴ NEWHALL, Beaumont, *The History of Photography*, p. 19. Descendientes de una familia terrateniente en Francia, Joseph Nicéphore Niépce y su hermano Claude eran inventores apasionados que dedicaron su vida a la innovación científica: antes de su inspiración por reproducir imágenes de manera mecánica, impulsada por el desarrollo previo de la litografía y la carencia de habilidades artísticas de Niépce por el dibujo, habían dirigido sus esfuerzos hacia el desarrollo de un motor de combustión interna a base de polvos de lycopodium. Por su parte Daguerre poseía habilidades notables para el dibujo y el montaje de escenografías teatrales. Y Herculane Florence inventó la fotografía en búsqueda de un medio preciso de retratar las especies y paisajes que encontró en Brasil.

¹⁵ FONTCUBERTA, Joan ed., *Estética fotográfica. Una selección de textos*, p. 51.

presente en la época y la sociedad occidental, de representar la naturaleza, copiando su aspecto de manera invariable.

Mediante una revisión de las concepciones presentes en los inventores de los métodos fotográficos, como: “la copia de las vistas de la naturaleza”, “la imagen fiel de la naturaleza”, “la reproducción espontánea de las imágenes de la naturaleza pintada por sí misma”, trazamos un puente hacia aquellos autores que han escrito sobre las características de este medio, como una forma de representación que teje una relación muy estrecha con la realidad, tema que abordaré enseguida.

Del *aura* al *noema* de la imagen: reflexiones sobre el carácter indicial de la fotografía

“Lo que hace a las primeras fotografías tan incomparables es quizá esto: que ofrecen la primera imagen del encuentro entre la máquina y el hombre.”¹⁶

En su ensayo “Pequeña historia de la fotografía”, publicado en 1931, Walter Benjamin reflexionó sobre el carácter casi mágico de las primeras fotografías, atribuido a la presencia de un *aura*, “la chispita minúscula de azar, de *aquí* y de *ahora*, con la que *la realidad* ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen”.¹⁷ Benjamin le concede a estas primeras imágenes la posesión de un *aura* (propia de la obra de arte), como el resultado de una “vivencia grande y misteriosa, quizá no fuese sino la conciencia de estar ante un aparato que en un tiempo brevísimo era capaz de producir una imagen del entorno visible tan viva y veraz como la naturaleza misma”.¹⁸

¹⁶ BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, p. 126.

¹⁷ BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, p. 26.

¹⁸ BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, p. 28.

Para Benjamin el fenómeno aurático acompañó el primer decenio de existencia de la fotografía; se advertía en las imágenes logradas por fotógrafos como David Octavius Hill, Nadar, Cameron y Hugo, donde los personajes retratados crecían dentro de la imagen y su figura se dibujaba nítida gracias a la luz que los bañaba durante largos períodos de exposición, “el proceso mismo inducía a los modelos a vivir no fuera, sino dentro del instante”.¹⁹ Cuando mira la fotografía de una pescadora retratada por David Octavius Hill, Benjamin encuentra “algo que se resiste a ser silenciado y que reclama sin contemplaciones el nombre de *la que vivió aquí y está aquí todavía realmente*”.²⁰ El concepto de *auras* sintetiza esta magia que resulta del primer encuentro entre el hombre y la máquina, como lo he mencionado en el epígrafe.

En un escrito posterior, *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, cuya primera versión data de 1935 define el *aura* como “un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía por más cerca que pueda estar”,²¹ cuya presencia, o mejor dicho, su decadencia marca la historia del medio fotográfico; el aura, manifestación irrepetible de una lejanía, ecuación perfecta de luz y tiempo, se “atrofia” en la medida en que la industria fotográfica se va desarrollando.

Si bien el *aura* de las primeras fotografías logra subyugar a Benjamin, el autor con su mirada crítica enfatiza la “decadencia” del aura, de la *lejanía*, lo inaproximable, por la necesidad de *cercanía* entre las masas. Dicho declive se da con la industrialización de la imagen, el auge de las tarjetas de visita con fotografía a partir de la década de 1850 y continua hasta llegar a 1900, con la reproducción de imágenes en la prensa ilustrada.²² Por

¹⁹ BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, p. 31.

²⁰ BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, p. 24.

²¹ BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, p. 47.

²² BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, pp. 99 y 100 (versión de 1939). Para Joan Fontcuberta esta decadencia es discutible. Desde su perspectiva, la industrialización fue positiva pues propició un consumo asequible y masivo de imagería e hizo accesible al gran público el ritual fotográfico, en *Estética fotográfica. Una selección de textos*, p. 21. Para otra opinión discordante respecto a la pérdida del aura en Benjamin, véase también DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, pp. 106 y 107.

tanto, en la época de la reproductibilidad técnica la imagen aumenta su valor de exhibición, se reproduce sin cesar hasta “quitarle la envoltura a cada objeto, hacer trizas su aura es el rasgo característico de un modo de percepción cuya sensibilidad para lo igual en el mundo se ha desarrollado tanto que hasta lo extrae de lo singular mediante la repetición”.²³

Ante la inminente decadencia del aura, Benjamin le concede una última batalla, en la época de reproductibilidad técnica, al aura fotográfica sólo le queda como trinchera el rostro humano y el valor de culto, el ritual simbólico que se teje alrededor de la imagen de los seres queridos.²⁴Y es precisamente la persistencia de este fenómeno que hunde su esencia en la *realidad*, en la presencia del sujeto retratado el que lleva a Roland Barthes a preguntarse por el rasgo esencial que distinguía a la fotografía de la comunidad de las imágenes. Si en Benjamin dicho rasgo reside en la presencia del *aura*, la combinación de luz, tiempo y realidad que develaba una presencia irrepetible, para Barthes dicha esencia debía estar en algún lugar, constituyéndose en el *noema* de la foto o el referente *necesariamente* real que ha sido colocado ante el objetivo y sin el cual no habría fotografía.²⁵

Barthes observó que la foto puede ser objeto de tres prácticas, tres emociones o intenciones, relacionadas con el hacer, experimentar y mirar. En este sentido, el hacer corresponde al *Operator*, el fotógrafo que mira, limita, encuadra y pone en perspectiva lo que quiere captar. El mirar es propio del *Spectator* de la imagen, que accede a ella en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Finalmente, la fotografía existe por el *Spectrum*, que es el espectro, el blanco a fotografiar, el referente de la imagen.²⁶Al distinguir entre estas tres intenciones, Barthes adelanta un modelo de análisis de la imagen que toma en cuenta al sujeto retratado, el sujeto que hace la imagen y el

²³ BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, pp. 99-103.

²⁴ BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, pp. 106 y 107.

²⁵ BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, p. 120.

²⁶ BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, p. 35 y 36.

observador de la misma. No obstante, su énfasis se concentra en el *Spectrum*, el sujeto retratado que establece una relación intersubjetiva con el *Spectator*.²⁷

Para Barthes, la presencia del Referente de la fotografía la distingue de otros sistemas de representación, como el cine o la pintura, por tanto, encontró dicha distinción, dicho noema en el “*Esto ha sido*” de la imagen; una fuerza constatativa que no atañe tanto al objeto, sino al tiempo. En la fotografía siempre hay “un aplastamiento del tiempo: *esto ha muerto y esto va a morir*.” La existencia como condicionante lleva a Barthes a configurar una relación entre realidad y tiempo, un tiempo que de forma primaria ubica como pasado “nunca puedo negar en la Fotografía que la cosa ha ya estado allí”.²⁸

Al igual que el *aura* en Benjamin, el *noema* “*Esto ha sido*” en Barthes, es producto del proceso técnico de la imagen. La posibilidad de observar al referente de la imagen sólo fue posible el día en que una circunstancia científica (el descubrimiento de la sensibilidad a la luz de los haluros de plata) permitió captar e imprimir directamente los rayos luminosos emitidos por un objeto iluminado de modo diverso.²⁹ Como el *aura* que impregna al espectador de un retrato, la foto es para Barthes una emanación del referente, “de un cuerpo real que se encontraba allí y del cual han salido unas radiaciones que vienen a impresionarme a mí, que me encuentro aquí; importa poco el tiempo que dura la transmisión; la foto del ser desaparecido viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella.”³⁰

Hacia 1985 Humberto Eco escribió *De los espejos y otros ensayos*, obra en la que afirmaba el carácter indicial de la imagen, concluyendo que la fotografía funcionaba como

²⁷ En el siguiente apartado retomaré la presencia de estas tres intencionalidades en la fotografía y cómo se empatan con las perspectivas de análisis de otros autores, quienes toman en cuenta los usos, el contexto, las luchas de significado o la perspectiva de género presente en cada una de las mismas.

²⁸ BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, pp. 120, 121 y 126.

²⁹ BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, p. 126.

³⁰ BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, p. 126.

un espejo que devolvía la imagen exacta de las cosas, pero a diferencia de otro tipo de espejos, lograba contener y fijar a su referente: “la placa impresionada constituye precisamente una *impronta* o una *huella*: lo que nos importa es que la placa *traduzca los rayos luminosos a otra materia*”.³¹

Para Eco, el referente de la imagen es la proyección de materia a materia, lo que estaba ahí para impresionar a la placa y se queda congelado en la imagen, convirtiéndose en una impronta que nos muestra lo que está en el lugar de lo que alguna vez estuvo perceptible. En su carácter de huella, la imagen aboga por un estatuto de realidad, de la cual se vuelve inseparable.³² De dicho nexo con la realidad, se deriva entonces el problema de la significación en la imagen. Para Eco, la fotografía en tanto huella de la realidad adquiere el estatuto de un fenómeno semiótico, un signo que entra en el entendimiento humano mediante su objeto o contenido y su interpretación.

No obstante, en *Tratado de Semiótica General* Eco define al signo como “cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa. Esa cualquier otra cosa no debe necesariamente existir ni debe subsistir de hecho en el momento en que el signo la represente. En ese sentido, la semiótica es, en principio, *la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir*”.³³ Así, desde la perspectiva semiótica nos situamos frente a la imagen como un signo, “una cosa que está en lugar de otra”,³⁴ que de acuerdo a Eco no necesariamente es verdadera, un signo puede usarse para mentir así como para decir la verdad.

Hasta este punto, encontramos una reflexión sobre la fotografía a partir del nexo que esta teje con la realidad, la cual se convierte en su esencia ontológica, entendida como la presencia de un *aura*, “la chispita minúscula de azar, de *aquí* y de *ahora*, con la

³¹ ECO, Umberto, *De los espejos y otros ensayos*, p. 37.

³² ECO, Umberto, *De los espejos y otros ensayos*, p. 38.

³³ ECO, Umberto, *Tratado de Semiótica General*, p. 22.

³⁴ ECO, Umberto, *Tratado de Semiótica General*, p. 34.

que *la realidad* ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen”, de acuerdo a Walter Benjamin; como un *noema*, “el referente *necesariamente* real que ha sido colocado ante el objetivo y sin el cual no habría fotografía” en Roland Barthes; y de una *impronta* o huella, “la proyección de materia a materia, lo que estaba ahí para impresionar a la placa y se queda congelado en la imagen”, para Humberto Eco.³⁵ Sin embargo, la relación entre fotografía y realidad no excluye el problema de “la ilusión de realidad”, la “mentira”, de acuerdo a Eco y los significados realistas que se tejen alrededor de la imagen, que han llevado al desarrollo de distintas perspectivas críticas en torno a la objetividad fotográfica, tema que abordaré en el siguiente apartado.

Cuestionando la imagen: perspectivas críticas sobre la objetividad fotográfica

Contemporánea a Walter Benjamin, en 1933 Gisèle Freund abandonó Alemania para refugiarse en Francia donde se doctoró en La Sorbona con la tesis “La fotografía en Francia en el siglo XIX. Ensayo de sociología y de estética” (1936). En 1938 Benjamin escribió una reseña sobre dicho trabajo donde consideró acertada la tesis sobre el surgimiento de la fotografía en relación al ascenso de la burguesía del siglo XIX y el consiguiente logro técnico de acelerar y abaratar la producción de retratos.³⁶ Bajo este argumento, Freund se apartaba de la búsqueda intrínseca sobre el carácter de la imagen o el modelo de constatación ontológica que ya hemos mencionado, para plantear la relación entre la representación fotográfica y la necesidad simbólica de sus usuarios, contextualizando la

³⁵ Para Joan Fontcuberta estos y otros acercamientos teóricos a la fotografía caben en dos modelos de análisis: siendo el primero, la noción de la fotografía como una huella y el segundo la metáfora de la fotografía como la muerte, donde cabe precisamente el trabajo de Roland Barthes. Véase FONTCUBERTA, Joan ed., *Estética fotográfica. Una selección de textos*, p. 8 y 9.

³⁶ BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, pp. 87-89. Benjamin consideraba que ambos coincidían en lo fundamental, al señalar que la pretensión de la fotografía como arte surgió precisamente entre aquellos que la convirtieron en un negocio y al observar el influjo que la fotografía como procedimiento reproductivo tuvo sobre el arte mismo, al aislarlo de sus patrones y entregarlo al anonimato del mercado y su demanda.

invención de la fotografía en el marco de la necesidad de un medio técnico que permitiera la representación de la burguesía decimonónica.

En un trabajo posterior, publicado en 1974 bajo el título *Photographie et Société*, Freund recogió las reflexiones de toda una vida dedicada a la práctica e investigación sobre fotografía. En su obra enfatizaba sobre su poder de “reproducir exactamente la realidad externa, poder inherente a su técnica, que le presta un carácter documental y la presenta como el procedimiento más fiel y más imparcial de la vida social.”³⁷ No obstante, dicho carácter *documentales* muestra de una *objetividad ficticia*, pues dice Freund “el lente, ese ojo supuestamente imparcial, permite todas las deformaciones posibles de la realidad, dado que el carácter de la imagen se halla determinado cada vez por la manera de ver del operador y las exigencias de sus comanditarios”.³⁸

Hacia 1965, el sociólogo Pierre Bourdieu ya había publicado por primera vez su obra *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, donde reflexionaba sobre los usos sociales de la misma, usos que en principio coincidían con el modelo de veracidad y objetividad atribuida a la imagen. Al respecto apuntaba “si la fotografía es considerada como un registro perfectamente realista y objetivo del mundo visible, es en razón de que se le han atribuido (desde el origen), *usos sociales* considerados “realistas” y “objetivos”.³⁹

Bourdieu señalaba que aquello que identificamos como “visión normal” es el producto de una visión seleccionada y que el mundo es infinitamente más rico en apariencias de lo que creíamos.⁴⁰ Desde una perspectiva sociológica Bordieu se adentra a esta supuesta “visión normal”, que pasa por el tamiz de los usos, funciones y

³⁷ FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, p. 8

³⁸ FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, p. 8.

³⁹ BOURDIEU, Pierre, *La fotografía un arte intermedio*, pp. 109-110.

⁴⁰ BOURDIEU, Pierre, *La fotografía un arte intermedio*, p. 110.

significaciones que los diferentes grupos le asignan, que en última instancia determinan su valor.

En uno de sus escritos el crítico de cine André Bazin, se dedicó a “La ontología de la imagen fotográfica” (1958), señalando cómo gracias a su esencia el descubrimiento del cine y la fotografía satisfizo de una vez por todas nuestra obsesión con el realismo.⁴¹ La invención de la fotografía no destacaba tanto por sus posibilidades técnicas, que de acuerdo al autor no igualaban a la imagen pictórica, sino por un hecho psicológico, es decir, al satisfacer nuestro apetito ilusorio por un medio de reproducción mecánica donde la mano del hombre no interviniera.

Esta producción de la imagen por medios mecánicos, es sin duda la que le confería una naturaleza objetiva y con ella una calidad de credibilidad mayor a otros medios de producción de imágenes. La fotografía es considerada como algo más que una aproximación al objeto, la fotografía es el objeto en sí mismo. Por tanto la fotografía disfruta de cierta ventaja en virtud de su transferencia de la realidad, de la cosa a su reproducción, es decir esta ilusión de realidad donde la reproducción se toma como la realidad misma.⁴²

Años después (1975), la ensayista norteamericana Susan Sontag señalaba que la experiencia de la humanidad ante la fotografía guarda sin duda un paralelismo con la alegoría platónica del hombre en la caverna, pues desde la invención de la fotografía en 1839, “la humanidad persiste en deleitarse, por costumbre ancestral, con meras imágenes de la verdad”.⁴³ Es así como la autora partía de una perspectiva crítica ante la pretensión de realidad en la imagen y la omnipresencia de la misma. Dicha crítica devela ante todo la aceptación ciega ante el registro de la cámara, la luz que ilumina al hombre en la oscuridad, sin comprender o cuestionar su contenido.

⁴¹ BAZIN, André, “The Ontology of Photographic Image”, pp. 4-9.

⁴² BAZIN, André, “The Ontology of Photographic Image”, p. 8.

⁴³ SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, p. 15.

Para la autora, el valor de verdad y la consiguiente industrialización de la fotografía, inundaron a la sociedad de imágenes, produciendo “ciudadanos yonquis”, adictos a confirmar la realidad y dilatar la experiencia mediante fotografías. Para Sontag, mediante la fotografía visualizamos “un mundo duplicado en imágenes”, donde la representación de la realidad mediante la cámara “oculta más de lo que muestra”.⁴⁴ Esto se ejemplifica en su análisis de las fotografías de atrocidades, que a fuerza de mostrarse, de repetirse sin cesar, pierden su capacidad de concientizar y despertar compasión entre la sociedad.⁴⁵

Inspirado por las ideas planteadas en el ensayo de Susan Sontag, John Berger escribió sobre los “Usos de la fotografía” (1978): tras consolidarse en el gusto de las élites del siglo XIX, esta pasó a los archivos policiales, informes de guerra, la pornografía, en la documentación enciclopédica, álbumes familiares, postales, informes antropológicos. En el siglo XX se consolida como el método más transparente, más directo, de acceso a lo real. Para Berger, el rasgo distintivo de la fotografía es su carácter como *memoria*, cumpliendo la función de separar aquello que ha de ser recordado, de aquello destinado al olvido.⁴⁶

De acuerdo al autor, antes de su invención no existía un medio que cumpliera las funciones de la fotografía, ni la pintura, ni el grabado, ni el dibujo, sino la memoria. Esto le confiere a la fotografía una capacidad que antes sólo se encontraba en el orden del pensamiento, la capacidad de separar aquello que ha de ser recordado y lo que ha de ser olvidado. El peligro de este acto de separación radica entonces en la falta de una

⁴⁴ SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, p. 42 y 43.

⁴⁵ SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, pp. 37-38. Sobre este mismo tema véase SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, México, Alfaguara, 2008, donde la autora cuestiona los efectos de las imágenes que documentan la violencia ante sus espectadores.

⁴⁶ BERGER, John, *Mirar*, pp. 51-53.

narración alrededor de la imagen, pues a diferencia de la memoria, las fotografías no conservan en sí mismas significado alguno.⁴⁷

En *The contest of meaning. Critical Histories of Photography*, obra editada por Richard Bolton en 1989, distintos autores coincidieron en su entendimiento del significado en la imagen fotográfica como una disputa resultado de la oposición y negociación.⁴⁸ En la parte introductoria Richard Bolton alza la voz contra la pretensión de una historia universal de la fotografía, que aspira a la comprensión de las “normas” del medio fotográfico, la definición de sus propiedades visuales y tecnologías intrínsecas, por lo que tenemos una historia de los acuerdos en la fotografía, pero no de los desacuerdos.

El autor alude al amplio rango de usos de la fotografía, un medio que ha servido a usos represivos, siendo el caso de la fotografía policial, de dignificación social mediante el retrato, de propaganda, de disputa y revolución, de dominación o liberación de la vida social. En esta variedad de usos, el significado no puede ser determinado sin un examen cercano a las condiciones sociales de producción y recepción, analizándola dentro del contexto de la producción fotográfica, de la información y el de su producción social.⁴⁹

Una de las participantes en esta obra colectiva Abigail Solomon Godeau, autora de *Photography at the dock: essays on photographic history, institutions and practices*, parte de señalar la división de la fotografía en torno a dos ejes: lo documental y lo estético. El primero deriva de la aceptación de la fotografía como una representación transparente de las cosas tal como son, sin la intervención de ninguna especie de mediación. Mientras el segundo se construye desde un punto de vista puramente formal (tomando en

⁴⁷ BERGER, John, *Mirar*, p. 53.

⁴⁸ BOLTON, Richard, *The contest of meaning. Critical Histories of Photography*, 1989.

⁴⁹ BOLTON, Richard, *The contest of meaning. Critical Histories of Photography*, pp. X-XIII.

consideración elementos como la composición, relación con otras obras, autoría, influencias, originalidad) sin preguntarse por la fidelidad documental.⁵⁰

Solomon se inclina contra la idea de lidiar con la fotografía como documento o como obra de arte: por una parte, el objeto de la imagen no está ahí en el mundo, esperando a ser enmarcado por la Leica del fotógrafo, sino que es producido mediante el acto de representación y recepción que a la vez está sujeto al entramado de significados impuestos por la cultura, la historia, el lenguaje, etc. Por otra parte la historia de la fotografía no es la historia de los grandes artistas, las grandes obras, sino la historia de los usos fotográficos, de la construcción de discursos estéticos al servicio de ciertos intereses.⁵¹

Estas reflexiones sobre la compleja relación entre fotografía y representación de la realidad nos permiten trazar su conexión con la historia cultural, un campo de estudio historiográfico centrado en el estudio de los significados, prácticas y representaciones de la realidad histórica. Por tanto, en las siguientes páginas trazaré el paralelismo entre los sentidos de realidad que se construyen mediante la fotografía y una propuesta de abordaje historiográfico que cuestiona la existencia de una realidad objetiva, para dar paso a la concepción de una realidad con significados, construida por medio de las prácticas culturales y representaciones subjetivas de los individuos y grupos sociales.

La historia cultural y las representaciones

En su libro *¿Qué es la historia cultural?* Peter Burke recordaba cierta ocasión en que Michel Foucault criticó a los historiadores por su “empobrecida idea de lo real”, que no

⁵⁰ SOLOMON-GODEAU, Abigail, *Photography at the dock: essays on photographic history, institutions and practices*, pp. XIII, XIV y XXI.

⁵¹ SOLOMON-GODEAU, Abigail, *Photography at the dock: essays on photographic history, institutions and practices*, p. XXVIII y XXIV.

dejaba espacio para lo *imaginado*. Ante dicha provocación, Burke resaltaba la consecuente disposición de diversos historiadores franceses, entre ellos Georges Duby, por estudiar el terreno de la imaginación social. En su obra *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo* (1978) Duby abordaba lo *imaginario* en tanto “una representación con la capacidad de modificar la realidad que parece reflejar”.⁵² Si bien como lo explica Burke, en idioma inglés y de manera más generalizada el rotulo “historia de la imaginación” no logró consolidarse, la “historia de las representaciones” o la idea de “representación” tomó un lugar central en el surgimiento de la “nueva historia cultural”, al implicar la “construcción” o “producción” de la realidad por medio de representaciones.⁵³

Aunque Peter Burke nos recuerda que la práctica de la historia cultural no es algo nuevo, sino la reforma de una tradición,⁵⁴ el punto nodal de dicha reforma se centra en el interés por el estudio de los significados, las representaciones y las prácticas que constituyen la realidad.⁵⁵ Por tanto se cuestiona la existencia de una realidad objetiva, para dar paso a la concepción de una realidad con significados, construida por medio de las prácticas culturales y representaciones subjetivas de los individuos y grupos sociales.

Un abordaje desde la historia cultural nos lleva a replantear los márgenes de la realidad, que no excluye por tanto a lo *imaginario*, lo *ficticio*, lo *simbólico*. En un trabajo dedicado a las imágenes y sus significados, una revisión a la historia cultural nos permite acercarnos a la manera en que los hombres del pasado significaron y representaron su

⁵² BURKE, Peter, *¿Qué es la historia cultural?*, p. 84. Más adelante regresaré al concepto de lo Imaginario y la relación fundamental entre Imaginario e Imagen.

⁵³ BURKE, Peter, *¿Qué es la historia cultural?*, p. 84 y 97.

⁵⁴ De acuerdo a Peter Burke el surgimiento de una “nueva” historia cultural se debió más a la reforma de una tradición, que a la invención de algo nuevo, ya que esta se cultivaba en Alemania con ese nombre (*Kulturgeschichte*) desde hace más de doscientos años. Así mismo existe una historia cultural clásica, que se practicó en el período de 1800 a 1950, entre cuyos exponentes se encuentran Jacob Burckhard con su trabajo sobre *La cultura del Renacimiento en Italia*, publicado en 1860 y *El Otoño de la Edad Media*, de Johan Huizinga, publicado en 1919, quienes a diferencia de los historiadores del arte se enfocaron al estudio de las conexiones entre las diferentes artes, atendiendo a su relación con el “espíritu de la época”. Véase BURKE, Peter, *¿Qué es la historia cultural?*, pp. 19-21.

⁵⁵ BURKE, Peter, *¿Qué es la historia cultural?*, p. 15.

realidad, que no exime en su contenido a las formas de imaginar, de desear, de concebir el mundo y representarlo mediante la imagen.

En este recorrido por la historia cultural, es necesario retomar a Lynn Hunt quien señalaba que la historia cultural partía de reconocer a las representaciones en sí mismas como constitutivas de la realidad social.⁵⁶ Asunto no menor que implicaba a la realidad como una construcción, y ya no su reflejo fiel. Como ya mencioné al inicio de este apartado, en su propia revisión de la historia cultural, Burke marcaba un cambio de énfasis, más que la irrupción de algo totalmente nuevo, una reforma en la tradición historiográfica más que una revolución. En este sentido los planteamientos de la “nueva” historia cultural implicaban trasladarse en una nueva dirección respecto a los trabajos clásicos de la historia cultural, donde existía la tentación de tratar a los textos e imágenes de un período determinado como espejos, reflejos no problemáticos de su tiempo.⁵⁷

Es así como a partir de la renovación historiográfica en torno a la *nueva historia cultural* que el concepto de *representación* tomó un lugar preponderante al cuestionar la forma en que los historiadores se acercaban a la realidad histórica.⁵⁸ En su editorial de 1989, desde su posición como revista y corriente historiográfica *Annales* llamaba la atención sobre el estado incierto de la disciplina histórica y planteaba la necesidad de un giro crítico de la historiografía.⁵⁹ Entre los colaboradores de dicho volumen el historiador Roger Chartier escribió un artículo intitulado *El mundo como representación*, que posteriormente dio nombre al libro homónimo donde proponía atender a las luchas de representación y las prácticas que ordenan y jerarquizan la estructura social en sí,

⁵⁶ HUNT, Lynn ed., *The new Cultural History*, p. 12.

⁵⁷ BURKE, Peter, *¿Qué es la historia cultural?*, p. 35.

⁵⁸ Al respecto véase SERNA, Justo y Anacleto Pons, *La historia cultural. Autores, obras, lugares*, donde analizan dicha transición historiográfica y la sitúan en el contexto de la crisis de las teorías que gobernaban a las ciencias sociales: el estructuralismo y el funcionalismo. En historia este cambio se reflejó en un desplazamiento con respecto al estudio de las leyes causales y las estructuras que gobernaban a la sociedad, cuya corriente historiográfica en boga era el estudio de las mentalidades colectivas para dar paso a la historia cultural, que planteaba un retorno al sujeto.

⁵⁹ SERNA, Justo y Anacleto Pons, *La historia cultural*, p. 165.

regresando a las *estrategias simbólicas* que determinan posiciones y relaciones y que construyen, para cada clase, grupo o medio un ser-percibido constitutivo de su identidad.⁶⁰

Para clarificar la utilidad del concepto en el análisis cultural de épocas pasadas, Chartier regresa a las distintas acepciones que la palabra representación tenía en las sociedades de Antiguo Régimen. En las definiciones de un diccionario francés de 1727 encontró dos sentidos aparentemente contradictorios otorgados al término: por un lado la representación muestra una ausencia, lo que supone una neta distinción entre lo que representa y lo que es representado; por el otro, la representación es la exhibición de una presencia, la presentación pública de una cosa o una persona.⁶¹ En la primera acepción la representación es el instrumento de un conocimiento mediato que hace ver un objeto ausente al sustituirlo por una “imagen” capaz de volverlo a la memoria y de “pintarlo” tal cual es. Un ejemplo son los maniqués de cera, madera o cuero que se colocaban encima del ataúd real durante los funerales de los soberanos franceses e ingleses (“cuando vamos a ver a los príncipes muertos en sus lechos de desfile, sólo vemos la *representación*, la efigie”). Al mismo tiempo la representación de un difunto, su presencia, se marca con un falso ataúd de madera cubierto por un velo de duelo, alrededor del cual se encienden velas, cuando se realiza un servicio para un muerto. Lo mismo ocurre con la representación de algo moral mediante las imágenes o las propiedades de las cosas naturales: el león es el símbolo del valor, la gallina el de la inconstancia, el pelícano el del amor maternal.⁶²

⁶⁰ CHARTIER, Roger, *El mundo como representación*, p. 57. Véase también un análisis sobre los planteamientos de Chartier en RUIZ Guadalajara, Juan Carlos, “Representaciones colectivas, mentalidades e historia cultural: a propósito de Chartier y *El mundo como representación*”, pp. 19-49. Ruiz Guadalajara se centra en el aporte de Chartier a la historia cultural al proponer a las representaciones como principio de inteligibilidad del pasado, que deriva en la propuesta de una historia de la construcción de la significación, de las representaciones y las prácticas.

⁶¹ CHARTIER, Roger, *El mundo como representación*, p. 57.

⁶² CHARTIER, Roger, *El mundo como representación*, pp. 57-58.

En esta doble acepción de la representación, entendida como una imagen presente y un objeto ausente, está en juego la relación entre el signo y la cosa significada.⁶³ El nexo de dichas representaciones con el ámbito social se encuentra precisamente en las luchas de representación que marcan la posición de cada individuo en el mundo. Como Chartier nos dice las representaciones nos sitúan frente a la teatralización de la lucha social, cuyas relaciones simbólicas se ven alteradas si tomamos el señuelo por lo real, que considera los signos visibles como índices seguros de una realidad que no lo es”.⁶⁴

Con esto regresamos a la propuesta de una historia cultural donde las representaciones nos permiten entender la existencia de una realidad que está contradictoriamente *construida* por los distintos grupos que componen una sociedad; en segundo término regresa a *las prácticas* que tienden a hacer reconocer una identidad social, *significar en forma simbólica* un status y un rango y porque atiende a las formas institucionalizadas y objetivadas mediante las cuales los “representantes” (instancias colectivas o individuos singulares) marcan en forma visible y perpetuada la existencia del grupo, de la comunidad o de la clase.⁶⁵

En su trabajo Chartier toma a préstamo la noción de “representación colectiva” de Marcel Mauss y Emile Durkheim, de acuerdo a la cual se piensa de manera más compleja y dinámica las relaciones entre los sistemas de percepción y de juicio y las fronteras que atraviesan el mundo social. Incorporando las divisiones de la sociedad (que no son de ninguna manera reductibles a un principio único), los esquemas que generan las representaciones deben ser considerados, al mismo tiempo, como productores de lo social puesto que ellos enuncian los desgloses y clasificaciones posteriores. Por otra parte,

⁶³ En el apartado anterior hacía referencia a la definición semiótica del signo como “la cosa que está en lugar de otra, que puede considerarse como su sustituto signifiante”. Véase ECO, Umberto, *Tratado de Semiótica General*, p. 34.

⁶⁴ CHARTIER, Roger, *El mundo como representación*, p. 58.

⁶⁵ CHARTIER, Roger, *El mundo como representación*, p. 57.

el lenguaje no puede ya ser considerado como la expresión transparente de una realidad exterior o de un sentido dado previamente. Es en su funcionamiento mismo, en sus figuras y sus acuerdos, como la significación se construye y la “realidad” es producida.⁶⁶

Cabe resaltar que gracias a dicha propuesta Chartier se convirtió en uno de los personajes más influyentes del llamado de *Annales* a una renovación historiográfica al plantear que “la realidad tiene un significado sobre el que se negocia o por el que se combate”.⁶⁷ Además, el viraje de *Annales* hacia el estudio de las *prácticas* culturales y las *representaciones* como constitutivas de la realidad social no fue un caso aislado en absoluto. Desde el campo historiográfico norteamericano la Universidad de California editó el libro titulado *The New Cultural History*, un volumen coordinado por la historiadora norteamericana Lynn Hunt quien convocó a uno de los personajes involucrados en el *tournant critique* de *Annales*, Roger Chartier, quien tras su estancia en Berkeley en el año de 1987 logró encontrar eco a sus inclinaciones por la historia cultural y por el concepto de representaciones.⁶⁸

Una revisión del devenir de *la nueva historia cultural* inicia por entender el interés de los historiadores sociales, antropólogos, filósofos y sociólogos por una definición de la cultura que abarcara el estudio de lo simbólico, lo ritual, lo discursivo y las prácticas culturales (en tanto formas de construcción, de significación de la realidad) en lugar de un enfoque centrado en las estructuras y clases sociales.⁶⁹ En este viraje persistía la tendencia a “leer la realidad como un texto con varios significados por descifrar”. Esto iniciaba por una revisión del trabajo del antropólogo Claude Lévi-Strauss en la década de 1950 y 1960, quien aplicaba una perspectiva estructuralista mediante la cual la cultura en sí misma podía ser analizada a la manera de un lenguaje, un sistema de signos y símbolos (que conformaban las estructuras semióticas implícitas en la realidad). Esta “revolución

⁶⁶ CHARTIER, Roger, *El mundo como representación*, p. 57.

⁶⁷ SERNA, Justo y Anacleto Pons, *La historia cultural*, p. 168.

⁶⁸ HUNT, Lynn ed., *The New Cultural History*.

⁶⁹ BONNELL, Victoria E. y Lynn Hunt, eds., *Beyond the cultural turn*, p. 7.

semiótica” iniciada por el trabajo de Lévi-Strauss, dio lugar a las propuestas de los llamados post-estructuralistas o postmodernistas como Roland Barthes, Michel Foucault y Jacques Derrida, quienes a pesar de su crítica a la existencia de un sistema cerrado de estructuras de significado, mantuvieron el acento en el lenguaje y cómo este moldea nuestras concepciones de la realidad y da forma a nuestro conocimiento de la misma.⁷⁰

En el viraje del estructuralismo al postestructuralismo lo que estaba en juego era el hecho de que el lenguaje o lo discursivo reflejara la realidad objetiva. Desde la perspectiva posestructuralista el lenguaje y el discurso no eran el punto de entrada a la realidad, al contrario tanto el lenguaje como el discurso funcionaban como una especie de velo entre los sujetos y el mundo que les rodeaba. Al final, tanto el estructuralismo como el postestructuralismo contribuían a desplazar lo social a favor de una noción de cultura como lenguaje y representación, marcando el llamado “giro lingüístico” en la historiografía.⁷¹

Entre otras influencias, la tradición de la historia cultural empezó a renovarse a partir de la década de 1960 y 1970 con el denominado giro antropológico, a partir del trabajo de historiadores como Emmanuel Le Roy Ladurie, Daniel Roche, Natalie Zemon Davis, Lynn Hunt, Carlo Ginzburg, entre otros, quienes se volvieron hacia la antropología en busca de un modelo alternativo de vincular cultura y sociedad. La antropología les permitió conectar el estudio de lo simbólico con la vida cotidiana y la cultura popular que estaban explorando los historiadores sociales como Eric Hobsbawm y Edward Thompson.⁷²

⁷⁰ BONNELL, Victoria E. y Lynn Hunt, eds., *Beyond the cultural turn*, p. 8.

⁷¹ BONNELL, Victoria E. y Lynn Hunt, eds., *Beyond the cultural turn*, p. 9. En este recorrido también se encuentra el trabajo de Hyden White, quien se centraba en los recursos retóricos que constituyen el discurso histórico, argumentando que la verdad era sólo una producción del texto y que por tanto lo real histórico sólo tenía existencia lingüística.

⁷² BURKE, Peter, *¿Qué es la historia cultural?*, pp. 84-98.

Al brindarle dicha preeminencia al estudio de lo simbólico y las prácticas culturales nos situamos frente al denominado “giro antropológico” o también llamado “giro cultural” que de acuerdo a Natalie Zemon Davis consistía en “descifrar el significado, en lugar de inferir leyes causales es el objetivo de la historia cultural”.⁷³ En este viraje era influyente la propuesta de Clifford Geertz sobre la interpretación de los significados culturales, donde el contenido simbólico de la acción es *leído*, interpretado como un signo, marcando la influencia de Geertz en la búsqueda de significados en la cultura, “como un texto por ser leído”.⁷⁴

Para Carlo Ginzburg, al hacer historia seguimos el hilo del relato que nos ayuda a orientarnos en el laberinto de la realidad y las huellas de historias verdaderas (que algunas veces tienen por objeto lo falso). Para el autor ninguno de estos términos: relatar, huellas, historia, verdadero o falso, es indiscutible, proponiendo considerar el vínculo entre unos y otros como una disputa por la representación de la realidad.⁷⁵ Dicha disputa no es por tanto una guerra de trincheras, sino un conflicto hecho de desafíos, préstamos recíprocos, hibridaciones.

En la ficción se encuentran fragmentos de verdad, así como en la realidad encontramos lo falso (agregaría también lo imaginado, lo representado). Ginzburg reflexiona sobre las voces no controladas que encontramos en los textos, comparables a las percepciones que la mirada registra sin comprender, como el ojo impasible de la cámara fotográfica. Al mismo tiempo, podemos hacer un inventario de las formas adoptadas por la ficción al servicio de la verdad, así como lo ficticio, lo no auténtico que se hace pasar por lo verdadero.⁷⁶

⁷³ HUNT, Lynn ed., *The new Cultural History*, p. 12.

⁷⁴ HUNT, Lynn ed., *The new Cultural History*, p. 13 y 75.

⁷⁵ GINZBURG, Carlo, *El hilo y las huellas*, pp. 9, 11 y 12.

⁷⁶ GINZBURG, Carlo, *El hilo y las huellas*, pp. 15-17.

Hasta este punto entendemos que el trayecto de la nueva historia cultural se caracterizó por el cuestionamiento de la existencia de una realidad objetiva, para dar paso a una visión mucho más compleja de la misma. La realidad no es un espejo, sino una representación (real o imaginaria) por medio de la cual distintos individuos y grupos dan sentido a su mundo. La idea de una realidad que se construye por medio de signos y símbolos, cuyo significado se lee como un texto, un texto que nos lleva por los caminos discursivos donde las líneas entre la verdad y la ficción se difuminan.

En este recorrido, encontramos una fuente de inspiración para acercarnos a la imagen, el aporte historiográfico necesario para comprender un tipo más de representaciones: las visuales, que lejos de entregarnos un reflejo fiel y exacto de la realidad nos sitúan frente al mundo de lo imaginado, lo ficticio, lo simbólico que los historiadores aprendieron a ver a partir de su acercamiento con la nueva historia cultural.

Partiendo de las bases sentadas por la historia cultural, donde la realidad es una construcción donde operan procesos de significación y representación, nos trasladamos a lo visual como el punto primordial para entender los significados y representaciones de dicha realidad. En el siguiente apartado abordaré los campos de la historia cultural de las Imágenes y el de la Cultura Visual, que no sólo implican un mero desplazamiento: de la concepción de la realidad como un texto a su entendimiento como una imagen, sino la visión de una realidad, donde operan procesos visuales de significado que se construyen en un contexto cultural y operan como mediadores de la experiencia humana.

La historia cultural de las Imágenes y la Cultura visual

De la compleja relación entre imagen y realidad se desprende el problema de ¿cómo la imagen significa la realidad?, ¿a través de qué mecanismos la representa?, ¿qué imaginarios y sentidos de realidad se construyen en las mismas? Estas preguntas acercan a

la historia de las imágenes con el desarrollo de la historia cultural, que pone en un lugar central cuestiones como la relación entre la realidad y su representación, ya que en esta corriente historiográfica las representaciones son a la vez el objeto historiográfico y categoría analítica fundamental para abordar la realidad social, atendiéndola como una construcción de significados, y no como un reflejo fiel y objetivo de la misma.

Quizá los primeros acercamientos de los historiadores con las imágenes fueron muy parecidos a lo referido por el historiador inglés Raphael Samuel, quien al estar en contacto con fotografías victorianas por primera vez, reconoció su escasa preparación para una historia que incluyera “modos de ver” y que tomase el mundo de las apariencias como punto de partida.⁷⁷ Samuel señaló que a partir de 1972 los historiadores sociales ingleses “descubrieron” la fotografía, la cual satisfizo su búsqueda de documentos “humanos”, así como de su apetito por la “inmediatez”, permitiéndoles convertirse de forma no sólo literal, sino también metafórica, en “testigos oculares del acontecimiento histórico”, que les permitía ver el pasado “tal como era”.⁷⁸

Además, la fotografía le permitía a los historiadores sociales el dar nombre y rostro a la multitud que hasta entonces había sido anónima y dar mayor relevancia a la gente “común” y la vida “cotidiana”. No obstante, en un análisis retrospectivo, Samuel reconocía la escasa preparación para descifrar lo que él llamaba “los artificios” de la fotografía victoriana, donde una escena pintoresca sobre el trabajo de los Segadores en la campiña inglesa obedecía más a una intención retratista-pictórica, a una pintura de género, que a la realidad laboral, al mundo “tal como era”, que en su trabajo como historiador social deseaba encontrar.⁷⁹

Décadas después, el medievalista Jean-Claude Schmit, representante de la Escuela de Anales y practicante de la historia antropológica e historia del arte, regresaba a las

⁷⁷ SAMUEL, Raphael, *Teatros de la memoria*, p. 374.

⁷⁸ SAMUEL, Raphael, *Teatros de la memoria*, p. 377.

⁷⁹ SAMUEL, Raphael, *Teatros de la memoria*, p. 376.

causas que originaron la desconfianza del historiador por el trabajo con las imágenes, que se remontan a su historia como disciplina literaria en el siglo XVIII y como ciencia positiva en el XIX, aspectos que consolidaron la idea de que los documentos escritos eran más objetivos y confiables que las imágenes. Por tanto recalcaba: “no es de extrañar entonces que al retomarse como fuentes se intente leerlas bajo esta premisa de objetividad e imparcialidad”.⁸⁰

Schmitt advertía sobre la tendencia a “buscar en las imágenes la representación más o menos confiable a los ojos del historiador, utilizándolas para asomarse a distintas problemáticas de estudio”.⁸¹ Ante esta tendencia, el historiador señalaba la necesidad de “ver las imágenes en sí mismas, su razón de ser y la naturaleza compleja del proceso de representación”. Al decir que las imágenes “representan”, reconocemos que “la imagen siempre es imagen de alguna cosa”. Si trasladamos esta idea a la fotografía tenemos que la imagen siempre contiene un referente, la cosa representada. Para Schmitt el problema central para el historiador radicaría “menos en aislar y leer el contenido de la imagen que en comprender primero la totalidad de ésta en su forma y su estructura, en su funcionamiento y sus funciones”.⁸²

Por su parte, en una compilación de Peter Burke sobre las nuevas perspectivas en la escritura de la historia sintetizadas en la “nueva historia”, Iván Gaskell escribió un artículo sobre “la historia de las imágenes”, un campo de investigación que incluía precisamente el uso de las imágenes o lo visual como fuente para los historiadores. Para el desarrollo de esta “nueva” parcela historiográfica, Gaskell proponía que los historiadores debían poner atención a los intereses que regían el pensamiento y la práctica de quienes manejan material visual, como los curadores de los museos, coleccionistas, editores, etcétera, en cuya práctica la definición de lo visual incluía una gama más amplia de objetos visuales, que no cabían precisamente en la definición de “arte”, sino en la

⁸⁰ SCHMITT, Jean-Claude, “El historiador y las imágenes”, p. 20.

⁸¹ SCHMITT, Jean-Claude, “El historiador y las imágenes”, pp. 18 y 19.

⁸² SCHMITT, Jean-Claude, “El historiador y las imágenes”, p. 19.

categoría de “otros”, como la fotografía y materiales vernáculos, suponiendo una quiebra en la distinción entre el arte “elevado”, producido para una élite social, y arte “bajo”, producido por o para poblaciones no elitistas. En esta misma perspectiva de lo visual se incluyó el abordaje de la cultura popular, la revisión de categorías como lo canónico en el arte y la autoría, cambiando el modo de proceder frente a las obras como producto del trabajo individual de los grandes maestros, por el estudio de su producción colectiva en los talleres de arte.⁸³

Mediante estos planteamientos Gaskell llamaba la atención de los historiadores hacía el estudio de lo visual, mencionando de paso a la fotografía como un artefacto o medio visual incluido en la curaduría de exposiciones donde ya eran evidentes varios puntos como: la manipulación (supresión de personas, máscaras y virados para influir en la interpretación del observador), el papel de los pies fotográficos en la construcción de significados, la intervención del fotógrafo en la construcción de la escena, del momento fotográfico y ante todo, la afirmación de que el instante congelado no tiene por qué decir al observador nada, o muy poco, sobre el proceso que se produce en el tiempo.⁸⁴

En su libro *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento social* Peter Burke se adentra en la problemática sobre el uso de la imagen como un documento para los historiadores. Retomando la variedad de temáticas historiográficas (historia de las mentalidades, de la vida cotidiana, del cuerpo, de la cultura material, etc.) y la diversidad de fuentes a las que recurren los historiadores en la actualidad, el autor dedica una obra al tema del uso de la imagen como documento histórico, partiendo de dos objetivos:

⁸³ GASKELL, Iván, “Historia Visual”, pp. 221-254.

⁸⁴ GASKELL, Iván, “Historia Visual”, en Peter Burke (ed.), *Formas de hacer historia*, pp. 249-250. Si bien Gaskell proponía el estudio de una “nueva” parcela historiográfica, debemos reconocer que sus propuestas implicaban la incorporación de varias de las propuestas sobre Cultura visual que abordaré en las páginas siguientes, así como las ideas que guiaron los estudios sobre crítica y teoría fotográfica ya citados con anterioridad, donde destacaban las propuestas de Gisèle Freund, Susan Sontag, Pierre Bourdieu, John Berger, Richar Bolton y Abigail Solomon-Godeau. Véase el apartado “Cuestionando la imagen: perspectivas críticas sobre la objetividad fotográfica”.

fomentar su uso y advertir sobre sus particularidades, las trampas que comportan a decir de Burke.

A partir del estudio de opciones de análisis de la imagen, como el psicoanálisis, método iconográfico y la historia social del arte, Peter Burke elaboró una propuesta para el trabajo de los historiadores, a la que denomina *historia cultural de las imágenes*.⁸⁵ De dicho planteamiento, retomaré aquí tres puntos esenciales:

1) “Las imágenes (entre ellas incluye a la fotografía) dan acceso no ya directamente al mundo social, sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época...el historiador no puede permitirse el lujo de olvidar las tendencias contrapuestas que operan en el creador de imágenes, por una parte a idealizar y por otra a satirizar el mundo que representa;

2) El testimonio de las imágenes debe ser situado en un “contexto” o mejor dicho, en una serie de contextos (cultural, político, material, etc), entre ellos el de las convenciones artísticas que rigen la representación de las personas, en un determinado lugar y una determinada época, así como los intereses del artista, su patrono o clientela, y la función que pretendía darse a la imagen;

⁸⁵ Hasta este punto es necesario advertir sobre la deuda contraída por Peter Burke con el método iconográfico de Erwin Panofsky, cuyos presupuestos son sintetizados en la construcción de su propuesta de una historia cultural de las imágenes. El de Panofsky es un modelo de análisis ampliamente utilizado en la historia del arte que plantea el estudio de tres niveles de significación en la imagen: 1) Preiconográfico, 2) Iconográfico y 3) Iconológico, que van desde el estudio descriptivo y clasificatorio de las formas, el entendimiento de los temas y tradiciones culturales que expresan al estudio de sus significados intrínsecos, que sobrepasan lo visual. En este sentido, existe una relación muy estrecha entre forma (iconografía) y significado (iconología). En especial cuando Burke habla de situar el testimonio de las imágenes en un contexto o una serie de contextos (cultural, político, material) está en deuda con su atención a los *síntomas culturales* o *tendencias de la mente humana* en épocas determinadas. Si bien los presupuestos de Panofsky no son nada desdeñables y constituyen un precedente en el estudio de las artes visuales, en el presente trabajo me inclino por la síntesis de Burke donde retoma dichos presupuestos y los adapta al trabajo del historiador cultural. Véase PANOFSKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, pp. 13-25.

3) El historiador se ve obligado a leer entre líneas, percatándose de los detalles significativos y utilizándolos como pistas para obtener información que los creadores de las imágenes no sabían que sabían, o los prejuicios que no eran conscientes de tener”.⁸⁶

En dichos puntos Burke hace una síntesis que desde mi perspectiva logra condensar los presupuestos ya existentes sobre el uso y naturaleza de las imágenes en otras ramas de estudio adaptándolas al trabajo de los historiadores con esta fuente. Considero que por tanto se establecen con claridad algunas características del trabajo con las imágenes fotográficas: su carácter como representaciones de la realidad, la manera en que construyen significados en contextos distintos y la forma en que indexan la realidad. Al respecto, el trabajo de los historiadores con la imagen se empataba con la renovación de su práctica historiográfica a partir del auge de la historia cultural que otorgaba a la categoría de *representación* un lugar fundamental en la forma en que los historiadores se acercaban a sus objetos de estudio.

De manera alterna a la renovación historiográfica propuesta desde el ámbito de la historia cultural, la crisis de los paradigmas tradicionales en la historia y el “giro cultural” traían como corolario el surgimiento de los denominados *Estudios culturales* o *Cultural Studies*, por su nombre en inglés, caracterizados por abarcar una amplia gama de paradigmas explicativos (feminismo, postcolonialismo, subalternidad, etc.) y tratar fundamentalmente con problemas de dominación y disputas frente al poder.⁸⁷ En los Estudios culturales, “lo cultural” tomaba una preeminencia fundamental en el análisis de los procesos sociales y su estudio se centraba en la reflexión sobre el poder y la hegemonía.⁸⁸

⁸⁶ BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento social*, pp. 239-240.

⁸⁷ BONNELL, Victoria E. y Lynn Hunt, eds., *Beyond the cultural turn*, p. 10.

⁸⁸ RYCHARD, Nelly, et. al., “Desde Lima una conversación (inconclusa) sobre Estudios Culturales”, pp. 146-147. Por tanto, en los Estudios culturales la cultura se entiende como un sistema de regulaciones simbólicas que establecen las hegemonías pero que, a la vez, puede verse interrumpido, cuestionado o desafiado por la cultura a través de las luchas entre dominancia y subalternidad.

A raíz del impacto metodológico de la Historia Cultural y los Estudios Culturales, el concepto de Cultura ocupó un lugar epistemológico primordial, al implicar que toda práctica social se relaciona con la producción de significados y que la cultura es una condición constitutiva de dicha práctica.⁸⁹ Es así como debido al impacto de los Estudios culturales surgió un nuevo campo de análisis denominado *Cultura visual* o *Estudios visuales*, donde se sitúa a *lo Visual* como el punto primordial en los procesos a través de los cuales se construyen significados en un contexto cultural.⁹⁰

El campo de análisis de la Cultura Visual o los Estudios Visuales toma prestado de los Estudios Culturales el rechazo a las formas de análisis centradas en la alta cultura y los objetos culturales emanados de la misma, olvidando los procesos de negociación e intercambio de abajo hacia arriba, entre la baja y la alta cultura. Al respecto representantes de los Estudios Culturales como Raymond Williams y Stuart Hall, enfatizan la problemática relación entre la alta y la baja cultura al definir a la baja cultura o cultura popular como cultura de “resistencia” de los grupos subordinados de la sociedad y las fuerzas de incorporación que operan en el interés de los grupos dominantes.⁹¹ En este sentido W.T. Mitchell señala que los Estudios Visuales son un fenómeno constituido de adentro hacia fuera en su relación con la historia del arte, ya que plantean preguntas sobre la relación entre la alta y la baja cultura, enfocándose a las imágenes vernáculas, medios de comunicación y las prácticas visuales de la vida cotidiana, donde se asientan las tradiciones de las artes visuales.⁹²

Para Nicholas Mirzoeff en el ámbito de la Cultura visual ocurre un desplazamiento importante con respecto a la historia cultural: el cambio en la comprensión del mundo

⁸⁹ Los Estudios Culturales se empanan con el denominado “giro cultural” ya mencionado a propósito de la historia cultural, donde se afirma la ubicuidad de la cultura y la búsqueda de significados en la historia. Ante la crisis de paradigmas en la historia, los Estudios Culturales se constituyeron como un campo de estudio compuesto de diversos aspectos que abordan temas de dominación o contestación del poder, BONNELL, Victoria E. y Lynn Hunt, eds., *Beyond the cultural turn*, p. 10.

⁹⁰ DIKOVITSKAYA, Margaret, *The Study of the Visual after the cultural turn*, p.1 y 58.

⁹¹ Citado por STOREY, John, *Teoría cultural y cultura popular*, pp. 20-26.

⁹² DIKOVITSKAYA, Margaret, *The Study of the Visual after the cultural turn*, pp. 16 y 17.

como un texto al mundo como una imagen, es decir el paso de un enfoque centrado en el lenguaje y el discurso al estudio de lo visual como un campo donde se crean y disputan significados.⁹³ En este punto Mirzoeff retoma las ideas de W.J.T. Mitchell sobre Cultura visual, quien al esbozar una teoría de la imagen, anuncia que ésta es producto de la comprensión de que los elementos que forman parte de la condición de espectador (spectatorship), tales como “mirar” (the look), “contemplar” (the gaze), “el vistazo” (the glance); las prácticas de observación, de vigilancia y el placer visual pueden ser tan problemáticos como aquellos implicados en la lectura: “descifrar”, “decodificar”, “interpretar”, etc. Así mismo, para Mitchell, la experiencia visual o el conocimiento de lo visual no se puede explicar por completo en el modelo de la textualidad.⁹⁴

El enfoque centrado en la Cultura visual me permite encontrar la intersección entre los caminos historiográficos abiertos por la historia cultural y mi preocupación por el estudio de la imagen. Como he mencionado en el apartado dedicado a la historia cultural y las representaciones, en esta corriente existe la tendencia a leer la realidad como un texto con varios significados por descifrar. Esta tendencia se originó entre los historiadores como Daniel Roche, Natalie Zemon Davis, Lynn Hunt, Carlo Ginzburg, quienes influidos por la antropología se volcaron al estudio de lo simbólico, lo ritual, lo discursivo y las prácticas culturales (manteniendo el acento en el lenguaje y lo discursivo).⁹⁵

⁹³ MIRZOEFF, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, pp. 6 y 7.

⁹⁴ Citado por MIRZOEFF, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, p. 6.

⁹⁵ BONNELL, Victoria E. y Lynn Hunt, eds., *Beyond the cultural turn*, pp. 7-9. El denominada “giro antropológico” en la historiografía es influido en gran medida por la propuesta de Clifford Geertz sobre la interpretación de los significados culturales, donde el contenido simbólico de la acción es *leído*, interpretado como un signo, marcando la influencia de Geertz en la búsqueda de significados en la cultura, “como un texto por ser leído”. Así mismo, la historiografía experimentó el denominado “giro lingüístico”, donde se configura la noción de cultura como lenguaje y representación. En esta perspectiva ubicamos trabajos como el de Hyden White, quien se centraba en los recursos retóricos que constituyen el discurso histórico, argumentando que la verdad era sólo una producción del texto y que por tanto lo real histórico sólo tenía existencia lingüística.

Partiendo de las bases sentadas por la historia cultural, donde la realidad es una construcción donde operan procesos de significación y representación, nos trasladamos a lo visual como el punto primordial para entender los significados y representaciones de dicha realidad. Por tanto, el recurrir al estudio de la Cultura Visual no sólo implica un mero desplazamiento: de la concepción de la realidad como un texto a su entendimiento como una imagen. También implica una visión de dicha realidad, donde operan procesos visuales de significado que se construyen en un contexto cultural y operan como mediadores de la experiencia humana. Al respecto no considero que exista la preeminencia de lo textual o lo visual, sino la posibilidad de que el historiador elija el punto de entrada mediante el cual construirá su propia interpretación del pasado. En este caso, la cultura visual es deudora de la historia cultural y los estudios culturales, pero respecto a estas corrientes marca su independencia al centrarse en el estudio de las visualidades; así mismo se distingue de la historia del arte al dirigir su atención lejos de los momentos canónicos o formalmente estructurados de la mirada.

Para Margaret Dikovitskaya en la Cultura visual o Estudios visuales, se sitúa a lo Visual como el punto primordial en los procesos a través de los cuales se construyen significados en un contexto cultural.⁹⁶ Así mismo, en el campo de estudio de la Cultura Visual, el concepto de *Visualidad* ocupa un lugar central, ya que al hablar de visualidad nos referimos a la presencia y la forma en que las imágenes operan como mediadoras en la organización de la experiencia humana.⁹⁷

Como ya he mencionado, los Estudios visuales tienen una relación muy estrecha con los Estudios culturales, pero al mismo tiempo su existencia es producto del “giro cultural” que originó el surgimiento de la historia cultural. En este sentido, para Nicholas Mirzoeff la Cultura visual es un campo nuevo que se enfoca precisamente en lo visual como parte de la cultura, el lugar donde se crean y disputan los significados. Así, en sus

⁹⁶ DIKOVITSKAYA, Margaret, *The Study of the Visual after the cultural turn*, p.1 y 58.

⁹⁷ HEYWOOD, Ian and Barry Sandywell eds., *The handbook of Visual Culture*, p. 12.

planteamientos la cultura visual no depende de la imagen en sí misma, sino de la tendencia moderna a “imaginar” y “visualizar” la existencia.⁹⁸

En el contexto de la Revolución Mexicana un enfoque centrado en la historia cultural de las imágenes y la Cultura visual nos permite entender a las imágenes no sólo como mediadoras de la experiencia humana, sino también como el punto esencial a través del cual se construyen significados en un escenario de tensiones y de luchas de representación. Hasta este punto, situamos a las imágenes y representaciones de la Revolución Mexicana como el problema historiográfico central que nos permite acercarnos a las formas de significar, de pensar, de imaginar la realidad mediante la fotografía, a la forma que los individuos y grupos daban sentido a su realidad por mediación de la imagen, tema que abordaré en los siguientes capítulos.

⁹⁸ MIRZOEFF, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, p. 5.

CAPÍTULO II.

La Cultura Visual Moderna y los inicios de la fotografía en Sinaloa

La Cultura Visual Moderna

Para Regis Debray, la arqueología de lo audiovisual podría muy bien comenzar con el fuego y las sombras en la caverna; siguiendo con la cámara oscura bajo el nombre de *stenopé* en la antigüedad, la aparición de la imagen animada en el siglo XVIII, con la invención del *travelling* por el belga Robertson, creador de las “Fantasmagorías” (que se deslizaban sobre unos raíles, detrás de una pantalla, gracias a una linterna colocada en una carretilla). Pero todos coinciden en que la prueba única sobre metal o daguerrotipo, fabricada por Daguerre, es la que hace entrar a la imagen occidental en la nueva era mecánica y que la fotografía fue la introducción de un automatismo en el trabajo manual de las ilustraciones “la luz sustituye a la mano del artista”.¹

En su estudio histórico sobre la fotografía, Walter Benjamin cita las impresiones que este mundo de imágenes técnicas suscitaba entre sus contemporáneos a fines del siglo XIX, entre ellos el poeta Paul Valéry, quien advertía el carácter evanescente de esta modernidad: “igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas desde lejos para responder a nuestras necesidades mediante un esfuerzo casi nulo, así también nos abastecemos de imágenes visuales o auditivas que surgirán y se desvanecerán al menor gesto, casi a una señal”.²

Así, el surgimiento de la fotografía se inscribía en un contexto de cambios en las características de la percepción sensorial y la creciente necesidad entre las masas “de adueñarse del objeto en la máxima proximidad de la imagen, o mejor dicho, en la copia, en la reproducción”. Para Benjamin la industrialización de la imagen, a partir del auge de las tarjetas de visita en la década de 1850 (que permitían obtener múltiples copias de un

¹ DEBRAY, Regis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, pp. 224 y 225. Además, apunta Debray, la fotografía no fue el primer multiplicador de imágenes, antes ya existían el grabado sobre madera y sobre acero, la litografía, aparecida a principios del siglo XIX, y antes los sellos, las medallas, las monedas, los naipes y los billetes de banco.

² BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, p. 94.

mismo cliché fotográfico) y de la reproducción de imágenes en la prensa ilustrada en 1900, significa la decadencia del *aura* en las primeras fotografías, de la *lejanía*, lo inaproximable, por la necesidad de *cercanía* entre las masas (la posesión de la copia del arte, de la figura, el rostro).³

En *Looking for Mexico. Modern Visual Culture and National Identity*, John Mraz sintetiza algunas de estas ideas y plantea una definición de la *cultura visual moderna* como aquella que es producto de imágenes técnicas y sonidos; entre ellas la fotografía y el cine. Respecto a la fotografía, uno de los aspectos que definen su modernidad es la credibilidad que las personas le confirieron; ya que desde su invención en 1839, tendieron a asignarle un valor más alto que a otras expresiones visuales. Así, a fines del siglo XIX, la fotografía tuvo una enorme influencia debido a que era resultado de cierta “reproducción mecánica”, las personas creían en ella de manera distinta respecto a otros medios visuales y a su estatus como “ventana al mundo”.⁴

Además, Mraz habla de la masificación como el segundo elemento clave en la configuración de esta modernidad visual, que ocurre en primera instancia con la invención del retrato en formato *tarjeta de visita* en 1850. Si bien el daguerrotipo reproducía imágenes de una semejanza exacta, éstos no podían reproducirse y circular, como ocurrió con las tarjetas de visita, que fueron el primer peldaño en la circulación masiva de la “imagería técnica”, a la que siguió la masificación mediante el uso de la tarjeta postal (1869) y la máquina de rotograbado (1890), que permitió publicar fotografías en los periódicos y las revistas; y el cine que llegaría a millones de espectadores.

Finalmente, Mraz enlista un tercer y último aspecto en la conformación de la cultura visual moderna, referente a la creación de “celebridades” o personajes cuyo rostro se masifica y circula mediante las fotografías. Gracias a la credibilidad y la amplia circulación de estas imágenes, que aparecía en las tarjetas de visita, las postales, las

³ BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, pp. 99 y 100.

⁴ MRAZ, John, *Looking for Mexico. Modern Visual Culture and National Identity*, p. 3.

pantallas y las páginas de las revistas ilustradas.⁵ Como apunta Mraz, los retratados se convirtieron en verdaderas celebridades, cuyo rostro se compra, colecciona, intercambia, regala, se pasa de mano en mano, circula en las páginas de los rotativos y llega hasta las pantallas de cine en 1895.

En suma, la cultura visual moderna se caracteriza por la credibilidad o el sentido de realidad conferido a las fotografías, la reproducción técnica y por tanto la masificación de la imagen, la creación de celebridades; procesos que ocurrieron a partir de la segunda mitad del siglo XIX, con la aparición de la tarjeta de visita en 1850, las tarjetas postales y la inserción del rotograbado en la prensa. En este capítulo revisaré dichos procesos y su inserción en el espacio sinaloense, donde a lo largo del siglo XIX se fueron conformando las pautas de una modernidad visual previa al estallido de la Revolución Mexicana.

Dicha modernidad visual cobra mayor importancia si la conectamos con la tendencia moderna a “imaginar” y “visualizar” la existencia por medio de la imagen.⁶ Así, la fotografía en sus diferentes soportes y la misma invención del cine, llegaron para modificar nuestras visiones de la realidad y operar como mediadores de la experiencia humana. Lo visual, la Cultura Visual funciona entonces como ese entramado de significaciones que nos permite dar sentido a nuestro mundo y que se empieza a configurar en sus características modernas desde la segunda mitad del siglo XIX.

Los primeros fotógrafos y la fotografía en Sinaloa

Hacia el año de 1800, el deseo de *representar de manera fiel o fotografiar* el mundo, llevo a la invención de distintos dispositivos mecánicos encaminados a dicho fin, desarrollados por el francés Joseph Nicéphore Niépce alrededor de 1820, Hércule Florence en Brasil durante 1832, Louis Jacques Mandé Daguerre en París y Henry Fox Talbot en Inglaterra, en

⁵ MRAZ, John, *Looking for Mexico. Modern Visual Culture and National Identity*, p. 3.

⁶ MIRZOEFF, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, p. 5.

el año de 1839. Entre dichos inventos, fue el daguerrotipo (el proceso de reproducción de imágenes patentado por Daguerre), el que se expandió por el mundo con mayor éxito. Consistente en “una pequeña lámina de cobre, bañada con una delgada capa de plata, que brilla, refulge, refleja el propio rostro como un espejo y devuelve además – como en filigrana o con todos sus detalles según el ángulo de visión-, otra imagen para siempre detenida, en forma de negativo o positivo”,⁷ la técnica del daguerrotipo llegó a Rusia, Japón, India, España y en América,⁸ donde pasó por distintas adaptaciones, usos sociales e influencias estéticas locales que en conjunto hablan de la conformación temprana de un ambiente visual permeado por las maneras distintas de ver la realidad.⁹

Por tanto, en México, la llegada del primer daguerrotipo en 1839 no fue un caso aislado, obedeciendo a un fenómeno que se estaba desarrollando a escala global, acontecimiento que fue anunciado por la prensa del Puerto de Veracruz el 3 de diciembre de 1839, que destacaba la llegada del francés Prélér, quien desde 1837 ofrecía sus servicios de grabador en la Ciudad de México y había regresado de Francia a bordo de la corbeta “La Flore”, con dos equipos para obtener daguerrotipos: obteniendo vistas del Palacio de Armas, los edificios principales, algunas calles, etcétera.¹⁰

Con algunos años de diferencia y como parte de su recorrido por México entre los años de 1842 y 1847, el químico y físico francés Tiffereau, estuvo en Mazatlán, donde tomó una vista del puerto utilizando el daguerrotipo.¹¹ En este ánimo, Tiffereau se sumaba al grupo de científicos que hicieron uso de esta técnica para apoyar sus investigaciones y

⁷ DEBROISE, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, p. 35.

⁸ Véanse ELLIOT, David ed., *Photography in Russia, 1840-1940*; PINNEY, Christopher, *The Coming of Photography in India*; COOLIDGE Rousmaniere, Nicole y Mikiko Hirayama eds., *Reflecting Truth. Japanese Photography in the Nineteenth Century*; RIEGO, Bernardo, *La introducción de la fotografía en España. Un reto científico y cultural*.

⁹ En el caso de Japón esto es bastante interesante, sobre todo si retomamos la manera en que las vistas fotográficas se mezclaban con la tradición paisajística preexistente o el de Rusia, donde las fotografías representaban los estamentos sociales tradicionales, la arquitectura o en Brasil donde se hacía retratar el niño blanco con su ama de leche.

¹⁰ DEBROISE, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, p. 36.

¹¹ DEBROISE, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, p. 41.

registrar los distintos aspectos que llamaban su atención, como el paisaje, los tipos raciales, restos arqueológicos, la naturaleza, etc., a los cuales se sumaron aquellos operadores extranjeros: entre ingleses, franceses, alemanes, españoles y estadounidenses que a partir de la década de 1850 establecieron sus *estudios galerías* fotográficas en el país y se dedicaron a retratar a la sociedad.¹²

Por las características del proceso fotosensible de su producción, las imágenes entraron en el imaginario colectivo como “un medio objetivo de representación de la realidad”, el cual es “un apéndice del ojo humano”, “una mirada que reproduce todo lo que toca y en lo sucesivo será tomada como medida de la realidad”.¹³ La llegada de estos fotógrafos inauguró una historia del consumo de la fotografía y la práctica de *representarse* en el estudio fotográfico, como prueba de verdad.

A nivel mundial, la década de 1850 significó la popularización de la fotografía a partir de la invención de la *carte de visite* o la *tarjeta de visita* que correspondía al formato de 6 a 9 cm, patentado por el fotógrafo francés Disderi en 1854; quien reemplazó el uso de la placa de metal y los grandes formatos, por un proceso fotográfico donde se utilizaba el negativo de vidrio, que permitía reproducir hasta una docena de copias de un retrato. Naturalmente este proceso abarató los costos de impresión, permitiendo una “democratización” del retrato, que antes estaba reservado a la nobleza y la burguesía rica y permitió que al menos en el caso francés la *carte de visite* estuviera a disposición de aquellos que vivían con menos holgura.¹⁴

¹² Con la aparición de nuevas técnicas de creación de imágenes el daguerrotipista cedió su lugar al fotógrafo que usaba papeles salados o albuminados, negativos de vidrio emulsionados con colodión, ferrotipos, ambrotipos, melanotipos, que permitieron reducir los costos e imprimir varias copias de una misma imagen, con lo cual asistimos a un proceso de democratización del retrato y la apertura de innumerables estudios, véase DEBROISE, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, pp. 50-54.

¹³ RIEGO, Bernardo, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, p. 299.

¹⁴ FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, p. 57 y 58.

Además, el uso del negativo de vidrio reemplazó el sentido de la “copia única”, obtenida mediante la placa de metal del daguerrotipo, para dar paso a la idea de “la reproducción fotográfica”, que implicó una variación importante en el imaginario colectivo respecto a la fotografía.¹⁵ Fue así como la invención de la tarjeta de visita significó la popularización del retrato, en el sentido de un uso compartido por distintos grupos sociales.¹⁶ Desde Napoleón III, quien al salir hacia Italia a la cabeza de su ejército, el 10 de mayo de 1859, se detuvo ante el establecimiento de Disderi para hacerse retratar, hasta una lista de artistas, sabios, hombres de estado, funcionarios y modestos empleados. El estudio llenaba al mismo tiempo su deseo de igualdad y de representación simbólica.¹⁷

Debido a la popularización de la tarjeta de visita, distintos actores como Disderi, que provenían de un medio modesto o desempeñaban otro oficio, encontraron la forma de hacerse de un equipo fotográfico y abrir un taller fotográfico para trabajar como retratistas. Si en Europa y Estados Unidos¹⁸ surgieron infinidad de estudios fotográficos, el fenómeno se extendió a México y sus distintas localidades, donde los fotógrafos extranjeros encontraron una tierra de oportunidad para ganarse la vida.

En el puerto de Mazatlán y en el año de 1864, el fotógrafo A. Beaven abrió su *Galería Fotográfica*, declarándose preparado para “tomar retratos en cualquier estilo del arte”.¹⁹ Cabe destacar que Agustín Beaven abrió su estudio con materiales que llegaron de

¹⁵ DEBROISE, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, p. 51.

¹⁶ Aquí retomo la conceptualización de lo Popular hecha por Roger Chartier, “como una especie de relación, una manera de utilizar productos o códigos culturales compartidos en mayor o menor grado, por todos los miembros de la sociedad, pero comprendidos, definidos y usados en estilos de forma variable”, en CHARTIER, Roger, “Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico”, pp. 179-192.

¹⁷ FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, p. 58.

¹⁸ Si en todos los países de Europa, la fotografía tuvo un éxito considerable, en Estados Unidos causó furor y originó un comercio floreciente. Entre 1840 y 1860, Norteamérica se transformaba en una sociedad industrial, crecían las ciudades, fue la época de la fiebre del oro y el nacimiento de las ciudades del Oeste. En la joven nación, ese nuevo medio de autorrepresentación correspondía al afán de los pioneros, orgullosos de sus éxitos, FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, pp. 30-31.

¹⁹ MACIEL Sánchez, Carlos y Diana María Perea Romo, *La fotografía en Sinaloa: de la daguerrotipia y el negativo de vidrio al bromuro de plata*, ponencia presentada en el III Encuentro de Historiadores de Sinaloa,

San Francisco, California, a bordo del buque “Clara R Sutil” que zarpó de este puerto americano el 19 de enero de 1864. Meses después *The Mazatlan Times*, anunció la apertura de su estudio con instrumentos traídos desde California, lo que le permitió retratar mediante la técnica del ambrotipo y la carta de visita; además Beaven empezó a importar y vender a otros fotógrafos locales los químicos, instrumentos y demás materiales necesarios para la fotografía.²⁰

Poco tiempo después en julio de 1865 el fotógrafo alemán Edmundo Hoddap, estableció un taller fotográfico frente a la Herrería Francesa; como se señalaba en *El monitor del Pacífico* esta nueva Galería fotográfica, conocida luego como “Hoddap y Zuber”, los habitantes de Mazatlán podían “acudir para hacerse retratar o, si lo deseaban, comprar tarjetas postales de diversos países y ciudades”.²¹ Antonio Lerma Garibay nos dice que el fotógrafo asociado con Hoddap era William Zuber, quien anteriormente tenía su estudio fotográfico en San Francisco, California.²²

Hacia la década de los 1870 se encontrarían indicios de una nueva firma “Hoddap y Laurent”, que se da tras el fin de la sociedad entre “Hoddap y Zuber”. Hacia 1898, Guillermo L. Zuber, hijo había heredado el taller y el oficio de fotógrafo de su padre, a quien se refería como el fundador del establecimiento fotográfico “más antiguo” en Mazatlán con dirección en la calle Diana no. 38; al que publicitaba como: “el que posee los aparatos más modernos para efectuar sus trabajos. El Sr. Zuber es especialista en vistas de

el historiador: su quehacer y perspectiva, Asociación Sinaloense de Historiadores A.C., Culiacán, Sinaloa, 28 y 29 de septiembre de 2007 [inédito].

²⁰ LERMA Garay, Jesús Antonio, *Mazatlán decimonónico IV*, p. 80 y 81.

²¹ MACIEL Sánchez, Carlos y Diana María Perea Romo, *La fotografía en Sinaloa: de la daguerrotipia y el negativo de vidrio al bromuro de plata*. Cabe destacar que estos fotógrafos combinaban el aspecto artístico en sus creaciones, al ofrecer trabajos de *arte* creados en sus *galerías*, con el aspecto comercial, al buscar atraer a su clientela mediante novedades como las tarjetas postales de otros países, que se empezaron a comercializar en el mundo a partir de 1869.

²² LERMA Garay, Jesús Antonio, *Mazatlán decimonónico IV*, p. 81.

dicho puerto, pudiéndose obtener ya sean sueltas o coleccionadas en elegantes álbums (sic)".²³

A estos nombres se sumaban otras firmas que dejaron su huella en los retratos antiguos que se conservan en la Colección Miguel Tamayo, como las de "Fotografía Alemana", "Nicolás Grillot", "R & E Sands" y los fotógrafos de la ciudad de México "Cruces y Campa" y "Valleto".²⁴ A través de los cuales podemos trazar las vías y los actores por medio de los cuales la fotografía se insertó en la sociedad sinaloense, donde destaca el Puerto de Mazatlán, debido a que este era punto de confluencia de hombres y bienes desde el exterior "Mazatlán era la puerta de entrada de mercancías provenientes de Europa y la costa atlántica de los Estados Unidos."²⁵ Esto explica las conexiones con el puerto de San Francisco, California y la llegada de extranjeros, entre ellos europeos, que establecían sus negocios en el puerto.



1. Tarjeta de visita y su reverso. Photographed by R & E Sands. (Colección Miguel Tamayo).

²³ SOUTHWORTH, J.R., *El Estado de Sinaloa, México*, p. 147.

²⁴ Cabe mencionar de nueva cuenta mi agradecimiento al Sr. Miguel Tamayo Espinoza de los Monteros, quien en vida me abrió las puertas de su casa, permitiéndome consultar y digitalizar las fotografías que con tanto cariño guardaba en el álbum familiar.

²⁵ MARTÍNEZ Peña, Luis Antonio, "Mazatlán historia de su vocación comercial (1823-1910)", p. 106.

Estos fotógrafos se dedicaron a retratar a la sociedad en sus galerías o estudios fotográficos, donde se ponían en juego los elementos simbólicos que hacían alusión al estatus de los retratados “los accesorios característicos de un taller fotográfico de 1865 son la columna, la cortina y el velador. Allí se está, apoyado, sentado o de pie, el sujeto que aparecerá en la fotografía de medio o cuerpo entero o bien en busto. El fondo se amplía, según el rango social del modelo, con accesorios simbólicos y pintorescos”.²⁶ El taller del fotógrafo adquirió entonces la importancia simbólica de ser una especie de teatro para la escenificación social de los retratados.²⁷

La siguiente *carte de visite* aparece bajo la firma de “Guillermo L. Zuber, fotógrafo. Mazatlán. Calle de Diana no. 38”.²⁸ En ella, nos encontramos con la representación en el estudio de una pareja que se retrata en un escenario palaciego, el gobelino en la pared simula las columnas y los muebles finos; la *ilusión de realidad*²⁹ traída por el fondo decorativo, se complementa con la presencia de un pedestal cubierto de una fina tela, donde la pareja descansa sus brazos. Ambos de pie, posan con solemnidad y miran directo al retratista. Su vestimenta es impecable y armoniza con el escenario de fondo. El acto fotográfico se complementa con el uso social de la imagen, donde ésta se obsequia a los seres queridos, en prueba de afecto; al reverso se lee la dedicatoria “A nuestras mamás y hermanas les dedicamos el presente con afectuoso cariño. Rafaela S. de Amador. F. Amador”, con fecha de diciembre de 1879.

²⁶ FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, p. 62.

²⁷ A estos usos simbólicos, se sumaron los de control y vigilancia, como la fotografía de reos y prostitutas, que se instituye por reglamento de Antonio López de Santa Ana en 1855, para el caso de la Ciudad de México, en GONZÁLEZ Rodríguez, Antonio, “Imágenes y representaciones mitológicas de la prostituta”, p. 131.

²⁸ Quizá por la fecha en la imagen podemos pensar que es un retrato de Guillermo Zúber padre, ya separado de su sociedad con Hoddap.

²⁹ El artificio de estos retratos en el estudio se encontraba en lo que he pensado como “realismo fotográfico”, es decir en las formas estilísticas y visuales a través de las cuales se “fabricaba” la realidad en la fotografía, en este caso la forma en que se fabrica la realidad en el estudio, haciendo uso de muebles, una decoración, una pose, vestimenta y todos los elementos que en conjunto crearán la ilusión de realidad.

Es así como entendemos que en esta época, sus emisores consideraban que la fotografía no era tan sólo una representación de la realidad, sino un objeto con facultades para expresar sentimientos y afectos, era una prueba irrefutable de las cualidades de las personas y objetos fotografiados.³⁰



2. Rafaela S. de Amador y F. Amador, diciembre de 1879. Guillermo L. Zuber, padre. (Colección Miguel Tamayo).

A la magia de estos retratos antiguos en formato de tarjeta de visita y la primera generación de fotógrafos extranjeros establecidos en Sinaloa, se sumarán otros estudios y operadores de la lente en el estado, cuyas huellas podemos seguir a través de los informes

³⁰ MATABUENA Pelaéz, Teresa, *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el Porfiriato*, p. 8.

oficiales. La fotografía se convierte con el paso de los años en una actividad regulada por el gobierno del estado, que hacía 1881 clasifica al taller fotográfico como un establecimiento de tipo industrial, que en el año causaba una contribución al erario de 72.00 pesos. Sin embargo, en el informe del Gobernador Mariano Martínez de Castro solo aparece registrado un establecimiento fotográfico, el de Guillermo L. Zuber en Mazatlán, y ninguno en Culiacán, la capital del estado o el resto de la entidad, lo que contrasta con las huellas encontradas sobre la presencia de otros fotógrafos en la entidad.³¹ Además, podemos sumar otro nombre, con la presencia de Luis Rea, fotógrafo de Mazatlán que participó en la Exposición Universal de París en 1900.³²

Esta escasez de datos oficiales sobre la presencia de fotógrafos en Sinaloa, cambia con el recuento de Población según su ocupación principal, que se reportó en el Resumen General del Censo practicado en el Estado, el 28 de octubre de 1900. Al contabilizar a la población según la ocupación principal, en el área de “Industrias, bellas artes, artes y oficios”,³³ se da cuenta de la presencia de 17 fotógrafos, cuya distribución en los Distritos era la siguiente: 3 en Rosario, 1 en Concordia, 7 fotógrafos y 1 fotógrafa en Mazatlán,³⁴ 1

³¹ *Memoria General de la Administración pública del Estado*, presentada a la H. Legislatura por el gobernador constitucional C. Ingeniero Mariano Martínez de Castro el 15 de septiembre de 1881, Culiacán, Tipografía de Retes y Díaz, p. 33. Es interesante notar que en sus inicios la fotografía se clasificaba como perteneciente al ramo industrial, esto fue patente en la gran Exposición del Palacio de la Industria en Francia, en 1855, donde se incluía una sección especial de Fotografía. Dicha exposición suponía el aviso de su desarrollo industrial, véase FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, p. 55. Esto es contrastante con la práctica de los fotógrafos de la época, quienes concebían su profesión como verdaderos artistas que dibujaban con luz en sus galerías fotográficas y así lo anunciaban a su clientela.

³² *Memoria General de la Administración pública del Estado de Sinaloa*, presentada a la XX Legislatura por el gobernador constitucional C. Gral. Francisco Cañedo, años 1896-1902, Tomo II, Mazatlán, Imprenta y casa editorial de M. Retes y CIA, 1905, p. 67.

³³ *Memoria General de la Administración pública del Estado de Sinaloa*, presentada a la XX Legislatura por el gobernador constitucional C. Gral. Francisco Cañedo, años 1896-1902, Tomo II, Mazatlán, Imprenta y casa editorial de M. Retes y CIA, 1905, p. 111. Cabe recordar que durante el siglo XIX la fotografía bien podía clasificarse como perteneciente al ramo industrial o al de las artes, esto es patente en los registros gubernamentales que en primera instancia la enlistan como establecimiento de tipo industrial y al paso de los años en el ramo de “industrias, bellas artes y oficios”.

³⁴ Este dato, referente a la presencia de una fotógrafa en Mazatlán hacia 1900 es por demás significativo. Ya que en la actualidad se han hecho esfuerzos historiográficos por rescatar los nombres de otras pioneras en la fotografía. Entre estos estudios se ha destacado el trabajo de otras mujeres fotógrafas como Sara Castrejón quien se inició en esta profesión en 1908, abriendo un local en su casa de Teloloapan, Guerrero y

fotógrafo en Cosalá, 2 en Culiacán, 1 en Mocorito y 1 en El Fuerte. En los Distritos de San Ignacio, Badiraguato y Sinaloa no aparece ningún fotógrafo registrado, sin que esto signifique que la población de estas comunidades permaneciera ajena a la práctica de hacerse el retrato o consumir imágenes.

Al leer esta información, es significativa la diferencia de fotógrafos entre Mazatlán (8) y Culiacán (2), a pesar de que la población del puerto era menor con respecto a la capital del estado: Mazatlán tenía 38,298 habitantes y Culiacán 44,344.³⁵ Si bien Culiacán era la sede del poder político en Sinaloa, durante el siglo XIX Mazatlán fue el principal centro comercial y polo de atracción de población extranjera en el estado, situación que continuó pues “a principios del siglo XX, el puerto de Mazatlán era una ciudad moderna con los servicios públicos de la época [...] contaba con tranvías urbanos, centros de esparcimiento (teatros, plazas de toros), con alumbrado público eléctrico, servicio telegráfico, telefónico”.³⁶ En esta ciudad moderna, también existió la primera fotografía de Sinaloa, dato por demás significativo que nos permite destacar el papel y la presencia temprana de las mujeres en esta práctica.

Estos registros oficiales se pueden contrastar con las noticias que aparecían en la prensa de la época y nos dan cuenta de la presencia de los fotógrafos en Culiacán. Así tenemos que en 1897 se anunció la llegada a Culiacán del fotógrafo Fernando Llaguno, procedente de Guaymas, Sonora, para establecer un taller fotográfico.³⁷ De Fermín Tapia, quien anuncia la apertura de su negocio, después de haber regresado del estado de

continuyendo su trabajo como fotógrafo de la Revolución, véase VILLELA, Samuel, *Sara Castrejón. Fotógrafa de la Revolución*, p. 35. Así como Esther Eva Strauss, quien trabajaba como asistente en el estudio fotográfico de Fred Feldman en El Paso cuando estalló la revolución en Ciudad Juárez en 1911 y cruzó la frontera para documentarla, en BERUMEN, Miguel Ángel, *1911. La batalla de Ciudad Juárez en imágenes*, p. 12.

³⁵ *Memoria General de la Administración pública del Estado de Sinaloa*, presentada a la XX Legislatura por el gobernador constitucional C. Gral. Francisco Cañedo, años 1896-1902, Tomo II, Mazatlán, Imprenta y casa editorial de M. Retes y CIA, 1905, p. 89.

³⁶ ROMÁN Alarcón, Rigoberto Arturo, *Mazatlán en el siglo XIX*, Culiacán, UAS/Juan Pablos, 2009, p. 36.

³⁷ *El Monitor Sinaloense*, Culiacán, Sinaloa, 9 de mayo de 1897, núm. 334, p. 3.

Sonora.³⁸En el año de 1900 se divulga el arribo de los fotógrafos Reyes y Martínez que llegan a la ciudad para establecer un local fotográfico.³⁹Por igual se anuncia la reapertura del taller del francés A. Busy Guilhat.⁴⁰ En 1904 se da cuenta de la presencia del norteamericano Alberto W. Lohn, quien ya había establecido un local en Culiacán, sitio a donde se informa la llegada de otro fotógrafo de la misma nacionalidad.⁴¹

A este panorama debemos agregar la presencia del fotógrafo Ira Kneeland, miembro de la comunidad de norteamericanos que establecieron una colonia socialista en el puerto de Topolobampo, al norte del estado. Inconformes con las desigualdades e injusticia del sistema capitalista predominante en su país, estos colonos llegaron a las costas de este puerto en 1886, al cabo de unos meses sumaban 418 inmigrantes, alcanzando su número más alto en 1892 con 500 habitantes.⁴² Los Colonos tenían su propia prensa y editaban el rotativo *The Hatchet*; Kneeland era el fotógrafo de la comunidad, quien durante estos años retrató a los colonos, sus asentamientos y formas de vida, el paisaje que los circundaba; el Valle del Río Fuerte, los canales que lo irrigaban, escenas de costumbres y de las fiestas en dicho lugar.⁴³

Al hacer este breve recuento sobre la llegada y presencia de fotógrafos extranjeros y nacionales en Sinaloa durante el siglo XIX, damos cuenta de las adaptaciones locales al nuevo invento, del consumo de esta técnica y la conformación de una atmósfera visual donde las personas se hacen retratar y se familiarizan cada vez más con las imágenes. Enseguida me centraré en el caso específico de tres fotógrafos que a inicios del siglo XX ejercieron su práctica en el estado, en el marco de conformación de una Cultura Visual

³⁸ *El Monitor Sinaloense*, Culiacán, Sinaloa, 6 de junio de 1897, núm. 338, p. 2.

³⁹ *El Monitor Sinaloense*, Culiacán, Sinaloa, 7 de enero de 1900, núm. 474, p. 3.

⁴⁰ *El Monitor Sinaloense*, Culiacán, Sinaloa, 12 de agosto de 1900, núm. 474, p. 3.

⁴¹ *Mefistófeles*, Culiacán, Sinaloa, 12 de agosto de 1900, núm. 506. p.3

⁴² ORTEGA Noriega, Sergio, *El edén subvertido. La colonización de Topolobampo 1886-1896*, México, Siglo XXI, 2003, P. 147. Al cabo de diez años el proyecto comenzó a derrumbarse y muchos de sus pobladores regresaron a su país, otros se asentaron en la colonia norteamericana Los Mochis y una minoría subsistió hasta los primeros años de la lucha revolucionaria, abrazando sueños de una comunidad igualitaria.

⁴³ Dichas imágenes se encuentran en "The Topolobampo Collection. Special Collection Library. California State University. Fresno".

Moderna, coincidente con la edad de oro de las tarjetas postales y el uso del medio tono en la prensa, cuyos nombres fueron: Alberto W. Lohn, Alejandro Aréchiga Zazueta y Mauricio Yáñez, quienes tenían sus estudios fotográficos en Culiacán, la capital del estado.⁴⁴ A partir de su práctica estos fotógrafos se insertaron en el ámbito de una Cultura Visual Moderna que precedió al estallido de la Revolución Mexicana.

Alberto W. Lohn y el comercio de tarjetas postales en Culiacán

Hacia 1900, el fotógrafo norteamericano Alberto W. Lohn desarrolló su práctica en Culiacán, Sinaloa, en una sociedad con al menos medio siglo de experiencia en el consumo de las imágenes. En el tránsito del siglo XIX al XX, dichas imágenes cubrían las necesidades de representación de las personas y su entorno, configurando las características de una modernidad visual previa al estallido de la Revolución Mexicana.⁴⁵ Tras su llegada a la capital del estado, Lohn supo hacerse de una clientela en dicha ciudad y en los pueblos que recorría de manera itinerante, a la cual ofrecía una variedad de formatos fotográficos como: “retratos de todas clases, ampliaciones, fotografías en prendedores, mancuernillas, dijes, etc., extenso surtido de cromos, marcos *Art nouveau* en todos los tamaños”;⁴⁶ a lo que habría que agregar la venta de tarjetas postales. Lohn hacía del

⁴⁴ La decisión de tomar a estos fotógrafos como punto de partida, se debe a su producción de tarjetas postales en la época, cuyos rastros he encontrado en la Colección fotográfica de Miguel Tamayo Espinoza de los Monteros, donde se guardan postales de Culiacán y Mazatlán principalmente. Así como la publicación de sus imágenes en los periódicos de inicios del siglo XX, en especial de *El Correo de la Tarde* de Mazatlán y la prensa nacional.

⁴⁵ Como he mencionado, las características de dicha modernidad visual se configuran a lo largo del siglo XIX, siendo estas la representación masiva de la época; el efecto de representación fidedigna de la realidad, donde la fotografía se concibe como una copia fiel de la misma, la circulación de dichas imágenes en distintos soportes impresos como la tarjeta postal, las páginas de la prensa ilustrada y la creación de celebridades cuyo rostro pasa de mano en mano a través de la fotografía.

⁴⁶ *El Monitor Sinaloense*, Culiacán, Sinaloa, abril 1 de 1905, núm. 686. p.3. Es interesante notar la variedad de formas de consumo de la imagen en este tiempo: Gisèle Freund nos recuerda que en los inicios los fotógrafos y su clientela se inclinaban por los grandes formatos, que alcanzaban hasta el medio metro de altura. A partir de la invención de la tarjeta de visita las preferencias recaen hacia el formato de 6 a 9 cm; pero en el gusto de la clientela se advierte una diversidad que va desde las ampliaciones del retrato, que

conocimiento de su clientela, que contaba con aparatos excelentes y magníficos materiales, satisfaciendo sus exigencias bajo el distintivo “Verdad y belleza” que encerraba los valores adjudicados a la fotografía de la época en tanto reflejo de la realidad y portadora de un sentido artístico.

En su investigación sobre Albert (Alberto) W. Lohn, William F. Manger ha encontrado información muy valiosa sobre su nacimiento el 9 de junio de 1867, en Chicago, Illinois, como hijo de inmigrantes alemanes. De acuerdo con el investigador, su padre murió cuando Lohn tenía un año de edad, lo que motivó que su madre y él se mudaran a Aurora, Illinois, con parientes del lado materno. En diciembre de 1887, cambió su residencia a Los Ángeles, California, donde abrió varios estudios fotográficos entre los años 1887 a 1901. En este punto Manger satisface nuestra curiosidad, al decirnos que en ese año el fotógrafo se mudó junto a su esposa Alice Beatrice Cooper y su primogénito Albert Jr. a Culiacán, Sinaloa, donde continuó ejerciendo su profesión y a lo largo de los años abrió varios estudios fotográficos con dirección en la Calle Rosales. En esos años, nació su segundo hijo Fred y la familia llevó una vida apacible hasta que en 1912 dejaron Culiacán por motivo de la Revolución Mexicana, para regresar a suelo americano y establecer un nuevo estudio en Nogales, Arizona, donde Lohn radicó hasta su muerte en 1956.⁴⁷

Al paso de los años, la demanda de sus fotografías debió ir en aumento, por lo que Lohn colocó un anuncio en la prensa local con fecha de 1904, donde se informaba que un

se monta en un marco y se cuelga en la pared, hasta las miniaturas fotográficas, que tenían su antecedente en las miniaturas pintadas a mano, mucho más pequeñas que una tarjeta de visita. Además, Lohn comercializaba cromos (suponemos que eran imágenes producidas mediante la técnica de coloreo de un original blanco y negro), los retratos insertos en la joyería y accesorios como dijes, prendedores y mancuernillas. En este aspecto podemos retomar el tema de la amplitud de las formas de consumo, las prácticas de representación y las distintas experiencias visuales en torno a la imagen, que involucran el gozo, la subjetividad, el espectáculo.

⁴⁷ En mayo de 2016 tuve oportunidad de conocer al Dr. William F. Manger, egresado de Arizona State University, quien se encontraba realizando su investigación sobre “Culiacán, Sinaloa y ambos Nogales en las tarjetas postales de Albert W. Lohn”. Agradezco la amabilidad del Dr. Manger, quien continúa su trabajo y resalta la importancia de la producción fotográfica de Lohn en el estado de Sinaloa, tema con el cual estoy plenamente de acuerdo.

nuevo fotógrafo, también de origen norteamericano se sumaría a su estudio, lo cual nos habla de un negocio pujante y el éxito de sus tomas entre sus consumidores. Además de su trabajo en el estudio, Lohn buscaba su clientela desarrollando un trabajo itinerante que incluía a los pueblos del Norte de Sinaloa, como se anunciaba en una “Nota Informativa” del periódico *Mefistófeles* en 1907 “Sale hoy para los pueblos del norte del Estado el conocido fotógrafo Alberto W. Lohn”.⁴⁸ Es a partir de 1909 cuando tenemos mayores datos acerca de la diversificación de sus servicios, ya que encontramos rastros de su incursión como fotógrafo de prensa y productor de tarjetas postales. En ese año, cuando el periódico de Mazatlán *El Correo de la Tarde* introdujo fotograbados en sus páginas, Lohn se convirtió en uno de sus colaboradores y empezó a enviar *remitidos gráficos* cuyo tema eran los *sports*, que por lo general mostraban escenas posadas de los encuentros de base ball; así como el carnaval en Culiacán.

Fue así como entre los años de 1901a 1912 AlbertW. Lohn, quien castellanizó su nombre a Alberto, se desenvolvió como fotógrafo en el estado, retratando aquellos aspectos que eran importantes para la vida pública y que convirtió en tarjetas postales para su comercialización. Para William F. Manger, la presencia de este fotógrafo fue decisiva dado que en 1907 introdujo el formato postal a Culiacán, convirtiéndose en el primer fotógrafo en imprimir sus imágenes en este soporte. Dicha hipótesis resulta muy sugerente, debido a que nos habla del contacto con el mundo visual norteamericano donde se experimentaba la llamada “época de oro” de las tarjetas postales.⁴⁹

⁴⁸ *Mefistófeles*, Culiacán, Sinaloa, enero 8 de 1907, núm. 1,225. p.4.

⁴⁹ Si bien estas aparecieron en Austria en 1869, el formato llegó de Europa a los Estados Unidos en 1873, cobrando mayor popularidad en la década siguiente cuando el gobierno abandonó el monopolio de su emisión y los particulares incursionaron en el negocio al editar sus propias postales, generando con ello una competencia por un mercado bastante amplio al cual trataban de atraer con atractivas escenas, cuya variedad tanto técnica como temática despertó en muchas personas el interés por coleccionarlas, iniciando así la “época de oro” de las tarjetas postales en el mundo, FRASER Griffords, Gloria, “La postal mexicana: ecos diversos”, p. 10.

Lohn provenía del medio norteamericano, donde las postales eran un objeto de colección de vistas y curiosidades del mundo; pero además, un medio para que las personas se enteraran de eventos de relevancia local, nacional o internacional, debido a que éstas circulaban fácilmente por las rutas del correo americano y su uso resultaba más barato que el del teléfono o llegaba a lugares donde la prensa no se distribuía, como las áreas rurales norteamericanas que estaban comunicadas por las líneas del correo. Las postales eran un medio accesible para que las personas enviaran saludos, invitaciones a fiestas o estuvieran en contacto.⁵⁰

Sumado a lo anterior, en 1888 George Eastman desarrolló la cámara Kodak, que abarató e hizo más sencillo el proceso de producción de imágenes. Gracias a que ésta venía cargada con un rollo de película para tomar 100 fotografías, un amateur podía obtener sus imágenes y luego enviarlas a la compañía para su impresión. Además, en 1889 la compañía de Eastman empezó a desarrollar películas de fácil impresión en un cuarto oscuro propio, hasta que en 1902, la compañía lanzó al mercado el papel fotográfico tamaño postal, gracias al cual las imágenes podían imprimirse sobre este soporte directamente de los negativos, lo que potencializó la producción y el consumo de postales en Estados Unidos.⁵¹

A las innovaciones que facilitaron la impresión de postales, Eastman sumó el lanzamiento de sus propias marcas de papel fotográfico para la impresión de tarjetas postales como Velox y Azo; a las que se sumaron las de otros fabricantes como Argo, Cyko y Artura.⁵² De esta manera, hacía 1907 cuando el Congreso americano pasó una nueva ley que permitió escribir mensajes más extensos en el reverso de las postales (anteriormente tenían que escribirlos sobre la imagen misma, elemento formal que es importante a

⁵⁰ VANDERWOOD, Paul J, Frank N. Samporano, *Border Fury. A picture postcard History of Mexico's revolution and U.S. War Preparedness 1910-1917*, p. 1 y 2.

⁵¹ VANDERWOOD, Paul J, Frank N. Samporano, *Border Fury. A picture postcard History of Mexico's revolution and U.S. War Preparedness 1910-1917*, p. 3 y 4.

⁵² VANDERWOOD, Paul J, Frank N. Samporano, *Border Fury. A picture postcard History of Mexico's revolution and U.S. War Preparedness 1910-1917*, p. 4.

efectos de datar los años de su producción), su uso se popularizó y los americanos estaban creando, comprando, enviando y coleccionando postales en grandes cantidades. No es casual entonces, que en ese año Lohn introdujera su comercio a Culiacán, encontrando el mercado idóneo para hacer negocios.

Sin escapar a esta tendencia, Lohn dirigió su mirada a temas muy variados como las vistas generales de la ciudad y sus alrededores, de las calles con sus cantinas, tiendas, el hotel y en ellas los niños, mujeres, hombres que hacían una pausa en su camino para atender a la cámara del fotógrafo; escenas de la cotidianidad, el mercado, así como tomas costumbristas donde aparecían los aguadores o un grupo de mujeres lavando en los márgenes del río. Con su cámara, Lohn hacía una postal del transporte de caña o madera con animales de tiro, o retrataba los lugares que emulaban el progreso porfiriano, como el puente del ferrocarril Sud-Pacífico inaugurado en 1907.⁵³

En su trabajo se combinaba el fenómeno de popularización de la tarjeta postal, con la modernidad en las técnicas y procesos de creación de imágenes, a partir de la instantaneidad en la fotografía. Entendiendo la instantaneidad como una tecnología que permitía capturar y trabajar en situaciones de movimiento, que fascinaba a su público por su reto técnico que abrió la posibilidad de crear tomas al exterior con los personajes en movimiento.⁵⁴ Con el advenimiento de la instantánea ocurrió un entrecruzamiento en las relaciones que regían la práctica fotográfica, que ligaban al retrato con el interior de un estudio, y por tanto con la rigidez en la pose; mientras que el exterior era terreno para el paisaje, en tanto una vista solitaria.⁵⁵ En adelante dichas relaciones se modificaron, haciendo posible el retratar al exterior, e incluir en los paisajes la presencia humana y de animales en movimiento.

⁵³ De nueva cuenta, agradezco la generosidad del Dr. William F. Manger, quien me facilitó el material a través del cual pude reconstruir la variedad de temas que Lohn retrató y convirtió al formato postal.

⁵⁴ LEDESMA Pérez, Brenda Verónica, *Técnica y géneros fotográficos en transición. Fotografía e instantaneidad (1871-1900)*, p. 26.

⁵⁵ LEDESMA Pérez, Brenda Verónica, *Técnica y géneros fotográficos en transición. Fotografía e instantaneidad (1871-1900)*, p. 33.

Las postales siguientes muestran este desplazamiento en la práctica fotográfica. La primera de ellas congela el paso de una carreta de tracción animal que transportaba caña, bajo la guía de un campesino, donde existe la intención de remarcar lo pintoresco. Debido al recurso de la instantaneidad, la toma se hace a plena luz, a fin de lograr un disparo rápido que permitiera conservar la figura del carretero y los animales. Lo mismo ocurre con una vista de la ciudad, cuya fecha en el matasellos corresponde a 1910, que congela el vaivén de las personas en la esquina contigua a la catedral de Culiacán; frente a dos expendios de cerveza, retrata a un grupo de hombres con sombrero que atienden a su cámara. La escena está plena de elementos como los cocheros, sus caballos, un vendedor frente a su mesa, probablemente con confites y surgiendo desde la izquierda, un viandante que pasa por la banqueta y queda registrado con un efecto barrido en la instantánea.



3. Lohn. Foto. Culiacán, Mex (Cortesía William F. Manger).



4. Lohn. Foto. Culiacán, Mex (Cortesía William F. Manger).

También en el exterior, Lohn combina el retrato de un grupo de señoritas, con una toma del paisaje arquitectónico del Puente del Ferrocarril Sud-Pacífico, sobre el río Humaya. Al usar el espacio en vertical, enfatiza la visión en perspectiva del tendido férreo y da mayor profundidad a la estructura metálica del puente. Coronando los arcos metálicos, se lee el año 1907 que se repite en tres ocasiones hasta perderse en el horizonte; el espacio y el tiempo se conjugan en esta representación del progreso que está por llegar con el ferrocarril Sud Pacífico.⁵⁶ A pleno sol, aparecen tres damas en un

⁵⁶ Fue hasta 1908 cuando el Ferrocarril Sud Pacífico llegó a Culiacán, punto a partir del cual se siguió el tendido hacia Mazatlán, donde se inauguró en 1909. Cabe señalar que desde 1904 la Southern Pacific R.R. obtuvo de la Secretaría de Fomento la concesión para construir y explotar por 99 años el ferrocarril que partiría del puerto de Guaymás y concluiría en su recorrido en Guadalajara. En dicho recorrido se incluían varios tramos, entre ellos el que tocaría a la capital de Sinaloa. En 1905 se iniciaron los trabajos desde Empalme, a siete kms. de Guaymás, para llegar a San Blas en 1907, atravesando el municipio de El Fuerte. En MIGUEL Vélez, Víctor Alejandro, "Los ferrocarriles en Sinaloa (1880-1911)", p. 42 y 43.

primer plano y un joven de sombrero que apenas se advierte, quienes posan para el retrato en este escenario exterior. Con esta toma al puente del ferrocarril, Lohn enmarca uno de los principales símbolos del progreso porfirista, un tema recurrente entre destacados fotógrafos de su época como Hugo Brehme y Guillermo Kahlo.



5. Puente del F.C. Sud Pacífico sobre el Humaya. Lohn Fot., Culiacán, Sinaloa (Cortesía William F. Manger).

Mauricio Yáñez y Alejandro Zazueta: fotógrafos de la ciudad

Es probable que a inicios del siglo XX, el joven Alejandro A. (Aréchiga) Zazueta, originario de Sataya, Sinaloa, aprendiera el oficio de fotógrafo con el señor Mauricio Yáñez. En el testimonio de su viuda, la señora Josefina Pérez de Zazueta quedaba el recuerdo de cómo se hicieron novios en Mocorito, en uno de los viajes donde Alejandro “acompañaba al señor Yáñez [...] juntos solían recorrer el estado, andaban por Choix, El Fuerte, Ahome, Mocorito, Guasave, Guamúchil, pero también Mazatlán y el sur del estado”.⁵⁷ En dicha práctica itinerante, los fotógrafos ofrecían sus servicios como retratistas y vendedores de tarjetas postales, viajando con su equipo y materiales de fotografía trasladándose por las vías del ferrocarril, en diligencia, carruaje o a caballo.

En Culiacán, su estudio era conocido como “la esquina de Yáñez y Zazueta”, situado sobre la calle de Rosales, donde retrataban a la población de la ciudad en un escenario “decorado con muebles europeos que llegaban en embarcaciones al puerto de Altata: cortinajes, pianos, gobelinos, etc. Además de los elementos decorativos, importaban sus cámaras, así como las sustancias químicas y la película”.⁵⁸ Al interior de dicho estudio usaban la cámara fija con “un magnífico lente para imprimir y amplificar imágenes”, las cuales se fijaban “en negativos de placas de vidrio”.⁵⁹

En la fachada del local se anunciaban los servicios que ofrecían a su clientela como “casa amplificadora de retratos”, se hacían “retratos”, “postales”, “marcos” para montar las imágenes.⁶⁰ También se anunciaba “se hace trabajos para aficionados, con prontitud y

⁵⁷ “Zazueta, el gran cronista gráfico”, *El Sol de Sinaloa*, Culiacán, marzo 14 de 1978. Entrevista realizada por Enrique Ruiz Alba a doña Josefina Pérez de Zazueta y Bertila Zazueta, viuda e hija del fotógrafo.

⁵⁸ Entrevista con el arquitecto Javier Zazueta Russell, realizada por Diana María Perea Romo en Culiacán, Sinaloa, abril de 2006. De la misma forma, el señor Zazueta Russell afirmó que Don Alejandro “se inició en la fotografía como aprendiz, ya que en ese tiempo no había escuelas de fotografía y que tiempo después se asoció con Mauricio Yáñez”.

⁵⁹ “Zazueta, el gran cronista gráfico”, *El Sol de Sinaloa*, Culiacán, marzo 14 de 1978. Entrevista realizada por Enrique Ruiz Alba a doña Josefina Pérez de Zazueta y Bertila Zazueta, viuda e hija del fotógrafo.

⁶⁰ La información sobre las dimensiones de las ampliaciones es extraída de una pauta publicitaria en *El Monitor Sinaloense*, Culiacán, Sinaloa, 17 de agosto de 1905, núm. 1,002, p. 4. Aunque esta nota no es

limpieza”, lo que nos da indicios para pensar en la presencia cada vez más común de la cámara de aficionado en la vida cotidiana, quienes adquirirían su propia cámara y decidían retratar su entorno y su vida familiar y que posiblemente acudían a los fotógrafos para revelar su película kodak.⁶¹ Dicha variedad de servicios era similar a la que ofertaban otros fotógrafos de la época como Alberto W. Lohn, quien también hacía ampliaciones de imágenes, retratos, postales y vendía marcos en estilo art nouveau; a los cuales se sumaban otras formas de consumo de este producto simbólico como las que se hacen patentes en la siguiente nota informativa “hace varios meses que dos jóvenes anduvieron promoviendo trabajos de fotografía, como ampliaciones, retratos en prendedores y miniaturas y algunas personas pagaron por adelantado el valor de los objetos. Como los fotógrafos no aparecen, se cree que hay algún timo en el asunto”.⁶²



6. Los Teams “Rosales” y “Mazatlán” frente a la fotografía de Yáñez y Zazueta, Culiacán (Archivo del Estado de Sonora).

Referente a los fotógrafos Yáñez y Zazueta, menciona las dimensiones que uno de estos retratos podía alcanzar.

⁶¹ Se le llamó fotografía de aficionados, en oposición a la práctica de los profesionales. La cámara del aficionado tuvo lugar gracias a que George Eastman inventara la kodak en 1888, un aparato de manipulación más sencilla cuyo lema era “Apriete el botón, nos encargamos de lo demás”; por tanto, la fotografía de aficionados adquirió gran impulso y se introdujo en el ámbito privado de la élite.

⁶² *Mefistófeles*, Culiacán, Sinaloa, enero 8 de 1907, núm. 1,225. p.4.

En estos años Yáñez y Zazueta (al igual que Alberto W. Lohn) se situaban en la antesala de la Revolución Mexicana, inaugurando una nueva manera de fotografiar que implicaba trasladarse del estudio a la calle.⁶³ Y así lo demostraban capturando a los miembros de los equipos de beisbol “Rosales” y “Mazatlán” frente a su estudio o una escena del carnaval, donde congelaban poses, sonrisas, atrapaban las miradas de quienes volteaban a la cámara o las expresiones más naturales de quienes no daban cuenta de su presencia (Imágenes 5 y 6). Al entrar al espacio simbólico de estas postales, los actores de la ciudad resignificaban su existencia, la dotaban de una nueva textura, que posteriormente visualizaban mediante el soporte de la postal.



7. Carnaval de 1910. Yáñez y Zazueta. Culiacán, México (Colección Miguel Tamayo).

⁶³ MRAZ, John, *Fotografiar la Revolución Mexicana. Compromisos e iconos*, p. 23.

Al abandonar el estudio, estos fotógrafos se situaban en el contexto de lo que Laura González Flores define como “una verdadera revolución técnica en la fotografía, entre 1880 a 1910”, donde destacan: el perfeccionamiento del mecanismo automático de las cámaras, la invención de la placa seca de gelatino-bromuro, que aumentó su sensibilidad o velocidad de reacción, el mejoramiento de los lentes y el comienzo de la comercialización de la “película” de rollo.⁶⁴ Las implicaciones de esta revolución técnica, dieron paso a la fotografía instantánea, reduciendo el tiempo de pose ante la cámara y su coincidencia con la práctica fotográfica en otros ámbitos como la calle, la casa, los paseos.

La invención de la kodak por George Eastman en 1888 era uno de los síntomas de esta revolución técnica, y en ella participaron estos fotógrafos. Según recuerda Bertila Zazueta, para las tomas al exterior “en la calle, en el campo”, su padre usaba “la kodak negra de fuelle que empleaba una película fotográfica de 120 (es probable que se refiriera a la película de 100, que permitía hacer 100 disparos en esta época) que compró en El Paso, Texas”⁶⁵ Debido a que Yáñez y Zazueta terminaron su sociedad en 1911, es probable que las tomas previas a dicha fecha fueran hechas con una cámara con las mismas posibilidades técnicas, que quizá perteneciera a Yáñez. A partir de la Revolución en Sinaloa, en 1911, Yáñez continuó comerciando con tomas al exterior que convirtió en postales y Zazueta apareció bajo la firma de “A. Zazueta y Hermano” a partir de 1912, lo que tal vez estuviera asociado con la compra de la kodak de fuelle a la que su hija Bertila hacía alusión.

Estas tomas al exterior se convertían en postales y satisfacían a los consumidores que tenían nuevas expectativas visuales, dada la posibilidad de instantaneidad en la

⁶⁴ GONZÁLEZ Flores, Laura, *Otra Revolución*, p. 17.

⁶⁵ “Zazueta, el gran cronista gráfico”, *El Sol de Sinaloa*, Culiacán, marzo 14 de 1978. Entrevista realizada por Enrique Ruiz Alba a doña Josefina Pérez de Zazueta y Bertila Zazueta, viuda e hija del fotógrafo. Debido a que Yáñez y Zazueta terminaron su sociedad en 1911, es probable que las tomas previas a dicha fecha fueran hechas con una cámara con las mismas posibilidades técnicas, que probablemente perteneciera a Yáñez. A partir de la Revolución en Sinaloa, en 1911, Yáñez continuó comerciando con tomas al exterior que convirtió en postales y Zazueta aparece bajo la firma de “A. Zazueta y Hermano”, usando la cámara kodak a la que su hija Bertila hacía alusión.

imagen. Las imágenes instantáneas se caracterizaban entonces “por la presencia de entornos naturales, haciendo que la fotografía en estos lugares fuera relacionada con “lo vivo”. El exterior era el lugar donde podían ser capturados gestos repentinos o inesperados; se entendía que la espontaneidad y el movimiento infundían “vida” a las imágenes, las volvían “animadas”.⁶⁶ Como es notorio en la siguiente toma hecha al Gobernador de Sinaloa, General Francisco Cañedo, donde vemos cómo el campo visual de la cámara que captaba la calle Rosales cobra vida cuando en la acera del costado derecho aparece el General Cañedo, vestido de traje oscuro, congelado en el instante en que abandona el lugar y camina entre las mujeres y hombres que se agruparon en el lugar al momento de su salida.



8. El Sr. Gral. Cañedo saliendo del lunch ofrecido por la Cerveceria Cuauhtemoc el 27 de septiembre. Ca. 1908. Yáñez y Zazueta. Culiacán, México (Colección Luis F. Molina. Archivo Municipal de Culiacán).

⁶⁶ LEDESMA Pérez, Brenda Verónica “Técnica y géneros fotográficos en transición. Fotografía e instantaneidad (1871-1900)”, tesis de Maestría en Historia del Arte, Distrito Federal, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2013, p. 32.

El mismo motivo se repite en la postal donde aparece Diego Redo Balmaceda, quien asumió la gubernatura del Estado tras la muerte de Francisco Cañedo en junio de 1909. La toma de acera capta la llegada del gobernante, quien desciende de su coche y se dispone a ingresar al Palacio de Gobierno, donde dará lectura a su programa como mandatario. El rostro de Redo no es el motivo principal de la imagen, sino la marcha al interior del edificio y la presencia de la población expectante a su alrededor; la imagen nos remite a una sociedad donde todo acto político y social es un acto público, observado por los viandantes y por la cámara. Un detalle importante que se revela en esta imagen, es la ubicación de la esquina donde se situaba el estudio de “Yáñez y Zazueta”, justo al cruzar la calle, frente al Palacio de Gobierno, que en esta imagen se ve desde otro ángulo. La cercanía en el trazo urbano también implicaba la cercanía entre los fotógrafos y el régimen, retratándolo desde el ámbito político y sus preocupaciones sociales.



9.El Sr. Gobernador D. Diego Redo entrando a Palacio. Yáñez y Zazueta. Culiacán, México (Colección Miguel Tamayo).

Coincidiendo en el tiempo con Alberto W. Lohn, Yáñez y Zazueta enmarcaron lo cotidiano, lo festivo, las calles y la presencia de las personas en ellas, transformándolo en un objeto de consumo simbólico como la tarjeta postal, que permitía que las personas visualizaran su existencia mediante este conducto. Eran fotógrafos locales que retrataban aquellos acontecimientos extraordinarios de la comunidad como las inundaciones, los funerales, un fusilamiento, la llegada de una compañía de teatro, que convertían en postales. Su historia particular estaba conectada con la de otros fotógrafos locales como los Hermanos Salmerón y Sara Castrejón en Guerrero o Romualdo García en Guanajuato, que retrataban a la sociedad en la antesala de la Revolución Mexicana. Con su cámara participaban de un estilo de retratar donde la realidad se convertía en espectáculo, noticia, memoria, experiencia.

Los funerales del Gobernador Francisco Cañedo y la mirada documental

Para John Mraz, la fotografía de la Revolución Mexicana tenía sus raíces en el Porfiriato, ya que la gran mayoría de los fotógrafos profesionales que la cubrieron se formaron en la prensa ilustrada y los estudios fotográficos de este tiempo.⁶⁷ En el ámbito regional, podemos decir que el período de gobierno del General Francisco Cañedo, que se extendió desde 1876 hasta 1909 (con dos períodos ejercidos por su colaborador, el ingeniero Mariano Martínez de Castro en 1880-1884, 1888-1892), fue el momento donde surgieron nuevas maneras de registrar la realidad, que introducían el recurso de la instantaneidad y las tomas fotográficas al exterior.⁶⁸

⁶⁷ MRAZ, John, *Fotografiar la Revolución Mexicana. Compromisos e iconos*, p. 23.

⁶⁸ El gobierno de Francisco Cañedo en Sinaloa, corresponde con la etapa de la historia nacional conocida como el Porfiriato, y no sólo por coincidencia cronológica, sino porque las características de los hechos muestran una mayor integración de Sinaloa a la sociedad nacional, y de ambas al orden económico mundial impuesto por las potencias capitalistas del mundo occidental. ORTEGA Noriega, Sergio, *Breve historia de Sinaloa*, México, El Colegio de México/ FCE, 1999, p. 50.

El 5 de junio de 1909, la muerte del General Cañedo, a causa de pulmonía, sacudió a la sociedad sinaloense, convirtiéndose en un acontecimiento político y social de gran trascendencia, un momento coyuntural que además significó la antesala visual de la Revolución en Sinaloa, la ocasión para que los fotógrafos Lohn, Yáñez y Zazueta cubrieran la escena y coincidieran en la producción de imágenes documentales dedicadas al ritual funerario, llevado a cabo en Culiacán. Por su carácter ritual, la presencia masiva de espectadores y la confluencia de distintos actores sociales en el ceremonial político, podemos decir que este fue el primer gran acontecimiento del siglo, que prepararía la mirada de los fotógrafos locales que en un par de años empezarían a retratar la Revolución en Sinaloa. Podríamos decir que estas imágenes fueron un punto de inflexión de suma importancia en la producción fotográfica en Sinaloa, priorizando una mirada documental y el sentido histórico en la producción de los fotógrafos.

Al hablar de la imagen documental me apego a dos preceptos importantes, en primera instancia el poder concedido a la imagen de “reproducir exactamente la realidad externa, poder inherente a su técnica, que le presta un carácter documental y la presenta como el procedimiento más fiel y más imparcial de la vida social.”⁶⁹ En el entorno cultural, social y político finisecular, este carácter de verosimilitud le daba toda su fuerza a la fotografía, convirtiéndola en espejo y copia fiel, en testimonio de la realidad.⁷⁰

Así mismo, me refiero a lo documental en términos de la distinción que Rebeca Monroy hace entre la fotografía de prensa y la documental, en términos de su uso social inmediato. En este sentido, la fotografía de prensa es publicada y fue realizada por encargo o con la idea de su aparición en algún diario o revista; mientras que la fotografía documental es aquella que el fotógrafo capta sin estar seguro de que puede ser publicada, pero tiene una intención de dejar testimonio o huella visual de un evento importante.⁷¹ En

⁶⁹ FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, p. 8

⁷⁰ MONROY Nasr, Rebeca, *Ezequiel Carrasco. Entre los nitratos de plata y las balas de bronce*, p. 17 y 18.

⁷¹ MONROY Nasr, Rebeca, “La fotografía y el inicio de la revolución mexicana: de tradiciones e innovaciones”, p. 37.

dicho sentido, todo registro de realidad es documental, de manera independiente a su uso social: en la página de prensa o su conversión en una postal.

A raíz de la muerte de Cañedo, Lohn salió a la calle para retratar algo más que escenas de género o vistas de la ciudad; con su lente documentó la presencia masiva de los espectadores, mujeres, hombres y niños reunidos afuera de la Catedral; quienes con su silueta enlutada marcaban los contrastes en blanco y negro de la imagen y que de acuerdo a la prensa su presencia ascendía a “2000 personas en el cortejo y 5000 en las calles”.⁷² Esta es la intención en su tomas, que no se concentran en el carro fúnebre o el cortejo de políticos y comerciantes que lo acompañaron, sino en la población que se alinea de manera espontánea para observar el acontecimiento, estos espectadores son el centro de la composición. Lohn incluso nos regala el retrato en primer plano de unos niños que desde el fondo, observan el cortejo que acompañaba a Cañedo, adoptando posturas de adultos, algunos de ellos van vestidos de luto o portando cintas negras en el brazo, sosteniendo sus manos y recogiendo el sombrero, expresando su pesar con solemnidad. Además, con estas imágenes marca una transición, de la representación de lo pintoresco y lo cotidiano, a la representación con sentido documental e histórico.

⁷² *El Correo de la Tarde*, Mazatlán, Sinaloa, junio 9 de 1909, núm. 7,738. p.3.



10. "Funerales del Gobernador Cañedo". Junio 9, 1909 (Cortesía William F. Manger).



11. "Funerales del Gobernador". Lohn Foto. Culiacán (Colección Luis F. Molina. Archivo Municipal de Culiacán).

Por su parte, Yáñez y Zazueta, retrataron los funerales desde otros ángulos, con un acercamiento más directo al mandatario en su lecho de muerte y a la procesión política a su alrededor. A raíz de este acontecimiento, los fotógrafos introducen un elemento novedoso: produjeron la primera serie de postales, donde asignaron números a las imágenes, dirigiendo la mirada de los espectadores en torno a una secuencia determinada. De esta forma, la postal marcada con el número 1 de la serie nos sitúa justo al interior de la capilla ardiente formada en el Salón Rojo de Palacio de Gobierno. En medio de una decoración regia, bajoun candelabro y espejos colgando de la pared, a la que se agregan coronas de flores y guirnaldas de blanco y negro que cuelgan del techo, la luz entra por la ventana con intensidad y permite que la cámara registre la cámara mortuoria: rodeada de velas altas y la guardia de un grupo de custodios.



12. "No. 1. La capilla ardiente". Yáñez y Zazueta. Culiacán, México(Colección Miguel Tamayo).

En otra imagen (sin un número asignado en la serie de postales) los fotógrafos hacen un acercamiento directo al cadáver expuesto y su representación: vestido con

pulcritud y con los zapatos colocados, su efigie descansa sobre un lienzo blanco de seda, cubierto con flores blancas y coronas. En la cabecera está colgando su retrato, del que se desprende una bandera porfirista. En dicho momento la cámara actúa como testigo, pasa su mirada sobre el cadáver, sumándose a la procesión de personas “de todas las clases sociales” que ingresaban al salón para “ver en su lecho de muerte” al gobernante.⁷³ Estas imágenes se insertan en el mundo de experiencias visuales de la época, son la ventana a través de la cual los consumidores de la postal se asoman a la realidad, forman parte de la cultura visual –moderna- donde lo visual es ese lugar donde se crean y discuten los significados.⁷⁴ Estamos ante un juego de experiencias visuales que involucran las miradas al interior de la imagen, como la del caballero que con sumirada fija, casi incisiva, dirige nuestra atención al cuerpo sin vida del mandatario.



13. No. 1. La capilla ardiente. Yáñez y Zazueta. Culiacán, México (Colección Miguel Tamayo).

⁷³ *El Correo de la Tarde*, Mazatlán, Sinaloa, junio 9 de 1909, núm. 7,738. p.3.

⁷⁴ MIRZOEFF, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, p. 6.

Después de la representación post-mortem del gobernante, la serie se mueve a la calle. En la postal marcada con el número 5, Yáñez y Zazueta captan el momento justo en que el carro fúnebre abandona el Palacio de Gobierno y emprende su marcha hacia la Catedral. Tras éste, se desplegará una procesión política que incluirá el desfile de toda la jerarquía que acompañaba a Cañedo en el poder. En el inicio de dicho acto simbólico, Yáñez y Zazueta dan espacio a la presencia de un fotógrafo anónimo, quien de espaldas a la cámara ocupa un lugar en la representación de la procesión luctuosa. Es interesante notar la cámara fija preparada para dicho momento, montada sobre el tripié y con el manto que la cubre donde el fotógrafo se colocará para su toma. La toma es autorreferencial, enfatiza la presencia de la cámara.



14. "No. 5. Funerales del Sr. Gral. Cañedo. El carro fúnebre saliendo de Palacio". Yáñez y Zazueta. Culiacán, México (Colección Miguel Tamayo).

El medio tono en la prensa

Si bien, tras la invención del daguerrotipo se habían ensayado distintas tentativas para usar procesos fotomecánicos en la reproducción de imágenes de prensa, fue hasta la

década de 1880, con el perfeccionamiento del método de medio tono (*halftone* en Norteamérica) que se incorporaron ilustraciones fotográficas en los rotativos.⁷⁵ Esta técnica consiste en reproducir una multitud de puntos. Se pasa luego el cliché así obtenido a partir de una fotografía bajo una prensa, al mismo tiempo que un texto compuesto. Ese procedimiento, considerablemente mejorado hoy en día, es la tipografía.⁷⁶

Fue así como la fotografía ocupó páginas enteras de revistas como *Harper's* en Estados Unidos, *Illustrated London News* en Gran Bretaña, *Eigen Haard* en Holanda y *Le Monde Illustré* en Francia, donde colaboraron fotógrafos como Ottomar Anschutz, Jacob A. Riis y el francés Nadar, iniciando una fase temprana del fotoperiodismo. Pero, fue en el contexto de la guerra Hispano-Americana (1898) que los fotógrafos James Henry Hare y John C. Hemment inauguraron el trabajo foto periodístico, produciendo imágenes del conflicto en Cuba para las revistas *Collier's* y *Leslies* en Estados Unidos, seguidos por James Burton y F. Pagliuchi, que trabajaron para *Harper's* y William Randolph para *The World*.⁷⁷

En una era de innovaciones sin precedente, la introducción de la foto en la prensa fue un fenómeno de capital importancia, que cambió la visión de las masas. Como afirma Gisèle Freund “hasta entonces, el hombre común sólo podía visualizar los acontecimientos que ocurrían a su vera, en su calle, en su pueblo. Con la fotografía se abre una ventana al mundo. Los rostros de los personajes públicos, los acontecimientos que tienen lugar en el mismo país y allende las fronteras se vuelven familiares. Al abarcar más la mirada, el mundo se encoge”.⁷⁸

⁷⁵ Como la “fotolitografía”, el “fototipo”, el “woodburytype” y “photoglyphy”, que se basaban en el principio de impresión en relieve, que requería del entintado a mano e impresión por medios manuales, haciendo que el proceso fuera lento, costoso y no permitiera usar la misma prensa para imagen y texto. El medio tono empezó a desarrollarse a partir de 1850 y hubieron de transcurrir varias décadas hasta su perfeccionamiento e inclusión en la prensa diaria.

⁷⁶ FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, p. 95.

⁷⁷ LEMAGNY, Jean-Claude and André Rouillé eds., *A History of Photography. Social and Cultural Perspectives*, p. 76 y 77.

⁷⁸ FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, p. 96.

En México, el editor Rafael Reyes Spíndola fundó el periódico *El Imparcial* y la revista *El Mundo Ilustrado* que destacaron por la inclusión temprana de fotografías en sus páginas.⁷⁹ A partir de 1896, Spíndola adquirió la maquinaria más avanzada en la industria periodística, introdujo prensas de rotograbado de gran tiraje, linotipos alemanes y la técnica del medio tono.⁸⁰ Estas y otras publicaciones como *El Tiempo Ilustrado* y *El Álbum de Damas*, fueron pioneras al incluir en sus páginas la imagen fotográfica y todas aquellas innovaciones tecnológicas y periodísticas que acompañaban al crecimiento y fortalecimiento de la prensa moderna; buscando siempre estar a la par de la calidad de los impresos en Europa y Estados Unidos, en cuanto a los tipos de imprenta, la calidad del papel y la nitidez en la impresión de las imágenes.⁸¹

Durante el Porfiriato, estas publicaciones sirvieron como difusores y legitimadores del orden y progreso que sustentaba a su gobierno. De tal modo que la fotografía, considerada como prueba irrefutable de la verdad apuntaló el discurso del poder y de la élite porfirista.⁸² *El Imparcial* se caracterizaba por su inclusión de fotografías laudatorias de los actos oficiales del presidente, gobernadores y los miembros de su gabinete, las actividades culturales de la clase acomodada, la nota roja y aquellos sucesos que sacudían la cotidianeidad. Por su parte *El Mundo Ilustrado* estaba dedicado a la alta sociedad porfiriana, que en sus páginas miraba imágenes de banquetes, bailes, fiestas y deportes.

Desde su fundación en 1894, *El Mundo Ilustrado* logró sortear el paso de los años hasta su incautación por fuerzas revolucionarias en 1914.⁸³ Desde el Porfiriato a los primeros años revolucionarios, la publicación continuó en su cometido de transmitir un

⁷⁹ MRAZ, John, *Fotografiar la Revolución Mexicana. Compromisos e iconos*, p. 28. En el mundo, los adelantos en la técnica del rotograbado no significaron la inclusión inmediata de fotografías en las ediciones diarias de la prensa, en ocasiones la inserción de una imagen tenía que esperar días o semanas de preparación.

⁸⁰ DEBROISE, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, p. 254.

⁸¹ DE LA TORRE Rendón, Judith, "Las imágenes fotográficas de la sociedad mexicana en la prensa gráfica del Porfiriato", p. 345 y 350.

⁸² DE LA TORRE Rendón, Judith, "Las imágenes fotográficas de la sociedad mexicana en la prensa gráfica del Porfiriato", pp. 344 y 345.

⁸³ ORTIZ Gaitán, Julieta, *Imágenes del deseo: arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, p. 65. Coincidentemente, la vida de *El Mundo Ilustrado* se extingue con la belle époque (1871-1914).

mensaje de estabilidad y relajamiento de la sociedad, que se reforzaba mediante la imagen, convertida en su eco, en espejo fiel de la misma.⁸⁴ Es así como en marzo de 1911 encontramos la inclusión en sus páginas de la imagen de la señorita “Su Majestad Armida I”, soberana del Carnaval en Culiacán, remitida por el fotógrafo Mauricio Yáñez. Si bien la Revolución estalló en enero, la sociedad de Culiacán tuvo espacio de celebrar el Carnaval en febrero, durante el cual Yáñez retrató a la soberana del festejo y envió su colaboración al semanario ilustrado.⁸⁵

Esta imagen y aquellas que cubrían los carnavales en la República, ibandirigidas a “la gente elegante” e “ilustrada de México”, como los principales lectores del rotativo; por lo que en plena Revolución Mexicana su línea editorial se mantiene en el objetivo de presentar un tipo de información tendiente al entretenimiento y la vida social. A estas imágenes se sumaban escenas pintorescas de los estados: como un paisaje de palmas de dátiles a las afueras de Culiacán, de un arriero y sus mulas frente al Paseo Clausen en Mazatlán o de una niña indígena en las cercanías de Culiacán, al pie de un metate.

⁸⁴ DE LA TORRE Rendón, Judith, “Las imágenes fotográficas de la sociedad mexicana en la prensa gráfica del Porfiriato”, pp. 353-355.

⁸⁵ La Revolución estalló en Sinaloa en enero de 1911, aunque sus primeras expresiones ocurrieron en las zonas serranas: por lo que Culiacán se mantuvo en relativa calma hasta el mes de junio. La Revolución se daba a conocer a través de rumores o noticias que se reproducían en la prensa.



15. Reina del Carnaval en Culiacán. Yáñez. *El Mundo Ilustrado*. 19 de marzo de 1911 (Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada).

Durante los últimos años del Porfiriato, el periódico *El Correo de la Tarde* fue pionero al introducir fotografías de actualidad en sus páginas. Este rotativo, se había fundado como órgano de divulgación de la Cámara de Comercio el 5 de junio de 1885, incorporando grabados y viñetas en sus páginas, como apoyo a los anuncios publicitarios insertos en sus páginas y de algunas noticias de actualidad. La publicación era propiedad

de Miguel Retes, quien en 1899 constituyó la sociedad Miguel Retes y Cía, encargada de imprimir otros periódicos como *El Correo del Lunes* (1880) y *La Voz de Mazatlán* (1883).⁸⁶

Otras publicaciones en Sinaloa, como *El Monitor Sinaloense* y *Mefistófeles* de Culiacán, reproducían grabados y litografías⁸⁷ con fines evocativos como la celebración del héroe liberal Antonio Rosales o del padre de la patria Miguel Hidalgo, así como en anuncios publicitarios, como testimonio de la eficacia de remedios contra el catarro, males que afectaban a las mujeres o de emulsiones para la buena salud de los infantes.⁸⁸

En 1906, el *Mefistófeles* de Culiacán fue el primero en introducir fotografías con fines publicitarios. Como en el caso del producto la PE-RU-NA, remedio para el catarro. Cabe destacar que dichas fotografías correspondían a clichés prefabricados, remitidos a la publicación para su inclusión en sus ediciones, donde apenas se advertía la silueta de los retratados, resaltando el punteo del medio tono. Así las pautas publicitarias del producto se acompañaban de retratos de los pacientes, como testimonio de sus propiedades curativas, vinculando a la imagen con los valores de verdad que le eran adjudicados.⁸⁹

En 1909, *El Correo de la Tarde* adquirió la capacidad de introducir fotografías en sus páginas, a fin de reforzar la veracidad de las noticias de corte nacional, internacional y local, que incluía en sus ediciones. Es importante hacer notar que durante dichos años, el periódico se encontraba en su segunda época, bajo la propiedad de la Compañía Valadés y

⁸⁶ ROMÁN Alarcón, Rigoberto Arturo, *Mazatlán en el siglo XIX*, p. 136.

⁸⁷ La litografía inventada por Aloys Senefelder a finales del siglo XVIII, simplificó los procedimientos de reproducción al permitir al artista trabajar directamente sobre la piedra, base de la estampación. En nuestro país Claudio Linati introdujo dicha técnica y pronto se convirtió en un medio eficaz para la ilustración de la prensa decimonónica, véase ORTIZ Gaitán, Julieta, *Imágenes del deseo: arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, p. 25.

⁸⁸ He encontrado indicios de este tipo de ilustraciones: entre viñetas y grabados a partir de 1897.

⁸⁹ Debajo de cada retrato se leían leyendas que daban testimonio de las propiedades curativas de la PE-RU-NA, como “padeció catarro por diez y seis años. Señor Ramón María Martí, de Puerto Rico” *Mefistófeles*, Culiacán, 13 de diciembre de 1906, núm. 1, 265, p. 4. Cabe destacar que durante estos años existían agencias encargadas de producir y distribuir imágenes entre las publicaciones periódicas, algunas de ellas importadas de Europa y Estados Unidos, con lo que estamos ante el surgimiento de un sistema publicitario en el país, véase ORTIZ Gaitán, Julieta, *Imágenes del deseo: arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, p. 50 y 51.

Sucesores, quienes compraron la propiedad de Miguel Retes y Cía.⁹⁰ Si bien en los principios editoriales de *El Correo de la Tarde*, se apuntaba que no eran ni adeptos al gobierno, ni opositores; encontramos que bajo el sello de Valadés y sucesores introdujeron una opinión más crítica, pero sin dejar de mostrarse favorables al régimen.⁹¹ Debido a esta estrategia *El Correo de la Tarde* se mantuvo hasta la muerte del General Francisco Cañedo en junio de 1909; aunque en adelante sirvió como tribuna a la campaña por la sucesión gubernamental, apoyando al candidato de oposición José Ferrel, la cual se acompañó en las páginas del rotativo con un sinnúmero de fotografías de los clubes “Ferrelistas” instalados en el estado.⁹²

Debido a la longevidad de su publicación, su amplia circulación y por los recursos de que disponía, en las páginas de *El Correo de la Tarde* se pudo introducir la técnica del *fotograbado*,⁹³ para reproducir fotografías sobre diversos temas que interesaban a la sociedad, como el Carnaval, el beisbol, los toros y otros *sports* al aire libre como la pesca y el tiro, excursiones. Así como a asuntos políticos: los funerales de Francisco Cañedo y el inicio de la campaña Ferrelista; la nota roja y criminalidad. En dichas fotografías se

⁹⁰ La primera etapa, bajo la propiedad de Retes y Cía., fue de 1885 a 1905 y la segunda, bajo la propiedad de Valadés y Sucesores de 1905 a 1914, en SÁNCHEZ Parra, Sergio Arturo, “La fuerza de la palabra escrita. El Correo de la Tarde: un periódico promotor del cambio político en Sinaloa (1908-1910)”, p. 46.

⁹¹ ROMÁN Alarcón, Rigoberto Arturo, *Mazatlán en el siglo XIX*, p. 136.

⁹² A unos días de haber dado una amplia cobertura a la muerte de Francisco Cañedo; en su edición del 13 de junio de 1909, *El Correo de la Tarde* hace pública su filiación al candidato a la gubernatura del estado, el Licenciado José Ferrel, de quien publica un retrato que acompaña de la leyenda: “Lic. José Ferrel. Aclamado por todo el elemento social popular sano de Sinaloa como esperanza de justicia y honradez”, *El Correo de la Tarde*, Mazatlán, junio 13 de 1909, núm. 7,741, p. 1. En dicha contienda, Ferrel se enfrentó a Diego Redo Balmaceda, candidato oficial del grupo científico en Sinaloa. Por su parte, Ferrel era muy cercano a la familia Valadés, propietarios de El Correo, de cuya rama se habían desprendido personajes como José Cayetano Valadés, quien fundó el periódico La Tarántula, de clara dirección anticañedista. José Cayetano fue asesinado en 1879 y su muerte fue adjudicada al Gobernador Cañedo. Su sobrino, Francisco Valadés Félix (emparentado por línea materna con José Ferrel Félix) compró *El Correo de la Tarde*, por lo que a la muerte del gobernante la publicación se convirtió en tribuna abierta de apoyo a Ferrel, en LÓPEZ González, Azalia, “Mazatlán en la antesala de la Revolución (1909)”, pp. 24-25.

⁹³ El fotograbado, como la fotolitografía, fototipia, cromo grabado, cromolitografía, rotograbado, es una de las modalidades en la reproducción fotomecánica de las ilustraciones de diarios y revistas en esta época; que a fin de simplificar podemos agrupar por la posibilidad de reproducción fotomecánica, basado en la fotografía, la luz (eléctrica o natural) y la participación de elementos químicos, todo lo cual posibilita a las imágenes originales el pasar directamente a la superficie de impresión. véase ORTIZ Gaitán, Julieta, *Imágenes del deseo: arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, p. 54.

combinaba el uso del retrato de estudio y la pose fija, con la fotografía en escenarios naturales y en movimiento. Como en las imágenes del base ball, firmadas bajo el título “Instantáneas de *El Correo de la Tarde*”, donde se mostraban secuencias de “un catch” o “terminando un run”;⁹⁴ que se insertaron en la revolución técnica en la fotografía de fines del siglo XIX.⁹⁵

Si bien los fotograbados de *El Correo de la Tarde*, no tenían la misma calidad que las imágenes encontradas en *El Mundo Ilustrado* de Reyes Spíndola, la cual se perdía en el proceso y por el tipo de papel empleado en la publicación, en ellos vemos una apuesta por el diseño, que buscaba integrar los valores estéticos imperantes y el sentido de realidad atribuido a la imagen, como es notorio en el siguiente fotograbado de *El Correo de la Tarde*, publicado el 31 de enero de 1911, donde a través de un conjunto de fotografías se recrea el asesinato de la señorita María Guerrero.

Dicho conjunto consta de un retrato de la señorita Guerrero a la izquierda, quien aparece con vida, mostrando sus cualidades morales al espectador: una mirada apacible y un porte sereno; en oposición al retrato post-mortem de su asesino, el practicante de medicina Richard B. Dinzey, a quien se capta en una plancha del anfiteatro del hospital civil, mientras se le realiza una autopsia. En dicho retrato destaca el tratamiento al cuerpo yacente de Dinzer, quien se quitó la vida después de matar a María Guerrero. El autor de la autopsia sostiene la mirada ante la cámara y posa su mano ensangrentada sobre la frente diseccionada y el tejido expuesto, remarcando el procedimiento forense, que busca entender el comportamiento del criminal y suicida. Al centro de la composición, una fotografía que documenta la calle y el punto donde Dinzey cayó tras darse un tiro.

⁹⁴ *El Correo de la Tarde*, Mazatlán, febrero 15 de 1910, núm. 7,980, p. 2.

⁹⁵ Dicha revolución técnica en la fotografía, entre 1880 a 1910, donde destacan: el perfeccionamiento del mecanismo automático de las cámaras, la invención de la placa seca de gelatino-bromuro, que aumentó su sensibilidad o velocidad de reacción, el mejoramiento de los lentes y el comienzo de la comercialización de la “película” de rollo, en GONZÁLEZ Flores, Laura, *Otra Revolución*, p. 17.



16. Fotograbado del asesinato de María Guerrero, *El Correo de la Tarde*, Mazatlán, 31 de enero de 1911, núm. 8,318, p. 1. (Fondo Reservado. Hemeroteca Nacional de México).

Las tres fotografías conforman un *reportage*, se recortan y se montan en marcos ornamentados con líneas y motivos florales, que las integran a una secuencia visual y narrativa apoyada en los pies de foto. Corresponden en este caso al sentido atribuido a la imagen como prueba irrefutable de la realidad desde el Porfiriato que oscilaba entre la idea de que todo aquello que estaba representado fotográficamente era cierto, verdadero, innegable; otros veían en tales imágenes el reflejo del alma, un objeto capaz de recibir y expresar sentimientos, y que continuaba hasta los años revolucionarios.⁹⁶

⁹⁶ MATABUENA Pelaéz, Teresa, *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el Porfiriato*, p. 8.

CAPÍTULO III

El ambiente visual de la Revolución Mexicana

La Revolución Mexicana y la Cultura Visual

La Revolución Mexicana, con sus cambios políticos, cadáveres, movilización de tropas y de masas, trajo consigo el interés de fotógrafos en México y Estados Unidos que con su cámara contribuyeron a crear un espacio simbólico donde las imágenes: retratos, tarjetas postales, fotografías documentales y de prensa,¹ ocuparon un lugar primordial en la configuración de los imaginarios y representaciones² sociales de la guerra, que nos permite hablar de la existencia de un ambiente visual compartido entre ambos países. Por tanto, en el presente capítulo, mi interés se centra en ligar las prácticas visuales durante la Revolución Mexicana con la fotografía de la Revolución en Sinaloa retomando a la Cultura Visual como categoría de análisis que me permitirá entender cómo las fotografías de este estado se produjeron en un ambiente visual abierto que trascendió las fronteras locales y las llevó a circular a nivel nacional y en los Estados Unidos.³

Al abordar el espacio simbólico de las imágenes de la Revolución Mexicana nos situamos en un juego de escalas entre la producción de imágenes en la lente de los fotógrafos locales como Alejandro Zazueta, Alberto Lohn, Mauricio Yáñez y Guillén, quienes retrataron la Revolución en Sinaloa, entre 1911 y 1917, con aquellas que presenta ciertas similitudes regionales, como las de Romualdo García en Guanajuato y Sara Castrejón en Guerrero y en Estados Unidos en la lente de Jimmy Hare, Otis Aultman y Homer Scott,

¹ Como se abordó en el capítulo anterior, dichas imágenes técnicas se inscriben en el campo de una *Cultura Visual Moderna*, donde la imagen adquiere un marcado valor de realidad, circula y se reproduce de manera masiva y contribuye a la creación de celebridades. MRAZ, John, *Looking for Mexico. Modern Visual Culture and National Identity*, p. 3. En el presente trabajo el estudio del retrato, tarjeta postal, imagen de prensa, resultan de igual o mayor importancia que su contenido simbólico, ya que abre la puerta al análisis sobre sus formas de circulación y consumo, de las prácticas visuales en contextos específicos.

² Al hablar de las formas de *imaginar* y *representar* el mundo, me apego a dos conceptos fundamentales en la historia cultural, *lo imaginario* en tanto “una representación con la capacidad de modificar la realidad que parece reflejar” y las *representaciones*, como las *estrategias simbólicas* que determinan posiciones y relaciones y que construyen, para cada clase, grupo o medio un ser-percibido constitutivo de su identidad. BURKE, Peter, *¿Qué es la historia cultural?*, p. 84 CHARTIER, Roger, *El mundo como representación*, p. 57.

³ Si bien las representaciones de la Revolución Mexicana circularon en una escala global, llegando a países como Francia, España, Inglaterra, Alemania, la posibilidad de consultar archivos y bibliografía en Estados Unidos me llevó a centrarme en el ambiente visual compartido con dicho país.

Walter Horne y Robert Runyon.⁴ Sin duda, estamos frente a un “ecosistemavisual”, que nos permite entender a las imágenes no sólo en su producción local, sino también en su consumo allende las fronteras nacionales, por lo que podemos seguirlas en sus trayectorias, sus vidas, cómo viajan y se mueven por el mundo.⁵

Aquí me referiré a la producción fotográfica durante la Revolución Mexicana desde el ámbito de la Cultura Visual, un campo de estudio que sitúa a *lo Visual* como el punto nodal en los procesos a través de los cuales se construyen significados en un contexto cultural.⁶ También entendida como Estudios Visuales, la Cultura Visual es influida por el impacto metodológico y crítico de los Estudios Culturales, donde el concepto de Cultura ocupa un lugar epistemológico fundamental, al implicar que toda práctica social se relaciona con la producción de significados y que la Cultura es una condición constitutiva de dicha práctica.⁷

En el ámbito de los Estudios Visuales sobre la Revolución Mexicana, el trabajo de Zuzana M. Pick sobre “El archivo visual” de la Revolución, se inserta en este debate al rescatar la influencia transnacional en la construcción del mismo y plantear su estudio como una amalgama cultural, interdisciplinaria y comparativa.⁸ Centrada en el estudio del

⁴ En esta mención, obvié de manera intencional al fotógrafo Agustín Víctor y su hermano Miguel Casasola, fundadores del sello CASASOLA, que en el período posrevolucionario se convirtió en el acervo más importante en torno a la Revolución mexicana. Más adelante dedico un apartado a estos fotógrafos y al Archivo Casasola, donde están contenidas cientos de firmas de los fotógrafos que cubrieron la Revolución mexicana. Por su parte, decidí poner mayor atención a Romualdo García y Sara Castrejón, por sus características como fotógrafos regionales, de alguna forma similares a la de los fotógrafos en Sinaloa.

⁵ Estos son algunas ideas aportadas por el Doctor George Flaherty del Departamento de Arte e Historia del Arte, así como del Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos (CLAVIS), de la Universidad de Texas en Austin, con quien hablé sobre la pertinencia de un enfoque centrado en los Estudios Visuales para abordar el pasado. Para George Flaherty los Estudios Visuales nos permiten estudiar el ambiente visual de la Revolución Mexicana, la producción fotográfica y su circulación como postales, en periódicos y revistas, cómo estas servían para comunicar qué estaba pasando. Agradezco al Doctor Flaherty por recibirme en la estancia de investigación que me permitió completar la redacción de este apartado.

⁶ DIKOVITSKAYA, Margaret, *The Study of the Visual after the cultural turn*, p.1. En el Capítulo 1 dedico un apartado a “La historia cultural de las imágenes y la Cultura Visual”, en él hablo del término con mayor amplitud y trato de conectarlo con el concepto de representaciones, que es propio de la historia cultural.

⁷ DIKOVITSKAYA, Margaret, *The Study of the Visual after the cultural turn*, p. 58.

⁸ PICK, Zuzana M., *Constructing the Image of the Mexican Revolution. Cinema and the archive*, pp. 4 y 5.

cine y la fotografía de la Revolución Mexicana, Pick plantea preguntas sobre la recepción por parte de las audiencias, la articulación de estéticas entre México y Estados Unidos y los procesos de constante resignificación que el consumo de imágenes genera.⁹

Como menciona Mauricio Tenorio Trillo el éxito gráfico de la Revolución Mexicana en una escala mundial, se debió a su coincidencia con la denominada “era de las revoluciones”, que continuó con la guerra mundial de 1914 y la rusa de 1917, y por haber ocurrido en México “una región mítica que vivía en el imaginario como encuentro entre la modernidad y tradición, entre el progreso destructivo y la existencia de indígenas y comunidades prístinas que la industria había exterminado en todas partes”.¹⁰ En los siguientes apartados abordaré estas distintas escalas de circulación y consumo de imágenes de la Revolución Mexicana, el ambiente visual compartido entre México y Estados Unidos.

La mirada norteamericana: interacciones visuales México-Estados Unidos

En *National Camera. Photography and Mexico's Image Environment* Roberto Tejada, centra uno de sus capítulos en el estudio del Archivo Casasola, como uno de los momentos canónicos en la formación de la iconología visual en México. Tejada parte de situar a la fotografía como una tecnología compartida entre México y Estados Unidos, llevando a la existencia de un *ambiente visual compartido* entre ambos países.¹¹

¿Cómo se conformó este ambiente visual al que hago referencia?, ¿cuáles fueron las interrelaciones entre la producción fotográfica de México y Estados Unidos durante este período?, ¿cuál fue la coincidencia entre el estallido de la Revolución Mexicana y el

⁹SÁNCHEZ Prado, Ignacio M., “Estrategias para mirar la nación. El giro visual de los estudios culturales mexicanos en lengua inglesa”, p. 457.

¹⁰ Mauricio Tenorio Trillo, “La Revolución mexicana en el álbum del mundo”, en Miguel Ángel Berumen Dir., *México: fotografía y revolución*, México, Fundación Televisa/ Lunwerk, 2009, p. 38.

¹¹ TEJADA, Roberto, *National Camera. Photography and Mexico's Image Environment*, p. 8. Como se podrá notar, de Roberto Tejada retomo la idea de un *ambiente visual compartido* entre México y Estados Unidos.

proceso de masificación de las imágenes que llevo a la conformación de una cultura visual moderna? Son las preguntas que sirven como guía para entender las características de la mirada norteamericana de la época.

Para Roberto Tejada, la serie de imágenes que documentaron el encuentro diplomático entre los presidentes de México Porfirio Díaz y Estados Unidos Howard Taft en la ciudad fronteriza de El Paso, Texas y Ciudad Juárez, Chihuahua en 1909, nos permiten entender cómo se iba configurando un ambiente visual abierto que reflejaba la incidencia de los Estados Unidos en México y de México en los Estados Unidos. De acuerdo con autor dichas imágenes no sólo fueron representativas de las apuestas históricas y políticas que se jugaban entre ambos países, sino que anticipaban sus interacciones visuales durante la Revolución Mexicana.¹²

Si bien las imágenes del encuentro entre los presidentes Díaz y Taft en 1909 son un punto de partida, podemos recordar que la historia de las percepciones mutuas entre México y Estados Unidos estaba arraigada desde inicios del siglo XIX, cuando surge la concepción moderna de *lo mexicano* y *lo americano* (cursivas mías), como sinónimo de 'estadounidense'; expresándose en la construcción de arquetipos nacionales y la formación conjunta (mexicano-estadounidense) de modelos cosmopolitas de comunicación visual.¹³

Para Zuzana Pick, los años de la guerra civil en México, 1910-1917, hicieron resurgir los estereotipos que se habían desarrollado en los años de la guerra México-Americana de 1846 a 1847, como el del mexicano bandido y el *greaser* (una forma despectiva de llamar a los mexicanos por el aspecto grasoso de la piel).¹⁴ Dicho estereotipo se reactivó por la forma en que los norteamericanos juzgaron la violencia revolucionaria y su aspecto

¹² TEJADA, Roberto, *National Camera. Photography and Mexico's Image Environment*, pp. 1-8. Entre las imágenes del encuentro Díaz Taft se encuentran secuencias fotográficas comercializadas como postales, en la prensa y secuencias cinematográficas.

¹³ AZUELA, Alicia y Guillermo Palacios, coords., *La mirada mirada. Transculturalidad e Imaginarios del México Revolucionario, 1910-1945*, p. 9.

¹⁴ PICK, Zuzana M. "A romance with Mexico: the epic spectacle of the revolution", p. 7.

visual: reforzada por imágenes de mexicanos en harapos, indígenas y bandidos que atemorizaban o fascinaban a los espectadores norteamericanos según fuera el caso.

Sumada al arquetipo del mexicano como bandido y *greaser*, durante el Porfiriato y la Revolución la mirada norteamericana se empató con la Europea, en la creación imágenes pertenecientes al género costumbrista que retrataban los *tipos mexicanos*. La fotografía de los “tipos” o *types* en inglés era uno de los géneros visuales más populares en el mundo europeo y norteamericano, cuyo antecedente era la fotografía etnológica de mediados de siglo XIX, cuya función fue “transformar a los individuos en secuencias ordenadas de tipos y categorías reconocibles como constitutivas de una población o nación”.¹⁵ Así los tipos mexicanos, funcionaban como partes de ese todo ordenado y nominado por la mirada del otro. Como ejemplo podemos mencionar que entre las últimas décadas del siglo XIX e inicios del XX fotógrafos extranjeros como el francés Abel Briquet y el californiano C. B. Waite reprodujeron vistas de los tipos raciales mexicanos que fueron comercializadas con gran éxito en otros países, alentando el imaginario sobre el otro como un ser dotado de exotismo y fascinación.

Podemos decir que la Revolución Mexicana alcanzó un gran impacto gracias al desarrollo de la tecnología visual en los Estados Unidos que alentó a los fotógrafos de este país a cubrir con gran profusión el conflicto mexicano y hacer una distribución masiva de dichas imágenes en los periódicos, revistas y sobre todo en el formato de tarjetas postales.¹⁶ Así mismo, debemos destacar que la vecindad geográfica y los intereses económicos y políticos que privaban sobre México hicieron que la lucha armada se convirtiera, desde su inicio, en un asunto de gran interés tanto para el gobierno como para la opinión pública de dicho país.

¹⁵ POOLE, Deborah, “An image of “Our Indian”, Type Photographs and racial sentiments in Oaxaca, 1920-1940”, pp. 40-41.

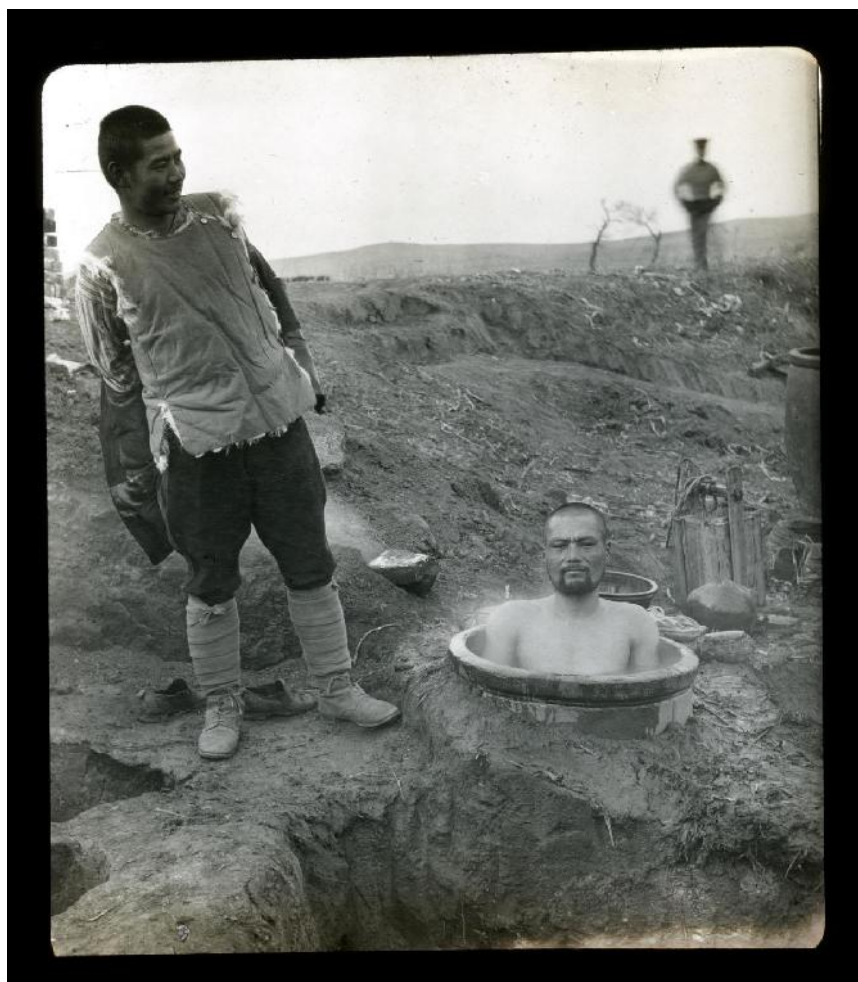
¹⁶ Sobre las imágenes y el seguimiento de los fotógrafos norteamericanos a la Revolución Mexicana véase BERÚMEN, Miguel Ángel, 1911. *La batalla de Ciudad Juárez en imágenes*. Sobre las tarjetas postales producidas por norteamericanos VANDERWOOD, Paul J., “Imágenes de la frontera”, en *La tarjeta postal, Artes de México*, núm. 48, 1999.

Un posible punto de entrada a la mirada norteamericana sobre el México Revolucionario es a partir del trabajo del fotógrafo inglés radicado en Estados Unidos, Jimmy Hare, quien hacia 1911 se había consolidado como un titán del fotoperiodismo.¹⁷ En su trabajo como fotógrafo de prensa ilustrada James H., “Jimmy” Hare estuvo presente en los conflictos armados en Cuba durante la guerra hispano americana, la guerra ruso-japonesa, continuando su carrera durante la Revolución Mexicana y la Primera Guerra Mundial.¹⁸

En cada una de sus imágenes Hare buscó crear síntesis visuales que retrataran el movimiento de tropas en escenarios distantes, del paisaje y la población que padecía la guerra. Entre sus tomas podíamos encontrar tanto la imagen de una iglesia perforada por las balas en Italia como las particularidades de un baño de las tropas japonesas en la guerra contra Rusia, quienes a una temperatura de 18 grados bajo cero improvisaron una tina en el suelo, tomando turnos para asearse en el agua que calentaban con leña (Imagen 1). En la lente de Hare la guerra era al mismo tiempo noticia y espectáculo visual, así como una nota etnográfica para el espectador distante, en este caso el público americano.

¹⁷ Es interesante destacar que James Henry Hare fue un pionero del *fotoreportaje* de prensa en el año de 1898, durante los años de la guerra Hispano-Americana donde trabajo junto a John C. Hemment, produciendo imágenes del conflicto en Cuba para las revistas Collier's y Leslie's, seguidos por James Burton y F. Pagliuchi, que trabajaron para Harper's y William Randolph para The World. En LEMAGNY, Jean-Claude and André Rouillé eds., *A History of Photography. Social and Cultural Perspectives*, p. 77.

¹⁸ La información sobre Jimmy Hare pertenece a la colección de imágenes y documentos titulada *The career and life of photojournalist James H. “Jimmy” Hare*, consultada en Harry Ransom Humanities Research Center, The University of Texas at Austin. Es necesario señalar la valiosa información que Miguel Ángel Berumen aporta sobre Jimmy Hare y otros fotógrafos norteamericanos en 1911. *La batalla de Ciudad Juárez en Imágenes*, así como en su libro *México: fotografía y revolución*.

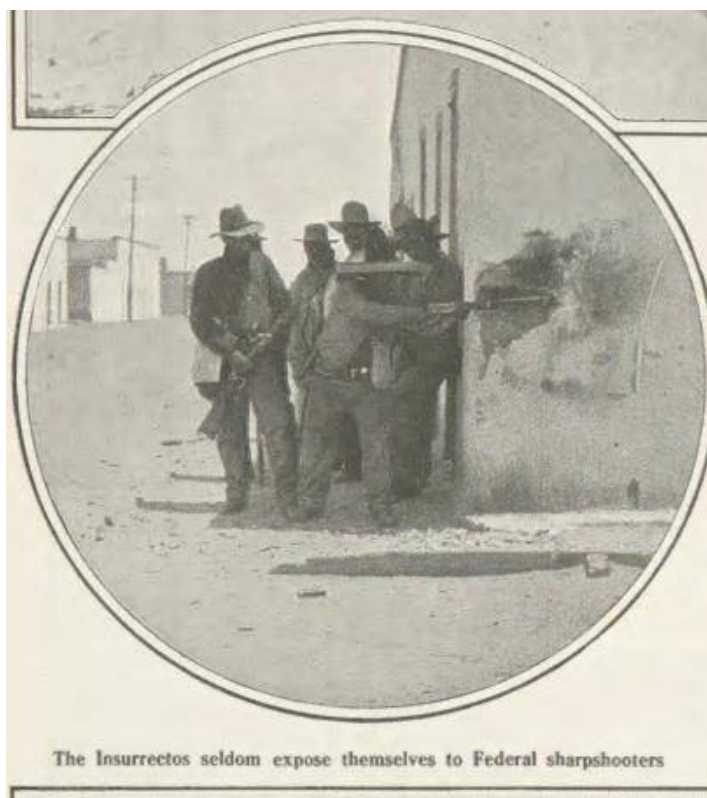


17. "Japs sink a Chinese pickle jar-build a fire around it", Guerra ruso-japonesa, 1904-1905. James H. Hare prints, Harry Ransom Center.

Con una mirada entrenada para retratar situaciones peculiares en escenarios de guerra distantes, Jimmy bien podía subirse a un globo aerodinámico o un aeroplano para lograr una toma, lo cual le valió que en el ámbito periodístico se dijera que "una guerra no era una guerra hasta que Jimmy Hare la retrataba". En 1911, cuando trabajaba para el semanario norteamericano *Collier's*, editado en Nueva York y con oficinas en Londres y Toronto, fue enviado a México para obtener imágenes que estarían incluidas en la columna "What the world is doing. A pictorial record of current events". A partir de ese

momento, la guerra mexicana entraba en el imaginario norteamericano a través de la lente del fotógrafo, aspecto que sin duda reflejaba el interés y el apoyo norteamericano hacía la campaña maderista de 1911.

En medio de la rendición de Ciudad Juárez en manos de las tropas de Francisco I. Madero, Hare enviaba imágenes y cables telegráficos donde resaltaba las dificultades sufridas para lograr sus imágenes en medio de la guerra.¹⁹ En la imagen “The Insurrectos seldom expose themselves to Federal sharpshooters” (Imagen 16), se advierte la intención visual de acercar al espectador a la acción. Situado frente al grupo de tiradores, Hare cierra el ángulo y capta cómo uno de ellos se pone en posición para disparar y expone el cuerpo para abrir fuego contra el enemigo; dicho dramatismo se acentúa por el aspecto derruido de la pared en que apoya su fusil y el recorte oval de la plana de Collier’s que enmarcara la situación.



18. “The Insurrectos seldom expose themselves to Federal sharpshooters”, en *Collier’s Weekly*, 27 de mayo de 1911, p. 11, fotografía de James H. Hare.

¹⁹ “Letters from Jimmie Hare” en *Collier’s Weekly*, 27 de mayo de 1911, p. 5.

En “A rebel sharpshooter”, el fotógrafo varía el ángulo de visión y nos pone justo a las espaldas de un tirador de primera línea; en un plano más cerrado que el anterior, logra que el espectador se sienta dentro de la escena y enfatiza el sentido de peligro. En ambas tomas resalta el aspecto de los soldados mexicanos con sombrero y fusiles en mano, retratados entre paredes de adobe derruidas, así como los ángulos novedosos y tomas cerradas logradas por un fotógrafo experimentado que buscaba imágenes que impactaran a sus espectadores y resaltarán el dramatismo de la Revolución Mexicana.



19. “A rebel sharpshooter”, en *Collier's Weekly*, 27 de mayo de 1911, p. 12, fotografía de James H. Hare.

Jimmy Hare estaba fijando referencias visuales sobre qué fotografiar y cómo fotografiarlo. En los años subsecuentes los medios norteamericanos destacaron el valor de los fotógrafos y camarógrafos norteamericanos que seguían la guerra mexicana, a

quienes reconocían un carácter intrépido y arriesgado como el de Hare. En 1914 *The Moving Picture World*, reportaba el caso del texano Steene quien había cruzado la frontera y se había internado a México por Laredo: “esta mañana estuve a sólo cien metros de la línea de fuego retratando a rebeldes y federales en un duro encuentro [...] Urge me dejen estar aquí. Buenas tomas”.²⁰ También podemos mencionar a aquellos camarógrafos contratados por H. A. Aitken, presidente de la Mutual Film Corporation, la compañía que firmó un contrato con Villa para filmar sus batallas:

“para escoger a los camarógrafos se escudriñó en el mundillo del talento nacional y se seleccionaron a individuos que en su mayoría ya habían estado antes en batallas. El jefe de la maquinaria cinematográfica en el frentees un italiano con cicatrices de balas en el cuerpo, de heridas recibidas en la guerra de los Balcanes mientras trabajaba con una cámara de cine para una compañía europea”.²¹

Si bien me he detenido en el caso de Jimmy Hare, al estallido de la Revolución Mexicana existían otros fotógrafos como Otis Aultman, quien en ese momento trabajaba en El Paso, Texas, para la compañía Scott Photo, para después formar su propia sociedad con Robert Dorman. Dicha presencia en El Paso le resultó estratégica en 1911 cuando entró en contacto con personalidades revolucionarias como Francisco I. Madero, Francisco Villa y Pascual Orozco. Si bien Aultman no trabajaba como fotoperiodista, su fuente de ganancias consistía en la reproducción y venta de tarjetas postales como la que muestro enseguida, titulada “Watching the Madero Revolution at Ciudad Juarez from El Paso on the American side of the Rio Grande”.

²⁰ “Camarógrafo de Pathé en una batalla mexicana”, *The Moving Picture World*, enero 24 de 1914, p. 403. Citado en DE LOS REYES, Aurelio, *Con Villa en México*, p. 104.

²¹ “Villa en el frente: el cine lo contrata ...”, *The New York Times*, enero 7 de 1914, pp. 1 y 2, citado en DE LOS REYES, Aurelio, *Con Villa en México. Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución 1911-1916*, p. 104.



20. Otis Aultman Collection. Harry Ransom Center.

En dicha imagen, nos situamos frente a la Revolución como un espectáculo visual justo al cruce de la frontera natural del Río Grande. La postal producida por Aultman muestra en un plano general la escena de los insurrectos con el paisaje a cuestas y el Río Grande en primer plano, una barrera que separa al espectador que observa a los hombres y el paisaje al otro lado de la frontera. La imagen funciona aquí como una ventana a través de la cual se asoma el espectador americano.

Como ha señalado Zuzana Pick, las postales de este tipo muestran a los norteamericanos como “los turistas de la Revolución”, que se acomodaban en las azoteas de las casas, rentaban cuartos de hotel y miraban las batallas con binoculares o simplemente cruzaban la frontera con México para tener una mirada privilegiada de los

acontecimientos.²² En 1911, aquellos que radicaban en las ciudades fronterizas pudieron presenciar los hechos de guerra desde San Diego, California, la Toma de Ciudad Juárez por parte de las fuerzas maderistas, fue vista desde El Paso, Texas; la Toma de Matamoros por las tropas constitucionalistas al mando del general Lucio Blanco en junio de 1913, fue observada desde Brownsville, Texas y lo mismo pasó durante la Batalla de Agua Prieta en la que las fuerzas villistas se enfrentaron con simpatizantes de Álvaro Obregón en marzo de 1920, vista desde Douglas, Arizona.

Otra imagen en la Colección de Otis Aultman en el Centro Harry Ransom de la Universidad de Texas en Austin, nos permite reflexionar sobre la relación entre la mirada cinematográfica y la fotográfica, donde las imágenes son concebidas como instantáneas y los rollos de película plenos de realidad, que buscaban aprehender el ritmo de los sucesos. Para tal efecto, recordemos que en este tiempo fotografía y cine son parte del mismo objeto: lo documental, cuyo significado se encuentra en relación con la creación de imágenes mediante el ojo mecánico de la cámara, por lo que ambos medios están vinculados en su búsqueda del efecto-verdad al captar el aspecto de las cosas.

La fotografía a la que me refiero me parece por demás fundamental: el recorte oval en el que encierra la escena semeja la apariencia de un ojo, el ojo mecánico de la cámara organizando la experiencia de lo visible. En la retaguardia el fotógrafo capta una escena de gran movilidad; gracias al logro técnico de la instantaneidad enmarca a los combatientes en marcha, estamos ante una escena cinematográfica, un espectáculo visual, no dejo de decirlo, que atrapa a su público.

²² PICK, Zuzana M. "A romance with Mexico: the epic spectacle of the revolution", pp. 14-16; VANDERWOOD, Paul J. y Frank N. Samporano, *Border Fury. A picture postcard History of Mexico's revolution and U.S. War Preparedness 1910-1917*, p. 9.



21.Otis Aultman Collection. Harry Ransom Center.

En suma, desde los primeros acontecimientos revolucionarios en México, la mirada norteamericana a partir de la prensa, la tarjeta postal y la imagen documental (fotografía y cine) jugó un papel fundamental en la definición del estilo de retratar la guerra. Con una apuesta por el movimiento y la instantaneidad, con tomas más cercanas a la acción, centradas en la creación de un espectáculo visual para el público norteamericano, una nota cargada de información que definió el rumbo futuro de las interacciones visuales entre México y Estados Unidos.

Las tarjetas postales: las imágenes como mediadoras de la experiencia humana

Al estallido de la Revolución Mexicana, las tarjetas postales, eran uno de los principales objetos culturales que satisfacían a un público deseoso de adquirir imágenes de la guerra

en México y Estados Unidos, cuyo consumo a nivel mundial, funcionaba como un indicador de la presencia de las imágenes en las experiencias cotidianas. Con la imagen en el anverso y un espacio para mensajes al reverso, las tarjetas postales sirvieron a múltiples fines: mandar un saludo, informar sobre un viaje, felicitar por un aniversario o anunciar alguna noticia, sus rasgos eran la brevedad y la concisión.²³ En este sentido la imagen y lo escrito reforzaban la comunicación y el mundo afectivo de sus usuarios.

A fines del siglo XIX, las tarjetas postales más populares eran las destinadas al consumo de extranjeros y turistas, dedicadas a las costumbres y tipos de razas indígenas. Como ilustra Francisco Montellano, durante esta época el fotógrafo norteamericano C.B. Waite elaboró el registro de las cosas que lo asombraban de México como los tipos – *Mexican types*–, oficios, paisajes –*Mexican views*–, mujeres y niños, que alimentaban el consumo de turistas y coleccionistas extranjeros, que representaban los estereotipos ya conocidos sobre los mexicanos, que valieron la denuncia de la prensa de la época que señalaba cómo White mostraba “chozas miserables, la imprescindible molendera, el mecapalero, el aguador o el ebrio de todos los excursionistas”.²⁴

Al estallido de la Revolución Mexicana, la época de oro de las tarjetas postales parecía llegar a su fin y otros medios masivos como los noticieros filmados, el cine y las imágenes de prensa atraían la atención de los consumidores, en especial de los norteamericanos. En sus estudios clásicos sobre las tarjetas postales de la Revolución Mexicana Paul Vanderwood y Frank N. Samporano mostraron que el estallido de este conflicto bélico revitalizó el comercio de las postales en Estados Unidos. El negocio fue redondo para algunos fotógrafos como Walter Horne y Robert Runyon, quienes

²³ MONTELLANO Ballesteros, Francisco, *Charles B. Waite. La época de oro de las postales en México*, p. 15.

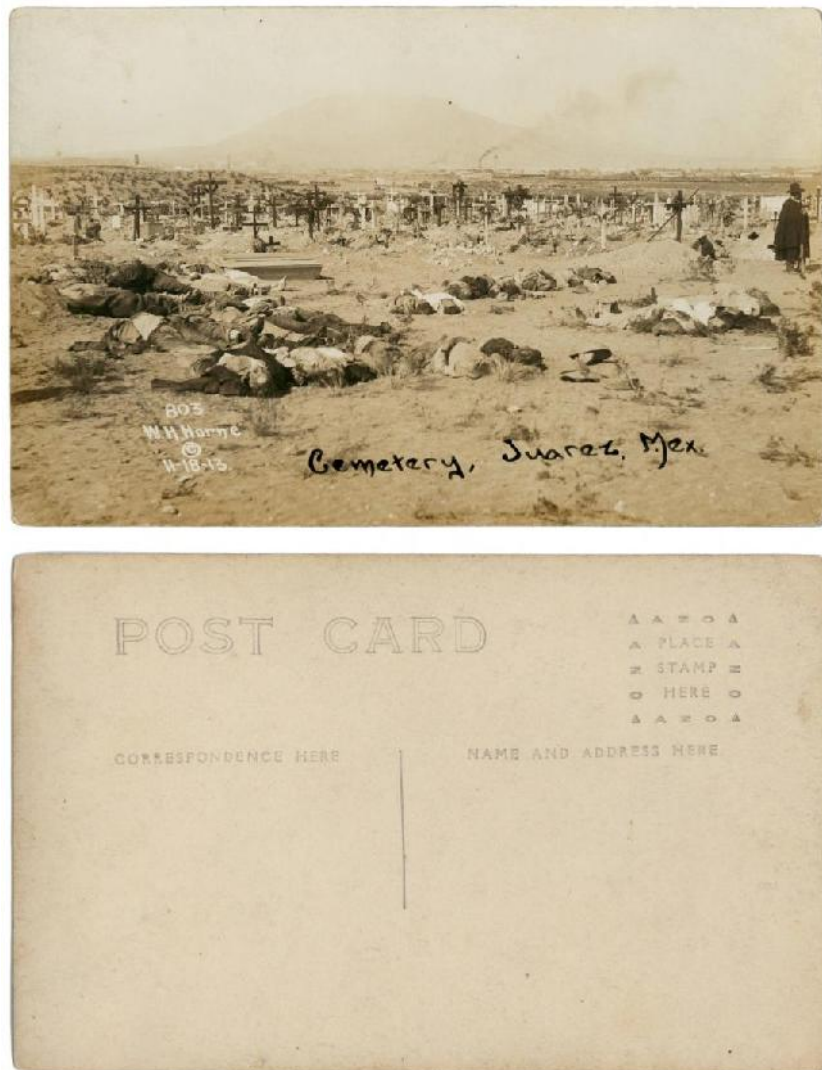
²⁴ MONTELLANO Ballesteros, Francisco, *Charles B. Waite. La época de oro de las postales en México*, pp. 27-29. En México algunas casas comerciales como Miret y La Sonora News Co., distribuían las postales producidas por C.B. Waite y otros fotógrafos extranjeros como Miret, Kahlo, Scott, Percy S. Cox, Carmichael y Ramos; quienes se caracterizaban por realizar tomas de los tipos mexicanos, así como de lugares recónditos e inaccesibles de la geografía mexicana, haciendo registros de ruinas arqueológicas por el encargo de científicos e inversionistas, de las haciendas del sureste mexicano, de la flora, la fauna, etc..

trabajaban en las ciudades de El Paso y Brownsville, ambas en Texas; su éxito estaba asegurado al encontrarse en zonas fronterizas, cerca de los acontecimientos, y dada su capacidad de entender la mentalidad de los consumidores norteamericanos de postales: quienes tenían predilección por escenas macabras, de tipos mexicanos y aquellas que mostraban la presencia y avance de las tropas norteamericanas en el territorio mexicano.²⁵

Dado que este tipo de violencia gráfica ocurrió cerca de los Estados Unidos, los fotógrafos como Horne y Runyon (así como Aultman, citado en el apartado anterior), aprovecharon la ocasión para producir postales de los acontecimientos que se desarrollaban en el territorio fronterizo. Como señalan Vanderwood y Samporano “durante e inmediatamente después de las batallas – como las de Douglas, Arizona y Ciudad Juárez en 1911- fotógrafos locales cruzaban la frontera con México para retratar los combates, los cuerpos sin vida y los daños en los edificios. Entonces estos negociantes fabricaban y vendían postales a un público ansioso de tener souvenirs de la matanza y la destrucción en México”.²⁶

²⁵ VANDERWOOD, Paul J, Frank N. Samporano, *Border Fury. A picture postcard History of Mexico's revolution and U.S. War Preparedness 1910-1917*. SAMPORANO, Frank N., Paul J. Vanderwood, *War Scare on the Rio Grande. Robert Runyon's photographs of the border conflict 1913-1916*.

²⁶ VANDERWOOD, Paul J, Frank N. Samporano, *Border Fury. A picture postcard History of Mexico's revolution and U.S. War Preparedness 1910-1917*, p. 9.



22. "Cemetery, Juárez, México". Noviembre 18 de 1913. W.H. Horne. Digital collections, Southern Methodist University (SMU).

Además de este tipo de imágenes que resaltaban la violencia gráfica, las postales de la época reforzaron algunos estereotipos sobre lo mexicano, como en la siguiente imagen, donde se representa a un soldado maderista conforme a las convenciones en la representación de los *mexican types*. En la escena, es notorio el recorte del fotógrafo y su predilección por retratar al lugarteniente del cuartel maderista, que destaca entre una aparente multitud; portando un rifle y el característico sombrero, descansando en una

pared de adobe y acompañado de un “niño mexicano” vestido de manta. La composición convierte al soldado y a la escena en un cuadro típico e inaugura un nuevo tipo fotográfico: el tipo revolucionario. Estos detalles pintorescos aparecen anotados al reverso bajo la leyenda, dirigiendo la lectura del observador: “guard of madero’s headquarters note adobe house also mex boy”.



23. “Guard of madero’s headquarters note adobe house also mex boy”.The Mexican Revolution Collection.Various photographers. Harry Ransom Center.

Como parte de un ejercicio de imaginación histórica, podemos retomar el pasaje narrativo “Las Tarjetas Postales de Martín López”, contenido en la obra *Cartucho* de Nelly

Campobello, dedicado a los hermanos Pablo y Martín López, quienes participaron en la toma villista de Columbus.²⁷ En este pasaje Martín López, lloraba la muerte de su hermano Pablo López, a quien los carrancistas habían fusilado en Santa Rosa, Chihuahua tras ordenar una masacre contra un grupo de americanos, y a quien el día de dicho fusilamiento, le hicieron una serie de retratos que se convirtieron en tarjetas postales. Con las postales en la mano, Martín López lloraba por todo el pueblo, mostrándolas a las personas a su paso:

“Martín López tenía una colección de tarjetas. En todas las esquinas se ponía a besarlas, por eso lloraba y se emborrachaba”, expresando “¡cuánta gente hay viendo morir a mi hermano!”, “Mi hermano, aquí está mi hermano, mírelo usted, señora, éste es mi hermano Pablo López, lo acaban de fusilar en Chihuahua”, “Mire usted señora, mire, aquí ya está muerto”.²⁸

En un cuento previo, “La muleta de Pablo López”, Campobello nos acercaba a la subjetividad del personaje próximo a ser fusilado y cuyo último, o mejor dicho últimos retratos estaban a punto de ser producidos. “Le avisaron que lo iban a matar en el centro

²⁷ En su notable trabajo consagrado a Pancho Villa, Friedrich Katz nos sitúa en el contexto y la existencia real de los hermanos Pablo y Martín López, dos de los hombres más cercanos al General. Después de la derrota de la División del Norte frente al ejército carrancista en 1915, los hermanos López se mantuvieron leales al villismo convertido ahora en una guerrilla irregular. Durante dicha etapa las acciones de Villa y sus hombres se caracterizaron por la crueldad y brutalidad ejercida incluso contra la población civil, así como una marcada posición antinorteamericana. El 10 de enero de 1916 Pablo López ordenó la masacre de Santa Isabel contra un grupo de norteamericanos empleados en la Cusiuhiráchic Mining Company, que volvían a dicha población a reiniciar su trabajo en las minas. La forma en que sus hombres procedieron le valió el repudio norteamericano y el inicio de una persecución en su contra. Sumado a esto, los hermanos López participaron en la toma de Columbus, Nuevo México, el 9 de marzo del mismo año. Herido en Columbus y buscado desde la masacre de Santa Isabel, Pablo López huyó a los montes, donde permaneció oculto sin comida y sin agua, hasta que los carrancistas lo condujeron a Chihuahua, donde lo ejecutaron públicamente. De acuerdo a Katz los carrancistas llevaron a Pablo López a Santa Rosa, el lugar donde se fusilaba a la gente de Chihuahua, donde lo ejecutaron públicamente, exhibiendo su cadáver para intimidar a los partidarios de Villa y mostrarle al pueblo que estaban ganándole la guerra. También buscaban mostrar a los estadounidenses que habían logrado una victoria importante con la captura de uno de los villistas más repudiados al otro lado de la frontera. En KATZ, Friedrich, *Pancho Villa*, 2004. La información referente a los hermanos Pablo y Martín López se encuentra en el Tomo I de la obra en las páginas 162, 163 y 338; en el Tomo II en las páginas 135, 142 y 143.

²⁸ CAMPOBELLO, Nelly, *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*, p. 110.

de la ciudad, frente al pueblo. Él se sonreía. (Así aparece en los retratos). [...] Lo fusilaron frente al pueblo. (Existen muchos retratos de este acto)".²⁹ Al situarnos en la historia de quien va a morir, la autora nos permite ir más allá de la emotividad y problematizar sobre la relación entre los personajes con sus imágenes, al mundo afectivo que estos tejían con aquellos retratos que circularían de una mano a otra, configurando el mundo de la Cultura Visual de la época.

El Archivo Casasola

En la memoria colectiva, el Archivo Casasola condensa la Historia del país, es el material fotográfico que cubre los sucesos sobresalientes de México desde el gobierno de Porfirio Díaz, con quien inicia la Historia Gráfica de la Revolución Mexicana, hasta la presidencia de Miguel Alemán en 1950. La figura de Porfirio Díaz inicia el archivo Casasola, a la que siguen los caudillos revolucionarios y los gobiernos postrevolucionarios: dichas imágenes son una continuidad de instantáneas que versan sobre el Poder, el Pueblo, la Derrota, la Gloria, la Destrucción de un Orden.³⁰

La historia de este archivo inicia con Agustín Víctor Casasola, quien probablemente empezó su trabajo como fotógrafo en 1902, año en que cubrió el encuentro entre Porfirio Díaz y el gobernador de Veracruz. Al tiempo que el uso del medio tono se imponía en la prensa mexicana y los fotógrafos estrechaban sus colaboraciones con los periódicos nacionales, Agustín Víctor Casasola se inicia en el trabajo fotoperiodístico, retratando la vida política durante el gobierno de Díaz y otros temas como los toros, la vida en las haciendas o escenas de "costumbres". En 1905, él y su hermano Miguel empiezan a

²⁹ CAMPOBELLO, Nelly, *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*, pp. 98 y 99.

³⁰ MONSIVÁIS, Carlos, "Continuidad de las imágenes. Notas a Partir del Archivo Casasola", p. 38.

colaborar con *El Imparcial* y *El Mundo Ilustrado*, ambos propiedad de Rafael Reyes Spíndola.³¹

Fue también en 1905 cuando los hermanos abrieron su propio negocio llamado “Casasola fotógrafos”, donde vendían sus trabajos no publicados en la prensa y pronto empezaron a comprar y comercializar imágenes de otros fotógrafos, inaugurando así un problema historiográfico que aún aqueja a los historiadores de la fotografía: la existencia de un archivo colectivo cuya autoría es atribuida a Casasola, donde los nombres de los fotógrafos que hicieron dichas tomas fueron borrados de los negativos, incluyendo el de su hermano Miguel.³²

Al estallido de la Revolución Mexicana, Agustín Víctor Casasola se mantuvo como fotógrafo en la Ciudad de México, donde retrató los nuevos rostros que entraban en la escena nacional. En una etapa de cambios y nuevos riesgos en el trabajo fotoperiodístico tuvo la visión de fundar en octubre de 1911, la Asociación de Fotógrafos de Prensa de la Ciudad de México y después de 1912, la Agencia de Información Gráfica, que comenzó a mandar el trabajo fotográfico colectivo a periódicos por todo México, Estados Unidos, Europa y Asia.³³ Como apunta Olivier Debroyse, desde la sede de su agencia dirige a sus asociados, compra fotografías a fotógrafos extranjeros o de simples aficionados y las redistribuye a los periódicos. No es un caso aislado: lo mismo hacen las empresas norteamericanas Mutual Film e International, pero en este momento su intención aún no es formar una colección, sino cubrir la Revolución en amplitud.³⁴

De manera temprana, la agencia Casasola instalada en la Ciudad de México agrupa el mundo de imágenes visuales de su época, apropiándose las, distribuyéndolas y

³¹ HAMIL, Pete, “El Archivo Casasola”, pp. 14-16.

³² HAMIL, Pete, “El Archivo Casasola”, p. 16. Hamil cita el trabajo del investigador Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, quien en 1996 descubrió que de los 483 993 negativos que componen el Archivo Casasola, donde se registran acontecimientos entre 1895 y 1972, se encuentra la firma de al menos 483 fotógrafos distintos.

³³ HAMIL, Pete, “El Archivo Casasola”, p. 16.

³⁴ DEBROISE, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, p. 269.

archivándolas para constituirse en memoria colectiva de la Revolución Mexicana. La investigadora Marion Gautreau se propuso la tarea de reatribuir la autoría a algunas piezas del fondo Casasola, con el fin de demostrar que el fundador del Archivo había sido idealizado a lo largo del siglo XX, dejando en el olvido los nombres de otros creadores y dando pie a la construcción del “mito Casasola”.³⁵

Tan sólo entre las fotografías publicadas en *La Ilustración Semanal* de octubre de 1913 a marzo de 1915 y cuya autoría se atribuía a Casasola, la investigadora encontró 33 firmas de fotógrafos distintos: Jerónimo Hernández, Uribe, R. Gutiérrez, J. Martínez (de Morelia), Tostado, Abraham Lupercio, Guerrero, Ciro A. Jano (de Tuxpan, Veracruz), López (de Guaymás), Hadsell (de Veracruz), Antonio Garduño, José María Lupercio, Napoleón y para el caso que nos ocupa Yáñez (de Mazatlán) y Guillén.³⁶ Lo que pone de manifiesto que Casasola se dedicó a retratar los acontecimientos en la Ciudad de México y la Revolución fue cubierta por los cientos de fotógrafos que trabajaban desde sus localidades y remitían sus imágenes a su agencia o a los diarios de la capital.

De manera temprana hubo una atribución de dichas imágenes a Casasola y el proceso se completó con la inclusión de estas en el “Archivo Casasola”, con sede en Pachuca, Hidalgo, tras su adquisición por el gobierno federal en 1976. Además, la mitificación del Archivo Casasola, como memoria única de la Revolución Mexicana se fue gestando paulatinamente: primero en el proyecto de Agustín Víctor Casasola, quien en 1921 concibió la publicación de un *Álbum histórico gráfico* compuesto de 15 cuadernos fasciculares donde reuniría imágenes de la lucha revolucionaria hasta el período presidencial de Álvaro Obregón.³⁷ Aunque sólo se editaron cinco fascículos, el programa

³⁵ GAUTREAU, Marion, “La Ilustración Semanal y el Archivo Casasola. Una aproximación a la desmitificación de la fotografía de la Revolución Mexicana”, p. 125.

³⁶ GAUTREAU, Marion, “La Ilustración Semanal y el Archivo Casasola. Una aproximación a la desmitificación de la fotografía de la Revolución Mexicana”, p. 130.

³⁷ CASANOVA, Rosa, “El primer ensayo editorial de los Casasola”, p. 29. Esta publicación aparece en el contexto de los festejos del Centenario de la Consumación de la Independencia promovidos por el presidente Álvaro Obregón. En esta obra la autoría como fotógrafo y recopilador corría a cargo de Agustín

trazado por Casasola era el de “hacer una obra histórica ajena a todo partidismo y desnuda de toda pasión política [...] una cuidadosa recopilación gráfica de los principales sucesos ocurridos en los últimos diez años, cuyo valor histórico es incalculable, pues hay en él datos que aclaran infinidad de errores que la agitación del momento ha ocultado o inventado”.³⁸

Tras la muerte de Agustín Víctor en 1938, el proyecto de una historia de la Revolución Mexicana apoyada en las imágenes como testimonio documental fue retomado por su hijo Gustavo Casasola quien en 1942 publicó la primera edición de la *Historia gráfica de la Revolución Mexicana*. Mediante esta obra Gustavo exaltaba la labor de su padre como fotógrafo de la Revolución y al tiempo consolidaba al fondo Casasola “como una memoria única de la lucha revolucionaria”.³⁹

En el camino a esta mitificación del Archivo Casasola, las imágenes de la lucha armada se volvieron las más emblemáticas, llevando a un proceso de iconización o repetición de las mismas fotografías, dejando en el olvido miles de referencias visuales sobre otros temas que despertaron el interés del fotógrafo en la década de los 20, como las tradiciones, costumbres y tipos sociales por desaparecer.⁴⁰ En esta década y aún en 1930, Casasola estaba más centrado en la vida rutinaria, que en la política: su cámara retrata el circo, los músicos, la multitud de jóvenes que se bañan en una alberca pública en la Ciudad de México, la noche iluminada, los salones de baile, las mujeres en los salones de baile y la imagen de una fumadora de opio.⁴¹

Víctor Casasola, mientras los textos históricos serían escritos por Luis González Obregón, Justo Sierra y Luis G. Urbina, quienes tenían un entendimiento de la historia apegada a la verdad y apoyada en documentos.

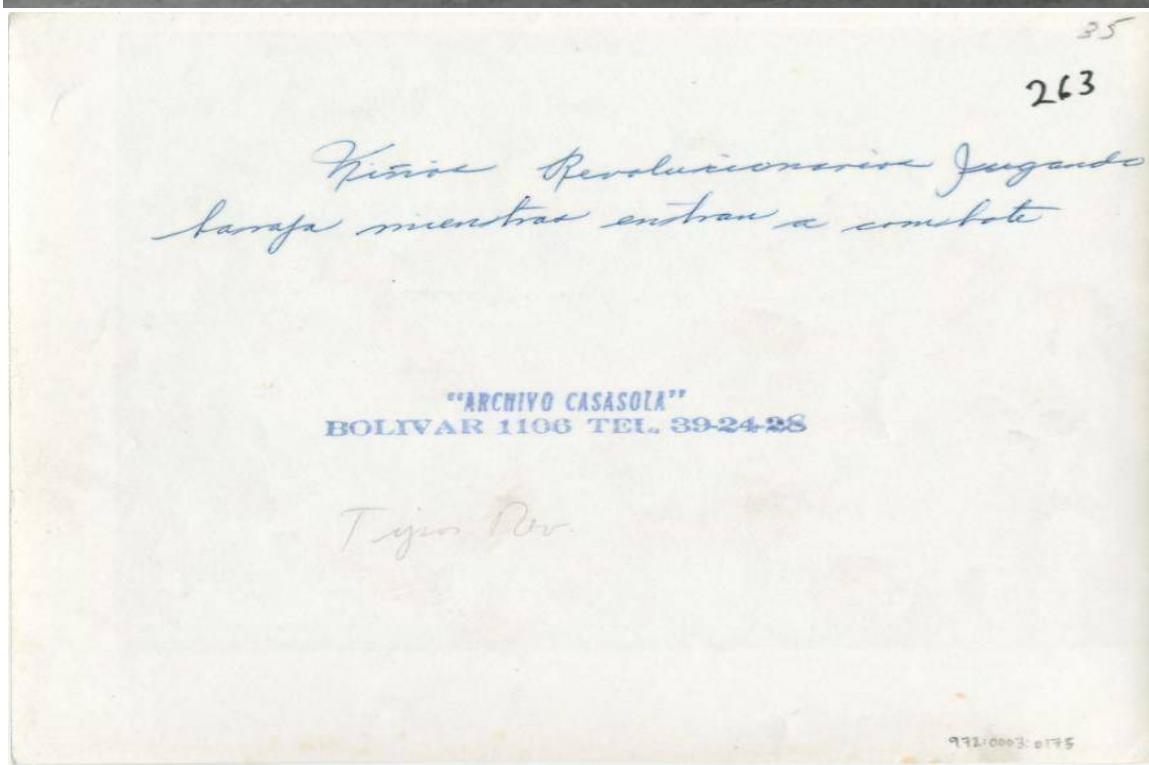
³⁸ ARROYO, Sergio Raúl y Rosa Casanova “Los Casasola. La épica cotidiana”, p. 208.

³⁹ GAUTREAU, Marion, “La Ilustración Semanal y el Archivo Casasola. Una aproximación a la desmitificación de la fotografía de la Revolución Mexicana”, p. 118. En años sucesivos Gustavo Casasola publicaría otras obras como las *Biografías Ilustradas* de Venustiano Carranza, Álvaro Obregón, Emiliano Zapata, Francisco Villa, Lázaro Cárdenas y Plutarco Elías Calles (1974-1975), *Seis siglos de historia gráfica de México, 1325-1976* (1978), *Hechos y hombres de México*, *Anales gráficos de la historia militar de México 1810-1980* (1980).

⁴⁰ GAUTREAU, Marion, “Rotográfico y el Archivo Casasola: una colaboración vanguardista, 1926”, p. 12 y 13.

⁴¹ HAMIL, Pete, “El Archivo Casasola”, p. 20 y 21.

El mundo de imágenes que componen al Archivo Casasola, nos remite a la Revolución Mexicana y su carácter visual único, como se advierte en la fotografía “niños revolucionarios jugando baraja mientras entran a combate” y la cual se puede observar en la siguiente página; donde tres jóvenes protagonizan una partida de baraja, en medio de un descanso en campaña. La escena, cuidadosamente seleccionada y orquestada por el fotógrafo funciona aquí como metáfora de su inclusión en la guerra de los hombres; se convierte en una toma propicia a la iconización, un símbolo de la Revolución, donde se pierde toda huella del lugar, la fecha y el nombre de los personajes que intervienen.



24. "Niños Revolucionarios jugando baraja mientras entran a combate". "ARCHIVO CASASOLA" BOLIVAR 1106. Tel. 39-24-28. (The Mexican Revolution Collection. Various photographers. Harry Ransom Center).

Así mismo, la autoría de la imagen ya no corresponde a un fotógrafo en particular, sino al sello de “ARCHIVO CASASOLA”, con dirección en la calle Bolívar 1106, teléfono 39-24-28, que aparece en el respaldo. Esto nos habla del proceso de inserción de una imagen particular, que pierde toda huella de su contexto de producción, en la memoria colectiva administrada por los descendientes de Agustín Víctor, quienes probablemente la vendieron a la colección Harry Ransom, antes de su adquisición del Archivo por el Gobierno Federal en 1976.

Frente al proceso de mitificación condensando bajo el sello CASASOLA y el olvido de las firmas de los fotógrafos que lo integran, es necesario regresar a los hombres y mujeres que en sus localidades se dedicaban a retratar a la sociedad del 1900 y que a partir del estallido revolucionario sufrieron una modificación en su práctica como fotógrafos; en algunos casos se negaron a tomar partido por las facciones revolucionarias, sin que esto impidiera que los personajes entraran a sus estudios o salieron a la calle para documentar la nueva realidad histórica que sacudía a su pueblo y para hacer el retrato de los nuevos personajes que posaban ante su lente. Es así como enseguida hablaré de Romualdo García en Guanajuato y Sara Castrejón en Guerrero.

Dos fotógrafos locales: los revolucionarios en el estudio de Romualdo García en Guanajuato y Sara Castrejón en Teloloapan, Guerrero

Desde las últimas décadas del porfiriato, el fotógrafo Romualdo García en Guanajuato y la fotógrafa Sara Castrejón, en Teloloapan, Guerrero, desarrollaron su trabajo como retratistas en el estudio. A sus gabinetes acudían diferentes grupos sociales para simbolizar ciertas experiencias de vida como una unión matrimonial, el nacimiento de un hijo, una primera comunión o la muerte de un infante; a lo que pronto se sumó la llegada

de la Revolución y la necesidad de ciertos actores por simbolizarse como revolucionario, o de enmarcar sus experiencias en este nuevo contexto.

En Guanajuato, el fotógrafo Romualdo García había retratado a la sociedad porfiriana desde el año 1887. En su estudio de la calle Cantarranas 34, acudían hombres y mujeres de todos los orígenes y las edades; incluyendo a los habitantes de la ciudad de Guanajuato y las minas de sus alrededores, la gente de las haciendas, los ranchos y las poblaciones vecinas. Para hacerse el retrato en el mismo sitio, ante la misma cámara y para el mismo fotógrafo “sobre la banquita de brazos bajos o al lado del sillón de mimbre, junto a la falsa escalera o de espaldas al telón que simula la enramada de un jardín inmutable”.⁴²

Como señala Claudia Canales, esta diversidad de tipos y clases sociales captada por la cámara del guanajuatense es justamente lo que confirió a su trabajo gran parte de su valor como documento, de todo un monumento histórico de la provincia.⁴³ Durante los años revolucionarios, Romualdo García decidió no abandonar su gabinete fotográfico para retratar a los revolucionarios en la calle: sus hijos Manuel y Salvador, fueron quienes salieron a retratar a las tropas a los cuarteles. Entraban tropas a la ciudad, con sus generales y los hermanos García retrataban a los ejércitos para credenciales, retratitos, de frente o de perfil, que les eran pagados con cartoncitos de escaso valor.⁴⁴

Como una notable excepción a la regla, “el fotógrafo de la sociedad porfiriana no fue el de la Revolución”⁴⁵ y con el paso de los años, sobre todo a partir de la etapa más convulsa de la Revolución en 1914, García fue abandonando gradualmente su trabajo de gabinete en Cantarranas. No obstante, la huella de la Revolución Mexicana o la influencia de esta quedó plasmada en sus negativos de vidrio. Así, frente al gobelino que simulaba

⁴² CANALES, Claudia, *Romualdo García*, pp. 25-32.

⁴³ CANALES, Claudia, *Romualdo García*, p. 33.

⁴⁴ CANALES, Claudia, *Romualdo García*, p. 73.

⁴⁵ CANALES, Claudia, *Romualdo García*, p. 73.

una escalera y un ventanal con la cortina abierta, aparece una joven vestida de revolucionaria. Con su falda campesina, la blusa y el cabello trenzado bajo el sombrero, posa segura de sí misma: con una mano en la cintura y otra empuñando un fusil que descansa sobre el piso. Aquí el arma sustituye al pedestal o a la silla como elemento de apoyo; al tiempo que una etiqueta cuelga del gatillo, delatando la escenificación de un tipo social.



25. Imagen 318 (Fototeca Romualdo García. Museo Regional de Guanajuato. Alhóndiga de Granaditas).

En la colección de negativos que el fotógrafo heredó para la posteridad, se encuentra el rostro de otras mujeres y hombres que posaron para su cámara en el contexto revolucionario. La elección por el retrato de cuerpo entero permanece, al igual que la iluminación, el uso de los telones y muebles de antaño. Pero la disposición de los cuerpos, la vestimenta y el uso de las armas como utilería y nuevas actitudes corporales como sostener una botella y empuñar un arma, se imponen.



26. Imagen 3980 (Fototeca Romualdo García. Museo Regional de Guanajuato. Alhóndiga de Granaditas).

Cuando la Revolución Mexicana estalló en Teloloapan, Guerrero, la joven Sara Castrejón, tenía al menos tres años en el oficio. Tras una estancia en la Ciudad de México, donde aprendió a fotografiar, regresó a su casa para abrir un estudio fotográfico donde sus hermanos servían como ayudantes: Dorotea se encargó de dibujar los grandes telones que servían como fondo en los retratos tomados en el gabinete y Joaquín le cargaba la cámara y la acompañaba al camposanto cuando había fusilamientos durante la Revolución.⁴⁶

A diferencia de Romualdo García en Guanajuato, Sara Castrejón mostró un temprano interés por salir a la calle y crear imágenes documentales de la Revolución en su localidad. En abril de 1911 captó la entrada de los maderistas a Teloloapan, formados en dos columnas de caballería, con la presencia de algunos espectadores. Tomados quizá desde el balcón de su casa, su figura quedó plasmada con un efecto barrido, en movimiento, dando a la escena ese matiz de sorpresa que debió causar su llegada.

Esta y otras de sus tomas documentales se caracterizaron por el recurso de unos recuadros en la parte inferior, donde se hace una pequeña descripción del evento o los personajes retratados. Así mismo, retrató el campamento maderista, a los jefes y tropas que posan para el retrato colectivo, con espadas y fusiles, que posteriormente convirtió en tarjetas postales.⁴⁷ En tiempos de convulsión, la joven fotógrafa trascendía en un oficio que en su mayoría era dominado por los hombres, ya que se conocen pocos casos de mujeres fotógrafas como ella y Esther Eva Strauss, quien en 1911 cruzó la frontera desde El Paso para retratar la batalla de Ciudad Juárez.⁴⁸

⁴⁶ VILLELA, Samuel, *Sara Castrejón. Fotógrafa de la Revolución*, pp. 31-35. Sara Castrejón Reza nació el 16 de agosto de 1888, en Teloloapan, Guerrero. Se formó como fotógrafa en la Ciudad de México, probablemente en la Escuela de Artes y Oficios o quizá en el gabinete de algún fotógrafo de esta ciudad, tras lo cual regresó a su natal Teloloapan en 1908, donde abrió un estudio en su casa, en la calle de Iturbide número 2.

⁴⁷ VILLELA, Samuel, *Sara Castrejón. Fotógrafa de la Revolución*, pp. 51-53.

⁴⁸ Villela afirma que Sara Castrejón fue la primera mujer en retratar la Revolución Mexicana, seguida por Eva Strauss, quien entró en escena en Ciudad Juárez catorce días después de que Castrejón retratara a los maderistas tomando la plaza de Teloloapan. VILLELA, Samuel, *Sara Castrejón. Fotógrafa de la Revolución*, p.

En el caso de Castrejón, esta mirada de género se reflejaba en la ambientación elegida para sus retratos, donde los revolucionarios aparecían en escenarios decorados, con ramas en el piso, moños por debajo de las mesas, arreglos florales en las manos de los modelos cuando posan o los motivos florales en los telones de fondo pintados por su hermana Dorotea.⁴⁹ En su trabajo en el gabinete, Castrejón creaba escenarios para la representación de los revolucionarios, cubiertos con cananas, sosteniendo la carabina o el sable, frente a los mismos telones, los mismos arreglos vegetales en el suelo.⁵⁰

Fue así, como en sus localidades Romualdo García y Sara Castrejón retrataron a la Revolución Mexicana; representada en el gabinete o al exterior, esta se impuso ante su lente, como un acontecimiento que debían atender. Su historia por tanto, nos acerca a la de otros fotógrafos locales, que retrataron la Revolución en el estudio o decidieron salir a la calle para documentarla, así como lo habían hecho con otros acontecimientos que sacudieron sus vidas.

50. Sobre Esther Eva Strauss véase BERUMEN, Miguel Ángel, 1911. *La batalla de Ciudad Juárez en imágenes*, p. 12.

⁴⁹ VILLELA, Samuel, *Sara Castrejón. Fotógrafa de la Revolución*, p. 12 y 55.

⁵⁰ Otro aspecto importante en el trabajo de Castrejón fue el recurso a la instantaneidad y la preferencia por retratos al exterior, entre ellos retratos ecuestres, de formaciones militares o imágenes donde se simulaban enfrentamientos. Existen indicios de que la fotógrafa continuó retratando a la sociedad guerrerense ya entrada la década de 1950, probablemente hasta su muerte en 1962.

CAPÍTULO IV.

Entre cortinajes y fusiles: el retrato revolucionario en Sinaloa

Los revolucionarios frente a la lente

¿En qué momento un revolucionario es un revolucionario?, ¿antes o después de posar para la lente y representarse en una fotografía?, ¿de qué manera el espacio simbólico de la imagen instituye la identidad de un personaje y lo convierte por tanto en un revolucionario?, estas son las preguntas que suscitan el análisis de la relación tan estrecha entre los personajes que participaron en la Revolución Mexicana y la forma en que se hicieron representar mediante la lente de los fotógrafos de la época.

La fuerza de la imagen durante la Revolución Mexicana está precisamente en ese momento en que un revolucionario posa para la cámara y se hace visible, existe a partir de la imagen. Una idea tan compleja como esta viene de la función de la fotografía en tanto *rito de institución*, es decir, como rito que consagra y legitima una diferencia, estableciendo una línea de separación: Bourdieu lo sintetiza en una frase “conviértete en el que eres”.¹ En este caso la frase se transforma en “posa para la cámara y conviértete en el que eres: un revolucionario”.

En un pasaje de *México Insurgente*, obra escrita por el periodista norteamericano John Reed, quien en 1913 cruzó la frontera para escribir un reportaje sobre la guerra mexicana, describe su encuentro con el General Tomás Urbina, subalterno de las fuerzas de Francisco Villa, en su hacienda de Las Nieves, Durango. Reed nos regala una descripción de una riqueza excepcional, que marca el encuentro de la mirada extranjera de Reed, quien con su cámara atiende a la preocupación de Urbina por ser fotografiado:

“El general estaba platicando en el patio con su querida, una bellísima y al parecer aristócrata mujer, con una voz que recordaba a un serrucho. Cuando me vio vino y me estrechó la mano diciendo que deseaba le tomara algunas fotografías. Le contesté que ese era mi objetivo en la vida, preguntándole además, si creía que

¹ La idea sobre el *rito de institución* la tomo de Pierre Bourdieu, *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*, Madrid, Akal, 2008, pp. 79-82.

saldría pronto para el frente [...] Durante la hora siguiente estuve tomando fotografías del general Urbina a pie, con espada y sin ella; el general Urbina con su familia y sin ella; los tres niños del general Urbina, a caballo y a pie; la madre del general Urbina y su concubina; toda la familia armada con espadas y pistolas; también el fonógrafo –traído a propósito- y a uno de los niños sosteniendo un cartel donde estaba escrito con tinta: “General Tomás Urbina R.”²

El pasaje enfatizaba la relación entre el personaje que deseaba inmortalizar su figura y la mirada del otro (el fotógrafo, el extranjero) que deseaba construirlo, narrarlo, aprehenderlo “le contesté que era mi objetivo en la vida”, decía Reed con un tono que ironizaba sobre su papel como el observador del otro. Al mismo tiempo la descripción se centraba en la plasticidad del retrato, en las nuevas formas que adquiere en los tiempos revolucionarios: variaciones de pose y elementos simbólicos, la espada, el caballo; apropiaciones del retrato burgués: el fonógrafo mandado traer a propósito, usos familiares; finalmente habla de la institución del personaje como revolucionario, que se corona con el motivo del niño que sostiene el letrero con el nombre del General Urbina, funcionando a la manera de los recuadros que nombran a los personajes en la pintura novohispana.

Para Carlos Monsiváis la sentencia del retrato revolucionario era “hemos llegado al siglo XX: el fusil es el símbolo. Hemos abandonado nuestro siglo XIX: el sombrero se vuelve lo de menos. De aquí en adelante quien anhele revolucionarse y revolucionar se dejará fotografiar con las armas en la mano”.³ Bajo esta sentencia se encontraba la necesidad simbólica de hacerse retratar e instituirse en un revolucionario o revolucionaria.

² John Reed, *México Insurgente*, México, Porrúa, 2010, p. 20.

³ Carlos Monsiváis, “Continuidad de las imágenes. Notas a partir del Archivo Casasola”, en *The world of Agustín Víctor Casasola. México: 1900-1938*, Washington, D.C., Fondo del Sol Visual Arts and Media Center, 1987, p. 45.

Esta necesidad simbólica, este rito de *institución* fue común a los hombres y mujeres que participaron en la lucha revolucionaria y que se hicieron retratar. Al mismo tiempo, el representarse frente a la cámara funcionaba como un acto performativo, marcando el devenir de una identidad subjetiva,⁴ que se construía de la propia individualidad corporal, es decir, retratarse en tiempos revolucionarios constituía a los sujetos en revolucionarios, desde el punto de vista sociológico en Bordieu, pero al mismo tiempo correspondía a una construcción individual, subjetiva, que incluso marcaba la distinción del género, en la perspectiva de Judith Butler. La constitución individual del cuerpo se construía en el espacio de representación fotográfica, un espacio simbólico compartido por hombres y mujeres, por los diferentes grupos revolucionarios en disputa.

El estudio como espacio de representación

En *La fabricación de Luis XIV*, Peter Burke estudió el proceso de creación de la imagen del monarca francés desde que asumió la corona cuando apenas era un niño, hasta su muerte a los 72 años. A lo largo del siglo XVII, el Rey y los integrantes de su corte exaltaban el fasto y esplendor que la rodeaban, entendiendo a cabalidad la relación entre el arte y el poder y eran incontables las horas que el Rey dedicaba a posar para los artistas a su servicio, quienes lo retrataron en piedra, bronce, pintura e incluso cera. En el acto de retratarse se encontraba lo expresado en términos Goffmanianos acerca del ser y la

⁴ En este parte mi referente también es el trabajo de Judith Butler quien se enfoca en la performatividad, es decir, los actos constitutivos en los que se construye la subjetividad, así la dimensión subjetiva se construye a través de la representación. El trabajo de Butler está enfocado a la constitución subjetiva del género, en oposición a la idea de que este existe de manera objetiva a partir de estructuras predeterminadas. Los planteamientos de Butler me parecen útiles para estudiar la representación, la constitución subjetiva de hombres y mujeres revolucionarios. Véase Judith Butler, *Sexual Politics, social challenge and the power of the performative*, Gill Jagger, 2008, p. 22.

construcción que cada uno hace de sí mismo, así como la contrucción simbólica de la autoridad a partir de su representación.⁵

Hasta la invención de la fotografía, en el mundo europeo la función de retratar a los notables estaba asignada a los grabadores y pintores, quienes se ganaban el favor de sus mecenas al dignificar su figura. La clientela de cada pintor estaba determinada por un estilo único de retratar, consistente en el manejo de la luz y la sombra, el uso del color, la atención al rostro y sus expresiones, acompañando a sus modelos con aquellos elementos que los simbolizaban de mejor manera. Durante la primera mitad del siglo XIX, el estudio fotográfico asumió una función similar al taller del pintor, atrayendo a la burguesía de la época, que encontró en el retrato fotográfico un medio accesible que le permitía equipararse a la antigua nobleza, fabricando su imagen a semejanza de los reyes, príncipes, condes y barones.⁶

Además, el nuevo medio de representación satisfacía los requerimientos de la modernidad visual, caracterizada por el valor dado a la tecnología como medio de representación fiel de la realidad, el consumo y la circulación masiva de la imagen y con ello la creación de celebridades, cuyo rostro circulaba principalmente en el formato de tarjeta de visita. No obstante, la asunción del medio fotográfica planteaba problemas particulares como la pérdida de individualidad en el retratado, en aras de una representación en serie, arquetípica. En la sociedad francesa del siglo XIX, este problema se expresaba en los retratos en formato tarjeta de visita producidos por el fotógrafo Disderi:

“ante los ojos del espectador desfilan, en interminables hileras, los representantes de todos los niveles y de todas las profesiones de la burguesía y, detrás de esas estereotipadas imágenes, las personalidades han desaparecido casi por entero. El

⁵ BURKE, Peter, *La fabricación de Luis XIV*, pp. 11-18.

⁶ FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, p. 24 y NEGRETE Álvarez, Claudia, *Valleto hermanos. Fotógrafos mexicanos de entresiglos*, p. 85.

arquetipo de una capa social borra al ser individual. Los accesorios que aderezan el retrato distraen al espectador de la persona retratada”.⁷

Cuando el invento fotográfico llegó a México éste fue bien recibido por los grupos ilustrados, que independientemente de su credo político promovían una idea de modernidad que se empataba con el desarrollo de la industria fotográfica; así mismo, la llegada de la fotografía se adhería a la evolución de un gusto burgués y la creación de una estética que se promovió y se extendió por la nación decimonónica.⁸ Esto explica que la élite ilustrada y la naciente burguesía mexicana se apropiaran de la práctica de entrar al estudio y hacerse el retrato, distinguiéndose a su vez de la antigua sociedad virreinal.

A la vuelta del siglo, el estallido de la Revolución Mexicana fue el momento propicio para que nuevos actores sociales se apropiaran del espacio simbólico del estudio, haciendo de éste su espacio de representación.⁹ Para los revolucionarios mexicanos, entrar al gabinete del fotógrafo iba en el sentido de lo que Gisèle Freund identificó como una necesidad simbólica que “se halla en función directa del esfuerzo de la personalidad por afirmarse y tomar consciencia de sí misma”.¹⁰ Al posar para la lente de los mismos fotógrafos que retrataron a la sociedad porfiriana, los revolucionarios participaron de una práctica que los equiparaba con la élite del antiguo régimen. Hacerse retratar marcaba su identidad como revolucionarios, a través de una práctica donde quedaba expresa la “compleja relación entre la demanda por una identidad social y la búsqueda de una semejanza entre la representación y la persona retratada, semejanza

⁷ FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, p. 61. Frente a esta tendencia arquetípica y reiterativa marcada en el estudio, los fotógrafos artistas como Nadar, se centraban en el rostro y las expresiones individuales.

⁸ CASANOVA, Rosa -Olivier Debroise, *Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotógrafos del siglo XIX*, p. 42.

⁹ Es importante destacar que, durante el siglo XIX, el estudio era el espacio al que acudían los miembros de la élite y del poder en Sinaloa. Las personas humildes sólo aparecían en aquellas imágenes documentales como las vistas de la calle, escenas de costumbres, rodeando a algún personaje importante o como testigos de un acontecimiento. Podemos afirmar por tanto que en el estado, la transición del Porfiriato a la Revolución implicó la entrada de un nuevo grupo social al espacio del estudio: los revolucionarios.

¹⁰ FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, p. 62.

que asegure la plena realización de esa formación de identidad, al mismo tiempo colectiva e individualizadora”.¹¹

Tras la toma de Culiacán por las fuerzas maderistas, el 20 de mayo de 1911 el líder Juan Banderas y una parte de su Estado Mayor encontraron la ocasión para ingresar al estudio del fotógrafo Mauricio Yáñez y posar en actitud ceremoniosa para una serie de retratos colectivos e individuales.¹² Antes de entrar a la Revolución, Banderas llevaba a cuestas una historia personal bastante azarosa que lo había obligado a pasar de su trabajo como minero, a forajido de la ley y luego como guardia de rurales a cargo del gobernante Diego Redo Balmaceda en 1909.¹³ Cuando el acomodado comerciante Amado A. Zazueta, organizó una rebelión armada a favor del maderismo en Sinaloa, acudió a Juan Banderas para que se convirtiera en jefe supremo de la rebelión que estaba orquestando y a los rurales bajo su cargo para que se sumaran al destacamento militar.¹⁴ En adelante, Banderas se convirtió en el Jefe de la Junta Militar en el Estado y bajo dicho nombramiento tomó las armas contra el gobierno de Diego Redo, proclamando la Revolución en Sinaloa.

Para Banderas y sus lugartenientes, esta coyuntura marcaba un vuelco de tuerca en su destino, abriendo la posibilidad de entrar al estudio de Yáñez y asumir un nuevo rol simbólico al representarse como Revolucionarios. En el primero de los retratos colectivos,

¹¹ CARNEIRO de Carvalho, Vânia y Solange Ferraz de Lima “Individuo, género y ornamento en los retratos fotográficos, 1870-1920”, p. 271.

¹² Inferimos que al estallido de la Revolución, en 1911, Mauricio Yáñez ya había terminado su sociedad con Alejandro Zazueta, ya que en las imágenes de dicho año la firma de Yáñez aparece en solitario en sus imágenes. Desde mi perspectiva, la riqueza documental y la cantidad de imágenes captadas por el fotógrafo entre los años de 1911 y 1912 lo convierten en el fotógrafo más importante para el maderismo de 1911 y el zapatismo de 1912, así como de la sociedad de estos años.

¹³ Nacido en la localidad de Tepuche, a unos pocos kilómetros de Culiacán, tuvo su primer encuentro con la ley, cuando defendió a uno de sus compañeros mineros del maltrato de un operario norteamericano. Por un tiempo se vio obligado a huir de las autoridades, hasta que recibió el apoyo de la familia del futuro gobernante de Sinaloa Diego Redo Balmaceda, quien sucedió a Francisco Cañedo tras su muerte en 1909. En dicha circunstancia Banderas se convirtió en jefe de un destacamento de guardias rurales en el estado, bajo las órdenes del gobernador Redo. Véase ALARCÓN Amézquita, Saúl Armando, *En la línea de fuego. Juan M. Banderas en la Revolución*, pp. 39-41.

¹⁴ OLEA, Héctor R., *La Revolución en Sinaloa*, p. 52.

Juan Banderas ocupa el centro de la imagen: su altura de un metro noventa centímetros, se impone sobre el resto y marca la disposición vertical de los cuerpos. De izquierda a derecha, los seis actores entran a escena y aparecen de pie: Enrique Sánchez, Teodoro Lemmen Meyer, Antonio M. Franco, Juan Banderas, Hilario Nevares Montes y un último personaje no identificado.¹⁵Cada uno de los retratados empuña su propio rifle, sirviendo como apoyo sobre el piso del estudio. Todos usan camisa y corbata, intentando emular de alguna forma al traje porfiriano. Pero ya es otra época y su identidad no está en el vestido, sino en el rifle, las cananas terciadas al pecho y el revolver en la cintura. Así también, los rasgos de cada sujeto se imponen, destacando en la barba espesa del mayor Hilario Nevares. Se representan frente al telón que simula la profundidad de un salón y los cortinajes abiertos en cada orilla, entre cortinajes y fusiles se representan como revolucionarios.



28. Juan M. Banderas y parte de su Estado Mayor. Yáñez, Culiacán (Colección Miguel Tamayo).

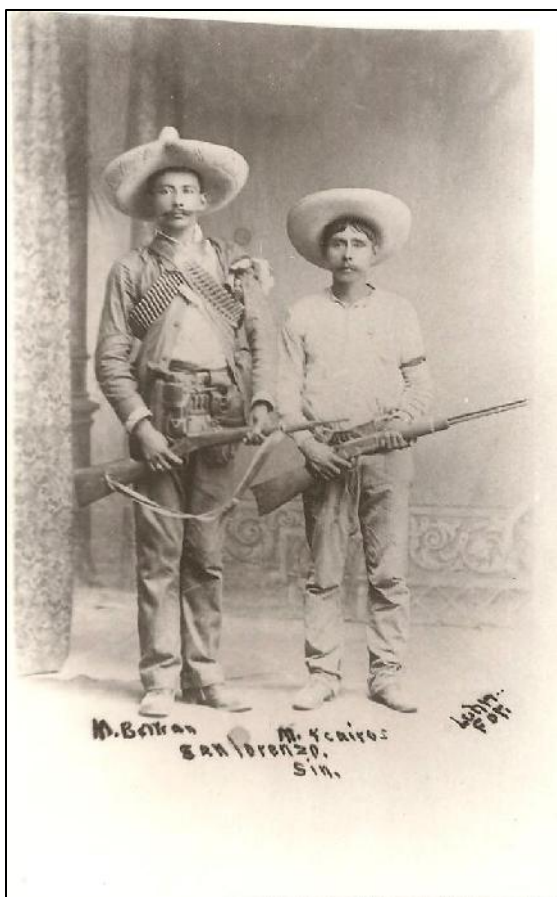
¹⁵ ALARCÓN Amézquita, Saúl Armando, *En la línea de fuego. Juan M. Banderas en la Revolución*, p. 108.

Bajo la dirección de Yáñez, los revolucionarios cambian de escenario. La toma se mueve a un plano vertical, logrando una atmósfera más íntima, como si los cuatro personajes estuvieran al interior de una estancia, cuya sensación de realidad se adereza con la presencia de un par de sillas. Para este retrato, el fotógrafo selecciona una sección determinada del telón de fondo que usó en el retrato anterior: que simula un ventanal y la entrada de un haz de luz al interior. En este retrato colectivo, la postura de los actores enfatiza sus jerarquías: el asiento queda reservado al jefe Juan M. Banderas y Antonio Franco, mientras que Enrique Sánchez e Hilario Nevarez aparecen de pie.

En otro retrato, un par de revolucionarios, marcados como “M. Beltrán” y “M. Ycairos”, posan para el fotógrafo Alberto Lohn en San Lorenzo. Desde el Porfiriato, Lohn se había destacado por su trabajo como fotógrafo itinerante, circunstancia que explica su presencia en la localidad de San Lorenzo, cercana a Culiacán, llevando auestas el telón que le permitió recrear la atmósfera del estudio. A diferencia de las sillas u otros elementos decorativos que encontramos en el gabinete de Yáñez, los personajes retratados por Lohn no tienen más utilidad que sus rifles y su sombrero.



29. Antonio Franco, Juan Banderas, Enrique Sánchez, Hilario Nevarez. Yáñez, Culiacán (Colección Miguel Tamayo).



30. M. Beltrán. M. Y Cairos. Lohn Foto. San Lorenzo, Sinaloa (Colección Miguel Tamayo).

En el contexto revolucionario, el estudio se afirma como un espacio de escenificación, de construcción de una personalidad determinada: “el taller del fotógrafo se convierte así en el almacén de accesorios de un teatro que guarda preparadas, para todo el repertorio social, las máscaras de sus personajes”.¹⁶En el estudio, los revolucionarios se representan como tal, asumen sus personajes, eligiendo entre una serie de elementos: una pose, un tipo de vestuario, la iluminación, ciertos adornos y accesorios. Las variaciones formales entre un retrato a otro, en ocasiones imperceptibles, nos permiten problematizar sobre la representación individual y la construcción de un arquetipo social.

¹⁶ FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, p. 62.

En el mismo espacio que se retrataron Juan Banderas y sus lugartenientes, Antonio Franco¹⁷ se hace un retrato individual, los elementos simbólicos son más o menos los mismos: el mismo telón, que sin la presencia de sus compañeros, devela nuevos elementos como la simulación de un piso a cuadros, la ventana y una planta sobre una mesa circular. Franco aparece en un retrato de cuerpo entero, de pie, con la misma iluminación que en las imágenes anteriores, sumando nuevos elementos a la representación, como los lentes binoculares que cuelgan de su hombro izquierdo.

Entre los retratos que Mauricio Yáñez hizo al maderista Antonio Franco en 1911 y al zapatista Pilar Quinteros en 1912, existen variaciones escenográficas evidentes: en el retrato de Quinteros, el gobelino ya no dibuja el interior de una habitación, sino un paisaje con árboles, frente al que sitúa el tronco de un árbol, una columna y ramas secas dispersas sobre el suelo. Sentado en una silla, Quinteros se simboliza con un traje impecable, la cartuchera, el fusil y una espada.¹⁸ En estos retratos hechos a los maderistas bajo las órdenes de Banderas, en 1911 y al zapatista Pilar Quinteros en 1912, Yáñez parte de las reglas de composición fotográfica dictadas desde el siglo XIX, perceptibles en el uso de “accesorios” en el estudio, entre los que se encontraba la presencia de muebles “reales” de la “mejor clase y buen diseño”, que cumplían la función de “dar la idea de espacio en cuarto”, a lo que se sumaba el uso de troncos de madera o pedazos de pasto para contribuir a la verosimilitud en la representación.¹⁹

¹⁷ Antonio Franco era originario de Tamazula, Durango, fue uno de los primeros hombres que se sumó a la revolución, gracias a la empatía con Juan Banderas.

¹⁸ En los mismos años y en el mismo estudio, Yáñez retrató a las reinas del Carnaval, entre telones y elementos decorativos diferenciados. Aquí la presencia de una mesa alta, donde la reina posaba con un aire angelical, marcaba una diferencia notable en la representación de quienes estaban revolucionando a la sociedad y los grupos sociales que mantenían una visión idílica de su mundo. Pilar Quinteros era originario de Durango, estado desde el cual se movilizó hacia Sinaloa, bajo la consigna del movimiento zapatista. En el mes de abril de 1912 los zapatistas, bajo el mando de Quinteros tomaron la ciudad y la saquearon durante 12 días, lo que le valió la muerte al personaje, cuando sus compañeros lo sometieron a un consejo de guerra por su conducta.

¹⁹ Las reglas de composición dictadas desde el siglo XIX, aparecían en manuales como el de Henry Peach Robinson, pintor y fotógrafo inglés que en su libro *Pictorial Effect in Photography*, mencionaba que tanto la



27. Antonio Franco. Yáñez, Culiacán (Colección Miguel Tamayo).



28. No. 18. Pilar Quinteros. Muerto en Culiacán.
Viernes 19 de abril de 1912. Yáñez, Culiacán
(Colección Miguel Tamayo).

Como explica Claudia Negrete, debido a la abundancia y reiteración de determinados esquemas de representación fotográfica en la producción de los fotógrafos, el concepto decimonónico de retrato fotográfico de estudio predominante en México era: arquetípico, reiterativo, teatral.²⁰ En el contexto revolucionario, la entrada al estudio se regía por estos mismos principios e implicaba la apropiación de dichos esquemas de representación: ante todo, se trataba de escenificar un rol social determinado, echando mano de los elementos simbólicos disponibles en el estudio, que al final se reducían a las mismas posibilidades, una escenografía creada mediante fondos o telones al óleo, que recreaba los mismos tipos de espacios: interiores de mansiones, diferentes secciones del

pintura como la fotografía estaban sujetas a los postulados de “verdad y belleza”. En NEGRETE Álvarez, Claudia, *Valleto hermanos. Fotografos mexicanos de entresiglos*, pp. 114-117.

²⁰ NEGRETE Álvarez, Claudia, *Valleto hermanos. Fotografos mexicanos de entresiglos*, p. 84.

hogar, ventanales, puertas, a los que sumaba un bosque o un telón sin mayores elementos que la cortina lateral.²¹

Es por ello que quizá la parte más interesante de estudiar la representación de los sujetos en el estudio, se encuentra en la tensión entre la puesta en escena, bajo ciertas reglas de composición y la necesidad de afirmar identidades individuales. En el caso ya estudiado de Romualdo García en Guanajuato, encontramos que en un mismo estudio, bajo la lente de un mismo fotógrafo “el cuerpo y su envoltura tienen un papel tan importante como los fondos de paisaje y las mesas y las sillas que sirven de apoyo”.²² En cada retrato, de Romualdo García en Guanajuato, de Sara Castrejón en Teloloapan, de Yáñez o Lohn en Sinaloa, hay una variación particular, se elige un ángulo distinto, se juega con la pose y los elementos simbólicos que determinan la identidad del retratado; que al mismo tiempo queda atrapado en una serie de esquemas visuales preestablecidos.

Las convenciones en el retrato se observan en el par de imágenes que Mauricio Yáñez y su socio Guillén hicieron alcomandante de artillería huertista en Sinaloa, Alfonso Martínez, en la campaña contra el Constitucionalismo en Sinaloa entre los años de 1913 y 1914.²³ Los fotógrafos, quienes habían iniciado su sociedad en 1912, cuando el fotógrafo Yáñez se mudó al Puerto para empezar a trabajar con Guillén, montaron un par de tomas de cuerpo entero, con un telón de fondo sencillo y el clásico cortinaje lateral; al centro de la composición estaría una silla donde aparecería retratado el personaje principal, en este caso el comandante huertista Alfonso Martínez.

El comandante Martínez era miembro de las guarniciones federales que defendían la sede del gobierno huertista en Mazatlán.²⁴ En el contexto de una nueva contienda

²¹ NEGRETE Álvarez, Claudia, *Valleto hermanos. Fotografos mexicanos de entresiglos*, pp. 91-93.

²² CANALES, Claudia, *Romualdo García*, p. 56.

²³ Colección fotográfica de la familia Buenrostro, Guadalajara. Este par de imágenes a las que hago referencia me fueron obsequiadas por un coleccionista que recientemente las había adquirido, a quien agradezco infinitamente.

²⁴ Tras el asesinato de Francisco I Madero en la Ciudad de México en 1913, el gobernador de Coahuila, Venustiano Carranza, proclamó el Plan de Guadalupe, desconociendo a Victoriano Huerta. Su llamado tuvo

revolucionaria, protagonizada por los miembros del Ejército Constitucionalista contra los soldados federales, representados por el General Alberto T. Rasgado, los miembros del 2º y 25º batallón²⁵ compartieron con sus adversarios revolucionarios, el mismo gusto y fascinación por entrar al estudio. El uniforme, las botas y las insignias destacan como elementos distintivos, a lo que se suma una actitud corporal mucho más decidida, que al compararse con cierto dejo de timidez en el retrato de Pilar Quinteros, nos da pistas de un modelo ya habituado acostumbrado a posar para el retrato. Así mismo, es notorio el uso social dado al retrato, que aparece con una dedicatoria, dando continuidad a un uso más íntimo y afectivo en torno a la fotografía.



33. Yáñez y Guillén. Mazatlán (Colección familia)

eco en la formación del ejército Constitucionalista, cuya división del Noroeste quedó bajo el mando del General Álvaro Obregón. En noviembre de 1913 Obregón y sus tropas, comandadas en Sinaloa por Juan Carrasco y Ramón F. Iturbe tomaron la plaza de Culiacán e iniciaron el asedio a Mazatlán en diciembre del mismo año y terminó hasta agosto de 1914, con la capitulación huertista. Véase LERMA Garay, Antonio, “El vuelo del Curtiss sobre Mazatlán”, pp. 91-111.

²⁵ OLEA, Héctor R., *La Revolución en Sinaloa*, p. 112.

Buenrostro).



34. A mi muy querido amigo. Con todo cariño, su amigo Alfonso Martínez. Yáñez y Guillén. Mazatlán (Colección familiaBuenrostro).

Al abordar el espacio del estudio, nos sitúamos frente a una esfera simbólica compartida entre diferentes actores, donde los arquetipos y teatralización parecen imponerse sobre los rasgos individuales. No obstante, en el contexto revolucionario quizá la idea de apropiación de Roger Chartier sea la que nos ayude a entender cómo los revolucionarios y los soldados federales se apropiaron del mismo espacio simbólico, que se convirtió en espacio de disputa simbólica, donde la realidad tiene un significado por el que se negocia o por el que se combate.²⁶

²⁶ Roger Chartier, *El mundo como representación*, p. 50.

Lo anterior nos lleva a plantear finalmente el asunto de los límites entre la realidad y su representación ¿existe la realidad antes de ser representada o la representación instituye la realidad? Esta dicotomía se resuelve al atender a las representaciones como constitutivas de la realidad,²⁷ ya que el espacio de representación fotográfica es en sí mismo un espacio donde los sujetos se simbolizan, instituyen su identidad y por tanto operan sobre la misma, la constituyen y le dan significado.

Modalidades del retrato revolucionario

En mayo de 1911, el ejército maderista libró una batalla decisiva en Ciudad Juárez contra el régimen de Porfirio Díaz. En este contexto, la escena fue cubierta por fotógrafos mexicanos como Aurelio Escobar del estudio “Heliodoro J. Gutiérrez” y norteamericanos como Jimmy Hare, Homer Scott, Otis Aultman y la fotógrafa Eva Strauss.²⁸ El acontecimiento, se inscribía en la raigambre de interacciones visuales entre México y Estados Unidos, abierta desde el siglo pasado y manifiesta en el encuentro entre los presidentes Díaz y Taft en esta ciudad fronteriza en 1909, donde las tomas cinematográficas, imágenes fotoperiodísticas y tarjetas postales fueron fundamentales en la conformación de un ambiente visual compartido entre ambos países.²⁹

Pronto, las imágenes en torno a la batalla de Ciudad Juárez y los acontecimientos en Chihuahua, se convirtieron en un verdadero espectáculo visual para el público norteamericano y un referente en el resto del país.³⁰ Desde los meses previos, distintos fotógrafos norteamericanos cruzaron la frontera con México inaugurando nuevas pautas en la forma de retratar a los personajes: al exterior, en medio de escenarios y situaciones reales. En uno de sus primeros retratos, el jefe maderista Pascual Orozco posafrente a una pared de adobe, sin más distintivo como revolucionario que el cinturón repleto de balas.

²⁷ Véase Bourdieu, Chartier, Lynn Hunt.

²⁸ Véase BERUMEN, Miguel Ángel, 1911. *La batalla de Ciudad Juárez en imágenes*.

²⁹ TEJADA, Roberto, *National Camera. Photography and Mexico's Image Environment*, pp. 1-8.

³⁰ Como ejemplo tenemos que, durante 1911, *El Correo de la Tarde* de Mazatlán recibió distintos remitidos gráficos a propósito de la Revolución en Chihuahua, en ellos se mostraban aspectos generales de los sitios de enfrentamiento y retratos de los rebeldes, entre ellos el de Pascual Orozco.

La imagen rompe con la ritualidad en el estudio y nos situa frente al personaje y su narración personal. Bajo los rayos del sol, su sombra se refleja sobre la pared, en tanto la de un testigo se cuela en el marco de la imagen, para proyectarse sobre el suelo. En el reverso de la fotografía que fue convertida al formato postal se lee “general Orozco, la expresión nunca cambia, nunca sonríe” ³¹



35. “Genl Orozco. Expression never changes never smiles”. The Mexican Revolution Collection. Various photographers(Harry Ransom Center).

En una composición similar aparece Francisco Villa, en Ciudad Juárez el 26 de abril de 1911. Al reverso de la postalse apunta “This isfirst picture evertaken of him as he

³¹ La presencia de estas anotaciones al reverso de la postal nos hablan de la compleja relación entre la imagen y la palabra, donde la imagen inspira a plasmar un comentario escrito sobre la misma y al mismo tiempo lo escrito llega a influir en el consumo y nuestras lecturas de la imagen.

didnotwanthisface, wellknownwhen he was a bandit". Aquí el retrato sirve como rito de institución del personaje, cuya imagen tiene la fuerza de convertir al bandido en revolucionario, sacarlo del anonimato y dar pie al reconocimiento de su identidad social. Como apunta el investigador Miguel Ángel Berumen, este retrato significa la primer aparición pública del personaje y el origen de su interés por cultivar su imagen y la transformación de su vestimenta "cambiando su traje negro de ranchero por uno de citadino y su sombrero negro de charro por el americano beige [...] cambios que se hacen obvios por la asociación que se hacia entre la ropa, el oficio y la condición social de las personas".³²



36. "Villa" a reformedbanditwhojoined Insurrectos fewdaysbefore.The Mexican Revolution Collection.Various photographers(Harry Ransom Center).

³² BERUMEN, Miguel Ángel,1911. *La batalla de Ciudad Juárez en imágenes*, p. 31.

Si retomamos lo dicho por Richard Avedón, encontramos que “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. Está involucrado en lo que está pasando, y tiene un cierto poder real sobre el resultado”.³³Y esto precisamente es lo que ocurre en los retratos a Orozco y Villa, quienes se presentan ante la cámara con la conciencia de ser fotografiados, provocando la respuesta del fotógrafo, quien se dispone a inmortalizarlos.

En el contexto revolucionario, en medio de la campaña y las acciones de guerra, la cooperación entre el fotógrafo y los personajes cobra gran importancia, pues inaugura una de las modalidades más importante del retrato revolucionario: fuera del estudio, en una pose directa y simbólica. Dicha modalidad, combinaba los elementos canónicos de la fotografía en el estudio con las pautas visuales derivadas del avance técnico en la imagen, que permitía lograr imágenes instantáneas a plena luz del día, mostrando a los personajes en escenarios abiertos y situaciones más o menos cotidianas.³⁴

En el retrato colectivo que Alejandro Zazueta y su hermano hicieron a Juan Banderas y los miembros de su ejército en mayo de 1911, la pose, el sombrero y las armas que portan los actores operan a la manera de los objetos simbólicos en el estudio.³⁵En una notable representación ecuestre, destaca la disposición de los personajes: entre ellos Juan Banderas y Teodoro Lemmen Meyer, para posar ante la cámara, montados en fila sobre sus caballos y con el fusil en alto, dotando a la escena de un ritmo fotográfico propio.

³³ AVEDON, Richard, “Unas palabras sobre el retrato”, p. 7.

³⁴ Estos aspectos ya han sido abordados en el Capítulo anterior dedicado a la modernidad visual durante los últimos años del Porfiriato. Véase Capítulo II. La Cultura Visual Moderna y los inicios de la fotografía en Sinaloa, en los apartados dedicados a los fotógrafos Lohn y Yáñez y Zazueta.

³⁵ Hacia 1911, el fotógrafo de la sociedad porfiriana Alejandro Zazueta ya había terminado su sociedad con Mauricio Yáñez, iniciando una nueva firma con su hermano –cuyo nombre no se especifica–.



37. Retrato ecuestre de Juan Banderas, Teodoro Lemmen Meyer y otros maderistas, mayo de 1911. A. Zazueta y Hno. Culiacán (Colección Miguel Tamayo).

En el retrato a los maderistas en “Loma de los Mezcales”, del 16 de mayo de 1911, destaca el escenario en que estos se simbolizan: el cuartel revolucionario es una casona a las afueras de Culiacán, en cuyo portal posan el grupo de insurgentes; la banqueta de ladrillos forma una diagonal que los coloca en un emplazamiento alto, con una silla de montar como utilería. Los actores desafían las convenciones tradicionales y el retrato descansa sobre la disposición de nuevas actitudes corporales: empezando por Don Herculano de la Rocha al centro de la imagen, quien nos observa a través del lente que enfoca con el ojo derecho; a su lado está Hilario Nevares con su larguísima barba, contrastando con la pulcritud de Antonio Franco, de camisa blanca con un moño atado al cuello, pantalón negro y sombrero de bombín, quien posa con la solemnidad que exige el retrato. Al margen del grupo, un joven guarda un cigarro en su boca y lanza una mirada desafiante mientras sostiene un par de bombas de dinamita en cada mano. Ésta y otras actitudes como la del joven que se abraza de una columna de madera, o el que se sienta a

la orilla de la banqueta, se vuelven claves en la composición y contradicen la rigidez impuesta en el estudio.



38. Grupo de Insurrecto en su Cuartel en la "Loma de los Mezcales" Yáñez. Culiacán. Mayo 16 de 1911(Colección Miguel Tamayo).

En un mismo sentido, Yáñez hace otro retrato colectivo a los revolucionarios maderistas encabezados por el joven Ramón Fuentes Iturbe, al centro de la composición. En este caso, la fuerza de la representación recae sobre la disposición de los cuerpos, ordenados en fila, apoyando sus fusiles sobre el suelo, una pose que los personajes retratados por Yáñez ya habían ejecutado en el estudio. Con la notable distinción del escenario abierto en que se representan y la presencia de testigos del acto fotográfico,

como espectadores internos de la imagen, rasgo que era característico de las escenas documentales.³⁶



39. Retrato a revolucionarios. Yáñez (Colección Miguel Tamayo)

Como en un juego de espejos, podemos mirar frente a frente los retratos ecuestres que Mauricio Yáñez hizo a los zapatistas Roberto Almada y Melquiadez Melendez durante el asalto a Culiacán en abril de 1912. Es significativo que, en ambas tomas, el escenario de fondo es la fachada del estudio del fotógrafo, cuyo rótulo se lee como “Yáñez, casa amplificadora de retratos”, guiño que ya estaba presente en las composiciones hechas en su sociedad con Alejandro Zazueta durante los años previos a la revolución, cuando solían hacer tomas frente a su famosa galería. Es patente entonces, que desde el final de siglo, la fotografía abandona el estudio, pero éste se convierte en el referente ineludible de la imagen.

³⁶ PICK, Zuzana M., “Jesús Abitia cinefotógrafo de la Revolución”, p.36. En su análisis sobre las imágenes documentales de Jesús Abitia, Zuzana Pick resalta la presencia de dicho espectador interno como el vínculo entre los hechos representados y el público de la película (en este caso el espectador del retrato).



40. No. 9. Roberto Almada. Abril de 1912.
Yáñez. Culiacán. Propiedad (Colección
Miguel Tamayo).



En las fotografías de 41. No. 7. Jefe de Guerrilla. Melquiades
Manuel Vega y Conrado Melendez. Culiacán. Abril 29 de 1912.
Antuna encontramos la Mauricio Yáñez. Propiedad (Colección
Miguel Tamayo).

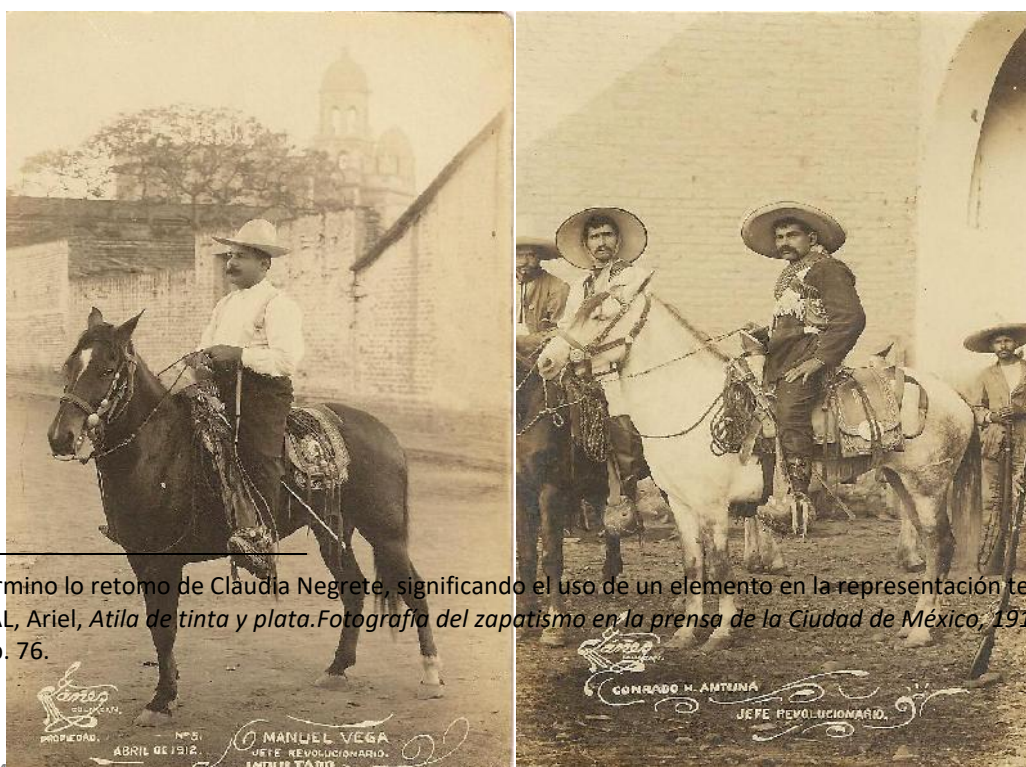
presencia reiterada de la pose y de elementos simbólicos similares. Si atendemos a la comparación con el trabajo de la fotógrafa Sara Castrejón, podemos destacar que durante la Revolución “este tipo de imágenes ecuestres, con variantes —el jinete solo o en grupo, de frente, tres cuartos—, tanto en la calle, como en la plaza municipal o la iglesia- fue muy popular.³⁷

En la imagen de Manuel Vega, Yáñez logra una notable armonía entre la figura del revolucionario sobre su caballo y el fondo que dibujan las ramas de un árbol y las torres de catedral sobre el horizonte. En este caso, la mirada a la realidad tiene un sentido pictórico

³⁷ VILLELA, Samuel, *Sara Castrejón. Fotógrafa de la Revolución*, México, p. 60.

que dota al retrato de una belleza particular. Al considerar lo reiterativo en la pose y el uso de las armas como *atrezzo*,³⁸ es claro que el lenguaje del estudio se traslada a la composición al exterior. No obstante, estamos ante el cruce de esquemas antiguos y elementos de modernidad visual como la presencia de los espectadores a la espalda de los personajes, que dotan de realidad a la imagen.

Ariel Arnal, quien ha estudiado las imágenes de Emiliano Zapata y el Zapatismo en la prensa de la Ciudad de México, plantea la semejanza iconográfica entre el retrato ecuestre de los rurales porfirianos con la de los zapatistas, donde posar sobre el caballo “significaba certificar que se era un hombre poderoso, un charro [...] el charro Emiliano Zapata ha demostrado estéticamente que merece el lugar que ocupa en el movimiento suriano, de la misma manera en que la oficialidad de la policía rural busca su legitimidad iconográfica en los retratos ecuestres de sorprendente similitud”.³⁹ En este sentido, la representación ecuestre de los rurales durante el porfiriato es la representación gráfica de valores como hombría, valentía, honor, conceptos positivos del hombre mestizo de campo, que se simboliza mediante el sarape, sable, fusil y pistola, montando el caballo como símbolo.



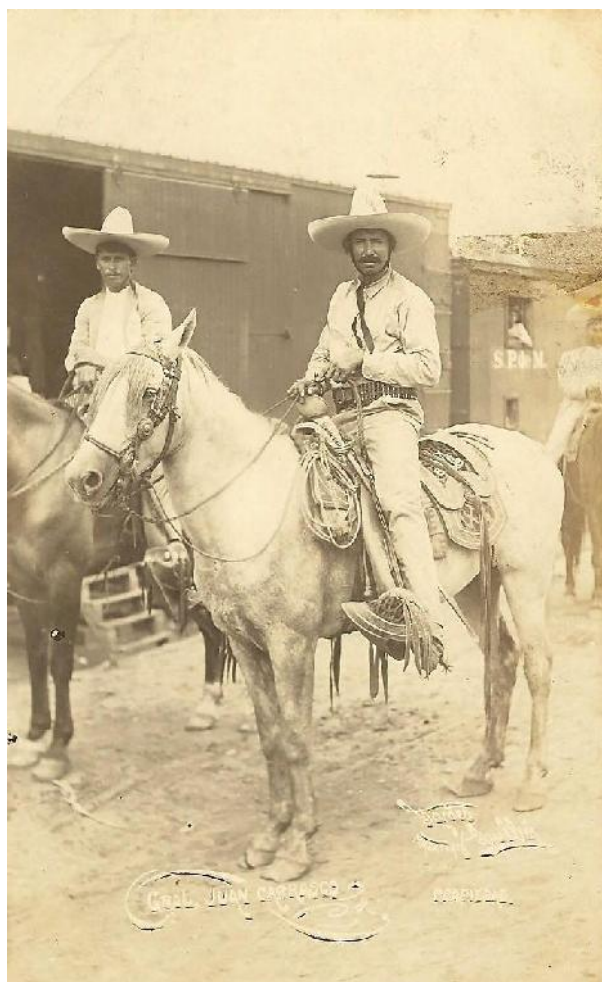
³⁸ El término lo retomo de Claudia Negrete, significando el uso de un elemento en la representación teatral.

³⁹ARNAL, Ariel, *Atila de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México, 1910-1915*, p. 76.

42. Manuel Vega. Jefe Revolucionario Indultado. Yáñez. Culiacán (Colección Miguel Tamayo).

43. Conrado M. Antuna. Jefe Revolucionario. Mauricio Yáñez. Culiacán (Colección Miguel Tamayo).

En los años siguientes, cuando Mauricio Yáñez se muda al puerto de Mazatlán y se asocia con el fotógrafo Guillén, encontramos continuidad en la forma de mirar la realidad y retratar a los personajes. Esto ocurre con la imagen del revolucionario Juan Carrasco en Mazatlán, quien posa para un retrato ecuestre frente a la estación del ferrocarril Sud-Pacífico. En éste, hay una reducción notable en los accesorios simbólicos que porta el personaje, quien se presenta solamente con un cinturón de parque en la cintura, a la manera de Pascual Orozco en el primer retrato aquí abordado. Por tanto, la carga simbólica de su retrato se sustenta en su pose erguida y la firmeza con que jala las riendas del caballo, dignificándolo como hombre de campo. En este sentido, el retrato es autobiográfico.



44. General Juan Carrasco. Yáñez y Guillén. Mazatlán. Ca. 1913 (Colección Miguel Tamayo).

El retrato cumple con la función de mostrarnos a los personajes y la representación que estos construyeron de sí mismos en colaboración con el fotógrafo. Aquí cabe retomar la distinción que Roland Barthes observó en la fotografía, en tanto objeto de tres prácticas, tres emociones o intenciones, relacionadas con el hacer, experimentar y mirar. En este sentido, el hacer corresponde al *Operator*, el fotógrafo que mira, limita, encuadra y pone en perspectiva lo que quiere captar. El mirar es propio del *Spectator* de la imagen, que accede a ella en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos. Finalmente, la fotografía existe por el *Spectrum*, que es el espectro, el blanco a fotografiar,

el referente de la imagen.⁴⁰Al distinguir entre estas tres intenciones, Barthes adelanta un modelo de análisis de la imagen que toma en cuenta al sujeto retratado, el sujeto que hace la imagen y el observador de la misma.

Mujeres de luz y plata: representaciones femeninas en la fotografía de la Revolución en Sinaloa

En una investigación reciente sobre la fotografía de la Revolución Mexicana, el historiador de la fotografía John Mraz aporta información que nos permite problematizar sobre las representaciones femeninas en la lucha revolucionaria y su relación con el mundo de las intenciones y deseos masculinos. La fotografía estudiada por Mraz, fue tomada por Mauricio Yáñez al General Ramón F. Iturbe en el Mineral de Topia, Durango, en marzo de 1911, misma que fue publicada en *La Semana Ilustrada* el 28 de abril de 1911, donde el personaje aparece acompañado del que fue nombrado como su “Estado Mayor Femenino”.⁴¹Mraz rescata el testimonio del General Iturbe en la década de 1960, donde este declaró que en los primeros meses del año de 1911 tomó la población de Topia, Durango, donde un grupo de señoritas de la alta sociedad que estaban refugiadas en el consulado americano, le fueron presentadas por el cónsul y decidieron posar junto a él. En su memoria, Iturbe recuerda la intención de hacerse retratar con ellas, la cual estaba en función a su deseo de limpiar su imagen, ya que en ese tiempo corrían rumores de que era un violador de mujeres.

La intención de Iturbe tenía como contexto una época donde la vulnerabilidad femenina era lo latente, a la entrada de los revolucionarios a las poblaciones y el acto de violar a las mujeres era común. Debido a la separación discursiva entre mujer y campo de batalla, estas fueron convertidas en símbolo de la venganza masculina. Los victoriosos podían violar a las mujeres como parte del botín o para castigar a sus enemigos.⁴² Debido a

⁴⁰ BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, p. 35 y 36.

⁴¹ John Mraz, *Fotografiar la Revolución Mexicana. Compromisos e iconos*, México, INAH, 2010, pp. 76-77.

⁴² Florencia Mallon, “Explorando los orígenes del patriarcado democrático”, p. 59.

su pertenencia a la élite, estas señoritas se convertían en el objeto de una venganza de clase que las obligaría a esconderse, refugiarse. Aquí cabe hacer una analogía con lo que señala Michelle Perrot para el caso de la Revolución Francesa, donde las familias nobles se preocupaban por proteger a las jóvenes de la violencia sexual: “Preservar, proteger a la muchacha es una obsesión familiar y social. Es que la violación es un riesgo mayor”⁴³

Iturbe, siempre preocupado portener una imagen respetable, por conciliar su papel como revolucionario y su relación con la sociedad, posa al centro de la misma, no elige el caballo, sino la silla donde simboliza su poder. Como correspondía al orden de género en la fotografía, él está sentado y las mujeres que le rodean de pie. Las armas que portan son el elemento que hace pensar que se trata de la representación del revolucionario con sus soldaderas y es aquí donde regresamos al juego de espejos en la imagen, de intenciones e ilusiones que estas suscitan.



45. Yáñez. Culiacán (Fototeca INAH).

⁴³ Michelle Perrot, *Mi historia de las mujeres*, p. 56.

La imagen no obedece a los deseos de las señoritas, sino a los del General, como posible botín de guerra, incluso en una lectura formal, Iturbe ocupa el centro de la composición, construye un mensaje dirigido a la élite, el respeto a sus mujeres (y sus propiedades), quienes incluso pueden posar junto a él, tomar las armas y simbolizarse como heroínas de la lucha que el personaje llevaba a cabo.

Otra lectura más a esta fotografía, se encuentra en la fascinación de las señoritas con el personaje. Durante este tiempo, Ramón Iturbe era un joven revolucionario cuya fama crecía y quien podía ejercer gran atractivo entre estas damas. Durante los años revolucionarios, encontramos casos de mujeres que contraían matrimonio con los generales, sin duda el arribo de estos personajes a una condición social nueva, ayudaba a que obtuvieran el permiso de los padres de las jóvenes para desposarlas. En este tiempo las señoritas de clase alta, vivían bajo una vigilancia continua, que restringía su contacto con los hombres, no podían salir fácilmente a la calle, necesitaban el permiso de sus padres para contraer nupcias. La llegada de este personaje a la localidad les daba la posibilidad de aparecer en público con él, sabedoras de que la imagen del líder revolucionario trascendería.

La imagen de Iturbe con las señoritas de Topia es comparable a la postal tomada por Yáñez durante el sitio de los zapatistas a Culiacán en 1912, misma que fue publicada en *El Correo de la Tarde*, de Mazatlán, bajo el rotulo “fiesta zapatista”. La toma fue realizada en el contexto de su ocupación a la ciudad durante los 13 días en que se convirtieron en los verdaderos dueños de la localidad. En este retrato colectivo de la tropa liderada por Manuel Vega, aparecen dos mujeres armadas que participan en el festejo.

Si bien podemos dudar si estas eran o no combatientes, o el hecho de que portaran armas correspondía a una ilusión, un montaje, como en el caso de la fotografía de las señoritas de Topia; el efecto de la realidad que esta imagen nos produce habla de la presencia de dos soldaderas, dos mujeres armadas que festejan y comparte el espacio de

la imagen con el resto de la tropa. A nuestra derecha, una de ellas aparece ataviada con carrilleras y sosteniendo un sable, uno de los símbolos de honor militar durante la guerra, mira de frente a la cámara y alza su copa para brindar con el líder Manuel Vega. El gesto en general habla de esa libertad, la permisividad que fue posible en el contexto revolucionario, donde bebe y celebra publicamente junto a los hombres. Pero también el estar armada, simboliza un lugar de poder simbólico en el conjunto de la composición, donde también aparecen los músicos y otros militares.



46. Martes 23 de abril de 1912. Fotografía de Yáñez (Colección Miguel Tamayo).

A la izquierda, otra mujer muestra una actitud más contenida y esquivada ante la cámara; también porta cartucheras y sostiene un fusil. Ambas mujeres están sentadas, no hay contrastes tan marcados en el lugar que ocupan en la composición con respecto a los hombres. No hay un registro de su identidad, no conocemos nada sobre ellas y ese silencio hace que su identidad descansa en lo que vemos y lo que vemos es a dos mujeres

en armas que celebran como iguales en un mundo de hombres. Tal era la posibilidad abierta en el contexto revolucionario, donde las mujeres podían representarse junto a los hombres, pero al mismo tiempo la imposibilidad de que dicha representación lograra ser independiente con respecto a ellos.

En el caso de Clara de la Rocha, su participación en la lucha revolucionaria fue posible gracias a la incursión de su padre en el levantamiento maderista de 1911. Dicha relación quedó sentada en colaboración con la lente de Mauricio Yáñez, donde Clara de la Rocha, quien construyó su imagen junto a su padre Herculano de la Rocha. En la fotografía que denota la relación entre padre e hija enrolados en la Revolución, la imagen de Clara quien porta un sable en una mano y el fusil en otra, destaca por su gestualidad y la dulzura de su rostro que le hace semejar a la imagen de la mujer del afiche colocado en el tapiz de la pared que sirve como fondo. A diferencia de las narraciones y estereotipos sobre la soldadera, como una mujer de baja extracción social que atiende las filas de las fuerzas armadas, la personalidad de Clara, su vestimenta y su expresión parecen corresponder más a los de una señorita de la época que acompaña a su padre en la lucha armada.

Al respecto cabe recordar que Don Herculano de la Rocha era un minero de la serranía de Sinaloa, quien lideraba a uno de los grupos maderistas que tomaron por asalto la ciudad de Culiacán en 1911. Por tanto, nuestra lectura de la imagen de Clara de la Rocha gira en torno a la forma en que representa la relación con su padre, que lleva a la construcción de un retrato que los dignifica y los simboliza en el entorno de la casa porfiriana donde establecieron su cuartel militar.⁴⁴

⁴⁴ Además de mostrar la relación entre padre e hija, la fotografía tiene otra lectura con respecto a la ocupación de la casa porfiriana. Habla de cómo esta familia en armas ocupa el espacio de las familias de élite que abandonan sus hogares. El diseño del tapiz de la pared contrasta sobremanera con el armamento y las sillas de montar que descansan sobre la misma.



47. D. Herculano de la Rocha. Jefe que tomo la Casa de Moneda y su hija Clara. Yáñez. Culiacán. México (Colección Miguel Tamayo).

Valentina Ramírez

En el capítulo introductorio a este trabajo he hecho referencia al sentido de las *tácticas* de los otros, “el arte del débil”, en el trabajo de Michel de Certeau, quien habla de cómo las personas que en sus prácticas cotidianas usaban constantemente *tácticas* mediante las cuales remontaban la aparente pasividad y disciplina a la que estaban sujetos los usuarios no oficiales de la cultura.⁴⁵ Una idea adaptada por Nicholas Mirzoeff, en torno a la Cultura Visual, “Visual Culture is a tactic”,⁴⁶ sirve para regresar a las tácticas de representación visual femeninas, donde a partir de la masculinización buscaron una manera de hacerse visibles como combatientes.

Dentro de la imagen arquetípica de la Soldadera, existen otros tipos que sirvieron a la clasificación de la imagen de las mujeres combatientes durante la Revolución, encontrándose entre ellos: “*La Valentina*, modesta y hogareña; *La Cucaracha*, libre y despreocupada, mujer de todos que daba licor y amor a manos llenas; *Juana Gallo*, la mujer de pelo en pecho y *La Adelita*, la adorable novia de la tropa”.⁴⁷ El arquetipo de *La Valentina* se construyó alrededor de la protagonista del corrido revolucionario donde su amante llevado por la pasión, le asegura “si me han de matar mañana, que me maten de una vez”. La Valentina del corrido no es una combatiente, sino inspiración para la guerra, refleja una mirada estereotipada y folclorizada que se apoya en el retrato de La Valentina, la joven combatiente que aparece en la *Historia Gráfica de la Revolución Mexicana*, de Gustavo Casasola.

En la obra Gustavo Casasola se atribuye la autoría de la imagen y la identifica como la Señorita Valentina Ramírez, perteneciente a las fuerzas revolucionarias de Sinaloa.⁴⁸ Por su parte, en su libro *Las Soldaderas*, Elena Poniatowska consigna su trágica historia:

⁴⁵ Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano*, pp. XLI, 24 y 25.

⁴⁶ Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture*, Routledge, 2009, p. 8.

⁴⁷ Juan González A. Alpuche, en Elizabeth Salas, *Las soldaderas...*, Op. Cit., 1995, p. 113.

⁴⁸ Gustavo Casasola, *Historia Gráfica de la Revolución Mexicana*, t. I, México, Trillas, 1992, p. 263. La primera edición de esta obra apareció en el año de 1960.

“Cuando Venustiano Carranza repartió pensiones a los “veteranos de guerra”, muy pocas mujeres las obtuvieron y para las que sí el monto resultó tan escaso que apenas si alcanzaba para comprar tortillas, como en el caso de Valentina Ramírez (fotografiada por Agustín Casasola en 1913 e inspiradora de “La Valentina”) que murió en la miseria en Navolato, Sinaloa.⁴⁹

Otra versión la identifica como originaria del estado de Sonora y a su imagen le agrega el pie de “soldadera de las fuerzas revolucionarias empuñando sus armas en 1913”.⁵⁰ Por su parte, en su obra *La Revolución Mexicana*, Héctor R. Olea, hace mención a su nombre y su presencia junto a Clara de la Rocha, entre los combatientes maderistas que pusieron sitio a Culiacán, la capital del estado de Sinaloa, en mayo de 1911.⁵¹



48. Valentina Ramírez que formó parte de las fuerzas constitucionalistas que al mando del General Ramón F.

⁴⁹ Elena Poniatowska, *Las soldaderas*, México, Era, 1999, p. 18.

⁵⁰ En *Mujeres en armas*, calendario 2005, México, Fidecomiso Archivos Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca, 2005.

⁵¹ Héctor R. Olea, *Breve Historia de la Revolución en Sinaloa (1910-1917)*, México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1964, p. 62.

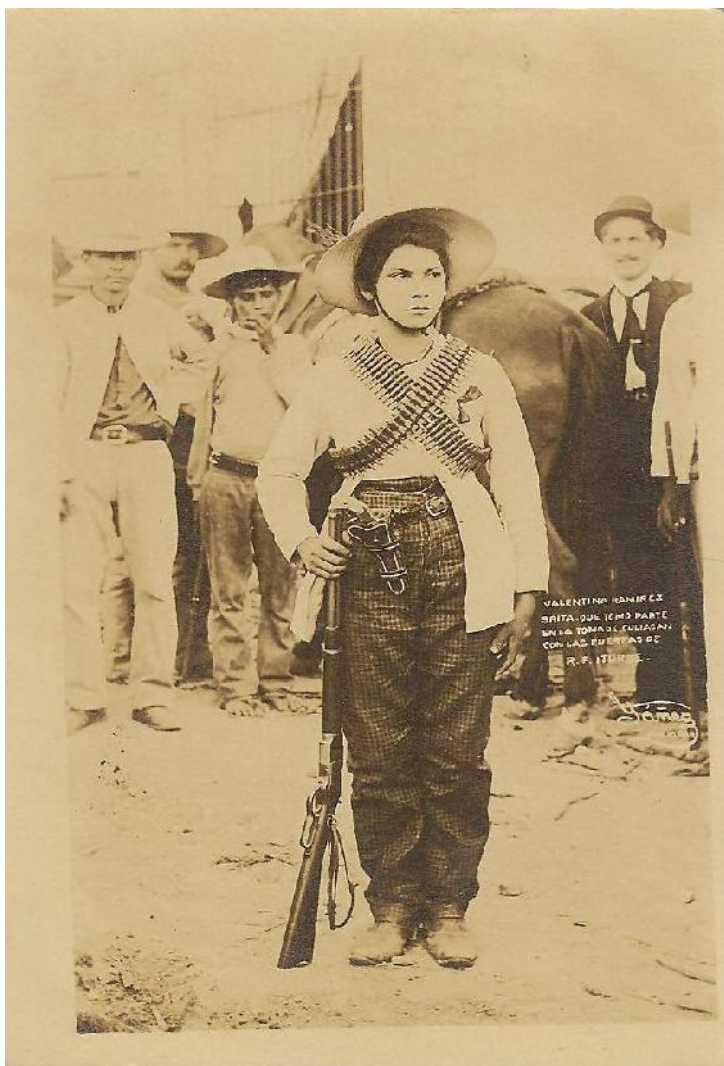
Hasta este punto, Valentina Ramírez adquiere el carácter de una heroína, los datos históricos, las narraciones sobre ella aún no superan la fuerza de su mito y el estereotipo al que representa, el de la Valentina. Alessandra Sutler señala algo similar para el caso de la Adela “es el nombre generalizado con el cual se conoce a las soldaderas, o fue un batallón que logró vencer en varias regiones de México. El problema de Adela radica en que posiblemente una mujer las representa a todas. Dentro de esta generalización y este acto reduccionista caen miles de mujeres que pelearon en la revolución.”⁵²

Frente a la representación de Valentina mediante el corrido, donde su figura es romantizada y convertida en objeto de un relato amoroso, así como la falta de datos históricos sobre su identidad, se encuentra su representación fotográfica. La autoría de esta imagen, atribuida a Agustín Víctor Casasola, corresponde a Mauricio Yáñez, quien al estallido de la Revolución en Sinaloa operaba un gabinete fotográfico en Culiacán. Yáñez, hizo un retrato a esta joven y lo convirtió en una tarjeta postal que rotuló con la leyenda “Valentina Ramírez. Señorita que tomó parte en la toma de Culiacán con las fuerzas de R. F. Iturbe”, lo cual coincide con el relato que identifica a Valentina Ramírez como miembro de las tropas a cargo del General Iturbe que tomaron Culiacán en mayo de 1911.

El encuadre elegido por el fotógrafo sitúa a Valentina como el elemento central de la composición, su figura erguida, su pose marcial, divide la imagen en dos partes, logrando un equilibrio ligeramente asimétrico. Colaborando con el fotógrafo, la joven posa erguida, construye su imagen a la manera estatuaría de la foto canónica. Entre el acto de posar y la composición de la imagen, donde su figura está en el primer plano, el énfasis está puesto en su corporeidad, en la forma de presentarse erguida, que se relaciona con la dimensión de los usos masculino y femenino del propio cuerpo abordados por Pierre Bourdieu en “La creencia y el cuerpo”, donde destaca que “la oposición entre lo masculino y lo femenino se realiza en la manera de *mantenerse*, de llevar el cuerpo, de

⁵² Alessandra Sutler, “Las mujeres en la Revolución Mexicana: un protagonismo silenciado”, consultado en [http://www.educarchile.cl/Userfiles/P0001%5CFile%5Cmujeres en la rev mexicana-.pdf](http://www.educarchile.cl/Userfiles/P0001%5CFile%5Cmujeres%20en%20la%20rev%20mexicana-.pdf), p. 12.

comportarse, bajo la forma de oposición entre lo recto y lo curvo (o lo curvado) entre la firmeza, la rectitud, la franqueza y, del otro lado, la contención, la reserva, la flexibilidad”.⁵³ Lo recto pertenece a la forma en que los hombres conducen su cuerpo, mientras lo curvo se atribuye a las mujeres. De acuerdo con autor, la oposición entre la masculinidad y la feminidad, pesa sobre la construcción de la imagen de sí y del mundo, pues constituye la división fundamental del mundo social y del mundo simbólico.⁵⁴



49. Valentina Ramírez. Señorita que tomó parte en la toma de Culiacán con las fuerzas de R. F. Iturbe. Fotografía de Yáñez. Culiacán (Colección Miguel Tamayo).

⁵³ Pierre Bourdieu, “La creencia y el cuerpo”, en Hilda Islas comp., *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*, México, INBA/CONACULTA, 2001, p. 109-110.

⁵⁴ Pierre Bourdieu, “La creencia y el cuerpo”, p. 125.

Y es precisamente esta relación entre lo recto y lo curvo lo que ordena la construcción de su cuerpo. Su rectitud marcial, se opone a la curvatura de su cuerpo, de sus caderas anchas y la redondez de su rostro, que delatan su femineidad. Sin embargo, la tensión entre lo recto y lo curvo, se inclina a la masculinidad, mediante el uso del vestuario de pantalón y camisa, así como el cabello recogido. Esta masculinización le permite constituirse como combatiente, tomar un lugar individual en la lucha armada, portando unas carrilleras y sosteniendo el fusil que descansa sobre el suelo.

Como elemento compositivo de la imagen, esta se construye mediante el recurso de la perspectiva. En un primer plano aparece Valentina Ramírez, con la fuerza de su pose, su atavío en armas y el gesto adusto, esquivo ante la cámara, ni siquiera voltea a mirar al fotógrafo, su narración es corporal. Frente a un segundo plano donde aparece un grupo de hombres y jóvenes que voltean su mirada hacia ella; parecen fascinados ante su figura, a diferencia de Valentina no están armados, son espectadores, mientras ella es una combatiente, invirtiendo la relación entre hombres combatientes y mujeres no combatientes.

En su artículo titulado “Valentina Ramírez: La Leona de Norotal”,⁵⁵ el profesor sinaloense Benjamín Luna Lujano cita una entrevista concedida por Valentina Ramírez al periodista Leopoldo Avilés en febrero de 1969,⁵⁶ donde consigna que para unirse a la Revolución tuvo que vestirse de hombre y presentarse con el nombre de Juan Ramírez. En la misma entrevista Valentina menciona que antes de incorporarse a las tropas de Iturbe,

⁵⁵ Benjamín Luna Lujano, “Valentina Ramírez: La Leona de Norotal. Un homenaje a una de las mujeres que participó en la toma de Culiacán con las fuerzas de Iturbe”, en *Noroeste*, Culiacán, Sinaloa, 6 de noviembre de 2010. En este artículo el profesor sinaloense Benjamín Luna Lujano, narra la historia de esta joven, traza su procedencia en una familia del poblado de Norotal, en el distrito de Tamazula, Durango, donde fue criada junto a sus hermanos varones y una hermana más pequeña. Hija de Micaela Avitia y Norberto Ramírez, labrador y arriero de la serranía de Durango, Valentina había nacido en 1893 y tenía 18 años cuando decidió unirse al ejército del General maderista Ramón F. Iturbe y bajar a los valles de Sinaloa, para derrotar al ejército porfirista y derrocar al gobernador del estado Diego Redo.

⁵⁶ Leopoldo Avilés Meza, “Una maderista olvidada”, en *El Diario de Culiacán*, 1969, citado en Benjamín Luna Lujano, Benjamín Luna Lujano, “Valentina Ramírez: La Leona de Norotal”.

estuvo estudiando la forma de caminar de sus hermanos, de sentarse, saludar, hablar, y hasta la manera de montar a caballo.

En tanto representación de la memoria de una mujer que en la década de 1960 aseguraba ser la joven en el retrato, el pasaje anterior enfatiza y nos permite problematizar sobre las implicaciones de la relación entre lo recto y lo curvo, entre ser hombre y mujer. Como Carlos Monsiváis señala “a las combatientes de mayor rango militar, la narrativa de la Revolución y el alud de testimonios las humanizan a través de su renuncia a la “condición femenina”. Sólo si “se masculinizan” cumplen los requisitos de la vida militar.”⁵⁷ Si seguimos el testimonio de Valentina Ramírez a quien entrevistó Leopoldo Avilés, toda vez que fue descubierta como mujer en junio de 1911, la expulsaron de las filas revolucionarias. Hasta este punto, la táctica representada en el retrato de Valentina muestra dos vertientes: por una parte la masculinización como táctica para entrar al ejército y por otra, la representación de dicha masculinización como táctica para hacerse visible como combatiente.

La Juana de Arco Mexicana: la construcción de la imagen de la Coronela Ramona Viuda de Flores

En su número de julio de 1911 la revista de cine *Moving Picture World* anunciaba el estreno de la película *La Juana de Arco Mexicana*, la historia de la Viuda Talamantes, que de acuerdo a la publicidad ya era conocida por los lectores de la prensa cotidiana, puesto que se había contado por todos los periódicos importantes del mundo.⁵⁸ La que se afirmaba correspondía a la *historia verdadera* de la Viuda Talamantes era recreada en este melodrama silente a través de las imágenes del fusilamiento de su esposo e hijos, quienes

⁵⁷ Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan, Jocelyn Olcott, comps., *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, p. 19.

⁵⁸ *The Moving Picture World*, 29 de julio de 1911, Vol. IX, No. 3, p. 181. Consultado en www.archive.org, febrero de 2014. Véase también el documental de Gregorio Rocha, *Los rollos perdidos de Pancho Villa*, México, 2003, donde aparecen escenas de este filme.

habían sido acusados de sedición contra el régimen de Porfirio Díaz. Jurando venganza, Talamantes se convertía en La Juana de Arco Mexicana, una heroína que se levantaba al frente de un ejército a favor de la causa de Francisco I. Madero en el estado de Sonora, al noroeste de México.⁵⁹

Para Margarita de Orellana, quien en su trabajo sobre *el cine norteamericano de la Revolución Mexicana, 1911-1917*, abordó la apuesta de la compañía fílmica Kalem por la historia de la Viuda Talamantes, esta producción no sólo aprovechaba la fascinación por la guerra mexicana, sino que en palabras de la autora se destacaba por su singularidad: “los productores buscaron la atención del público no solamente por medio del interés de la intriga, o por su inserción en la actualidad o su exotismo, sino además por la dimensión mítica que en sí misma tenía la historia de una mujer que ya era leyenda”.⁶⁰

De entrada, la cinta de Kalem planteaba el problema acerca de la temprana representación cinematográfica de una heroína de la Revolución Mexicana cuya figura tendía un puente entre el mito y la realidad. En la siguiente imagen usada por Kalem para promocionar la película y reproducida junto a la reseña de Stephen Bush, vemos a la Juana de Arco Mexicana, montada sobre su caballo, liderando a su ejército en medio de un paisaje deshabitado y montañoso, correspondiente al territorio mexicano, el escenario de este melodrama. En una imagen creada para la ficción cinematográfica y encabezada por la actriz Jane Wolf en el papel de la Viuda Talamantes, los creadores se esfuerzan en

⁵⁹ Cabe destacar la intención de Kalem por marcar que la historia de la Juana de Arco Mexicana estaba basada en una historia verdadera que ya había sido contada en la prensa de todo el mundo. La pauta publicitaria de la película da pie a la problemática sobre la relación entre el cine de ficción con la realidad. En su estudio sobre el cine de la Revolución Mexicana, Margarita de Orellana resuelve el problema mencionando que el cine de ficción y las cintas documentales de la época pertenecen al ámbito de lo imaginario y da su definición como lo relativo al mundo de las imágenes colectivas, conscientes e inconscientes. Véase *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución Mexicana, 1911-1917*, [1982], México, 3ra. ed. en Artes de México, 2010, p. 16.

⁶⁰ Margarita de Orellana, *La mirada circular*, pp. 154-155. En esta obra la historiadora también abunda sobre el interés de la compañía Kalem por la Revolución Mexicana, que se reflejó en la producción de 10 cintas sobre el tema.

marcar a su público que las escenas fueron tomadas en el verdadero suelo mexicano, con verdaderos actores mexicanos, mestizos e indígenas que interpretaban a los personajes.⁶¹



50. The Mexican Joan of Arc (Kalem) tomada de *The Moving Picture World*.

Esta imagen integraba el paisaje a la manera de un anclaje con lo real, como una ventana abierta que invitaba a los espectadores a asomarse al territorio al sur de la frontera.⁶² Así mismo, jugaba con el deseo, el exotismo y la fascinación que despertaba

⁶¹ Como ya mencioné esta insistencia en la verdad contenida en la imagen marcaba el sentido de la realidad que se construía mediante las imágenes cinematográficas de ficción.

⁶² La idea del paisaje como un anclaje con lo real tiene su origen en su utilización en la pintura del Renacimiento, donde éste se concebía a la manera de una ventana abierta al mundo, véase Hélène Saule-

mirar al país vecino, un territorio que en el imaginario norteamericano se dibujaba como una zona llena de peligros, violencia y anarquía.⁶³

La caracterización de Jane Wolf en el papel de la Viuda Talamantes daba inicio a una representación inusitada de una revolucionaria mexicana: en principio, su figura emulaba al retrato ecuestre de Juana de Arco liderando a su ejército, aspecto que glorificaba a la protagonista. Al mismo tiempo alimentaba la fascinación del público norteamericano por la naciente imagen de las combatientes de sombrero, falda larga, cananas cruzadas al pecho y la cintura que posaron para los fotógrafos junto a Madero, Orozco y Villa en Ciudad Juárez. Colocada justo al centro de la toma Jane Wolf emulaba la fuerza representativa de Herlinda Perry en uno de los primeros retratos individuales hecho a una mujer en armas.⁶⁴

En 1915, la representación fílmica de *La Juana de Arco Mexicana* se encontró con la figura de la Coronela Ramona Viuda de Flores, quien tras desembarcar en San Francisco, California, fue anunciada por el periódico *The Fort Wayne Sentinel* como “La Juana de Arco Mexicana”, quien había llegado a los Estados Unidos para equipar a su ejército.⁶⁵ De

Sorbé, “Ante la prueba del motivo artístico: algunas reflexiones sobre la observación del arte del paisaje”, en Nicolás Ortega Cantero (editor), *Imágenes del Paisaje*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2006, p. 66.

⁶³ Margarita de Orellana, *La mirada circular*, p. 158 y 159. Las tarjetas postales producidas en torno a la toma de Ciudad Juárez, en mayo de 1911, son una muestra de cómo la población norteamericana cubría este deseo de asomarse al otro lado del río, fascinada y curiosa ante la presencia de las tropas mexicanas asentadas al pie del paisaje fronterizo dominado por montañas. Véase Miguel Ángel Berumen, *1911. La batalla de Ciudad Juárez en imágenes*, México, Océano, 2009, pp. 130-133. Sobre el consumo de tarjetas postales de la Revolución Mexicana y los estereotipos culturales entre el público estadounidense véanse los trabajos de Paul J. Vanderwood y Frank N. Saporano: *Border Fury. A picture postcard history of Mexico's revolution and US War Preparedness, 1910-1917*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1988 y *War Scare on the Rio Grande. Robert Runyon's photographs of the border conflict 1913-1916*, Austin, Texas State History Association, 1992.

⁶⁴ Véase Miguel Ángel Berumen, *Op. Cit.*, p. 28 y 159. El retrato hecho a Herlinda Perry en Ciudad Juárez, en mayo de 1911, aparece en John Mraz, *Fotografiar la Revolución Mexicana. Compromisos e íconos*, México, INAH, 2010, p. 72. Por su parte, en su investigación sobre la fotógrafa guerrense Sara Castrejón, Samuel Villela muestra el retrato hecho a la Coronela Amparo Salgado, también en 1911, en *Sara Castrejón. Fotógrafa de la Revolución*, México, INAH, 2010, p. 58.

⁶⁵ La noticia fue dada a conocer por *The Fort Wayne Sentinel*, editado en Fort Wayne, Indiana el 7 de abril de 1915, p. 14.

acuerdo a la publicación, su historia se remontaba cuatro años atrás, cuando su esposo, quien dirigía un ejército contra Huerta, fue asesinado en batalla. Decidida a vengar su muerte, la Viuda de Flores reunió un ejército de indígenas Yaquis empleados en su plantación en el estado de Sinaloa y emprendió la marcha contra el enemigo.⁶⁶

Encabezando el relato sobre su llegada, el rotativo reprodujo un fotograbado con la imagen de la Viuda de Flores, un retrato de medio busto que muestra a una mujer decidida, en una pose frontal y con una mirada directa al espectador. Este acercamiento al rostro del personaje, el fotograbado de la coronela publicado en la página de prensa, construye un sentido de realidad distinto al de la imagen cinematográfica. Como he mencionado, la imagen cinematográfica significa la realidad mediante una narrativa de ficción basada en la reconstrucción de los hechos verdaderos, su función por tanto es connotar la realidad. Mientras la imagen fotográfica capta el aspecto la realidad, la denota de manera objetiva. En este sentido la página de prensa acerca al público norteamericano al verdadero rostro de un personaje que ya existía en el imaginario creado por la ficción cinematográfica. El retrato de la Juana de Arco funciona como un close up a la realidad significada en la ficción cinematográfica, dota de una identidad más precisa al personaje de la Juana de Arco Mexicana ya existente en el imaginario norteamericano.

⁶⁶ De entrada surgen algunas interrogantes en torno a la identidad de la Coronela viuda de Flores, la primera de ellas es la falta de información sobre el que fuera su esposo, el enigma sobre la plantación que poseía o la circunstancia de su posible alianza con la tribu Yaqui de Sonora, de quienes se conoce pactaron con el grupo constitucionalista en 1913, pero no de su participación en la Revolución Mexicana bajo el liderazgo de una coronela en Sinaloa.



51. Mexico's Joan of Arc comes to America to outfit her army.

Al mismo tiempo, la Coronela Viuda de Flores, reafirma la identidad que construye mediante la imagen mediante sus declaraciones a la prensa: “no tenía la intención de organizar un ejército cuando empecé a pelear. Inicié por venganza, pero el pueblo de

Sinaloa me pidió que lo dirigiera y lo he hecho. Estoy peleando por la libertad”.⁶⁷ Así, enunciaba una historia personal que la situaba en el personaje de la Juana de Arco Mexicana, quien se levantó en armas por vengar la muerte de su esposo, y al mismo tiempo legitimaba su causa bajo el ideal de la libertad, que a su vez justificaba su presencia en suelo norteamericano, a donde llegó con la intención de comprar armamento para equipar a un ejército de más de 2,000 hombres, de acuerdo a la historia del rotativo.

Es notorio que la aparición del relato sobre la Juana de Arco Mexicana se relacionaba con el apoyo político norteamericano a la causa maderista en 1911 y al constitucionalismo en 1915. Al fusionar la historia de la Viuda Talamantes en 1911 y de la Viuda de Flores en 1915, dicho relato estructuraba la representación de ambos personajes bajo el *leitmotiv* de la viuda que se alza al frente de un ejército para cobrar venganza. Al mismo tiempo planteaba la oposición entre el bien y el mal a favor del cual debía inclinarse la opinión pública norteamericana: en *La Juana de Arco* de Kalem, la heroína representaba el bien, del lado de la facción maderista, contra la maldad del jefe político Zefas, representante del tirano Porfirio Díaz, quien en estado de ebriedad juzgo y condeno a muerte al esposo de Talamantes y sus dos hijos; por su parte, en la historia de la Coronela Viuda de Flores, la única oficial femenina en el ejército de Carranza, el villano de la historia era un General González, de la facción huertista, quien asesinó al esposo de la heroína constitucionalista.⁶⁸

⁶⁷ *The Fort Wayne Sentinel*, p. 14.

⁶⁸ La trascendencia de este perfil heroico rebasa el escenario de la Cultura visual norteamericana y se mueve hasta la época nacionalista en el cine mexicano con la producción de *Juana Gallo* de 1960, protagonizada por María Félix, con la dirección de Miguel Zacarías y la fotografía de Gabriel Figueroa. En la antesala del declive del cine nacionalista aparecía esta producción, que acudía a la figura de una valiente revolucionaria, una coronela caracterizada por anteponerse a las órdenes de cualquier hombre y cuya historia inicia tal como la de Juana de Arco. En este melodrama nacionalista la protagonista es también una mujer que sufre el asesinato de su padre y su prometido a manos de las tropas huertistas que intentan integrarlos por la fuerza a su contingente. El mismo día Juana Gallo queda huérfana y viuda y es el deseo de vengar la muerte de ambos el que la convierte en una mujer ruda, una valiente coronela constitucionalista. En otra cinta mexicana *¡Aquí están los Aguilares!*, de Jaime Salvador [1957], la actriz Lucy Gallardo interpreta el papel de Anita, también conocida como La Coronela, una atractiva viuda de 30 años, quien se distinguía por su

Si bien la parte de azar que está presente en nuestras reconstrucciones del pasado no me ha permitido encontrar las páginas de prensa donde Kalem aseguraba ya había circulado la imagen de la viuda Talamantes en 1911, sí me fue posible encontrar otras huellas de la presencia de la Viuda de Flores en la prensa norteamericana, que hablan de cómo su imagen se fue propagando en los medios. En el número del 2 de abril de 1914 de *Leslie's Illustrated Weekly Newspaper*, dedicaba una de sus páginas a los hombres y mujeres que combatían contra Huerta. En una página donde se hacía propaganda del constitucionalismo, la figura del líder Venustiano Carranza aparece en una parte secundaria y su lugar al centro de la composición es ocupado por la misma Coronela Ramona Viuda de Flores, quien gana dicha centralidad al ser anunciada con un pie de foto que la señala como la heroína de diecisiete batallas.⁶⁹

carácter como dueña de la hacienda, donde trabajan como caballerangos los protagonistas Luis y Antonio, Los Aguilares, quienes intentan conquistarla.

⁶⁹ Miguel Ángel Berúmen, *México: Fotografía y Revolución*, México, Fundación Televisa, 2010, p. 142.



52. Men and women who fight Huerta (Tomado de Miguel Ángel Berúmen, *México: Fotografía y Revolución*).

Pese a la falta de precisión en su nombre, al llamarla Juana en lugar de Ramona, la imagen de la Coronela dota de realidad al motivo legendario de la Viuda cuya imagen se propaga por las páginas de prensa. La elección de la figura de la Coronela al centro-arriba

de la plana, vestida con el uniforme de los oficiales carrancistas, en lugar de Carranza, muestra la fascinación de la época con su figura. La imagen de la Coronela contrasta con la de las otras mujeres, que aparecen a sus lados, cuya foto corresponde a la imagen de las vivanderas. En la parte inferior de la plana, a la derecha, aparece otra imagen que llama igualmente nuestra atención, muestra a un grupo de mujeres armadas, cuyas diferencias iconográficas con respecto a la representación de la coronela saltan a la vista, a diferencia de ella no están uniformadas, visten su ropa de mujer, están armadas. El pie de foto que las acompaña es “camp leaders, not camp followers”, una declaración importante respecto a la participación activa de las mujeres en la lucha revolucionaria.

Las imágenes de La Juana de Arco Mexicana aparecida en The fort Wayne Sentinel y la Coronela Juana (Ramona) R. Viuda de Flores en Leslie's, corresponden a dos estilos y dos narrativas distintas en torno a un mismo personaje. Mientras el primero construye un acercamiento al rostro del personaje, expresando su carácter; el segundo muestra a la heroína militar en el contexto de la lucha constitucionalista, donde su identidad ya no se construye a partir del retrato, sino a partir de su rol como militar, un rol que articula la lucha de la facción a la que pertenece. En ambos la narración teje una intertextualidad con el mito de la Juana de Arco, en el retrato de la página de prensa el carácter y la valentía del personaje se aprehenden a partir de un acercamiento a sus rostros, mientras en la composición fotográfica de Leslie's el liderazgo de la combatiente (vestida como un oficial masculino) legitima la causa de su facción, integrando a los hombres y mujeres que participan en la misma.

Lo anterior también nos permite reflexionar sobre la influencia y circulación de imaginarios en los medios norteamericanos, la ficción y la prensa, después de lo cual podemos plantear preguntas acerca de la correlación entre la ficción cinematográfica y la prensa norteamericana en la creación de una figura mítica. En tres momentos diferentes, tres mujeres con identidades distintas: la Viuda Talamantes, la Viuda de Flores y la Coronela, se relacionan con un arquetipo y circulan en el ámbito de la Cultura Visual,

que se caracteriza por las influencias entres las estéticas de ambos países, por el trazo atemporal y la continua reinvención de los personajes.

En su novela de 1928, *El Águila y la Serpiente* de Martín Luis Guzmán relata su llegada a Culiacán, en el estado de Sinaloa, en diciembre de 1913, tras el triunfo constitucionalista contra el huertismo; la ciudad que describe era un lugar deshabitado, que había sufrido los estragos de la guerra, “era el Culiacán desierto de los días siguientes al sitio; el de las casas abandonadas; el de las tiendas vacías por el saqueo doble –saqueo de los federales al emprender la fuga; saqueo nuestro al entrar, urgidos también nosotros por las necesidades terribles de cada minuto”.⁷⁰ En este escenario donde durante el día se miraba a muy pocos habitantes que salían de sus casas, para buscar qué comer, el autor relata las noches en Culiacán, donde el General Constitucionalista Juan Carrasco, un ranchero originario de El Potrero, Sinaloa, se desvelaba y amanecía hasta el día siguiente festejando los triunfos del constitucionalismo. Martín Luis Guzmán describe su impresión al verlo pasar una mañana, aun festejando sus triunfos:

“Cierta mañana lo vi pasear por las principales calles en entera concordancia con lo que de él se decía. Iba en carroza abierta, terciada la carabina a la espalda, cruzado el pecho de cananas y acompañado de varios oficiales masculinos y uno femenino y notorio: la famosa Güera Carrasco. Detrás del coche a la buena usanza sinaloense, una charanga hasta de cuatro o cinco músicos se afanaba por seguir el paso de los caballos, sin dar reposo a sus instrumentos.”⁷¹

Además de notar la forma en que Carrasco festejaba y vivía en el contexto de la revolución, una manera muy contrastada con las penurias y temores de la población, un elemento más que resalta en el pasaje anterior, es la mención a la Güera Carrasco, una mujer entre los demás oficiales que acompañaban al personaje principal, quien a diferencia de las damas de la localidad que tenían que ocultarse para evitar ser raptadas

⁷⁰ Martín Luis Guzmán, *El Águila y la serpiente*, México, Porrúa, 1987, p. 108.

⁷¹ *Ibid.*, p. 106.

por los miembros de la tropa, paseaba y festejaba libremente en una ciudad dominada por los revolucionarios.

La Güera Carrasco, llamada así por su tez clara y por pertenecer a la Brigada del General Carrasco, despertaba preguntas acerca de su identidad ¿por qué era tan famosa como mencionaba Martín Luis Guzmán?, ¿era un oficial en el ejército de Carrasco o era su amante? En lo que entonces era su cuaderno de apuntes de la Revolución, el Licenciado Isidro Fabela, quien formaba parte del gabinete del jefe constitucionalista Venustiano Carranza, visitó Sinaloa en enero de 1914, un mes después del relato de Martín Luis Guzmán, momento en que escribió lo siguiente: “estando en la población de Sinaloa [...] conocí a la famosa Coronela doña Ramona R. Viuda de Flores- a quien todos llamaban la Güera Carrasco-, la cual era de buen ver: alta, rubia, de ojos garzos que ensombrecían cejas oscuras y espesas; boca de labios delgados que acusaban energía en la voluntad; mirada directa y franca, voz clara de tonos graves que tornábanse altisonantes cuando mandaba a su tropa; nariz un poquitín respingada, frente espaciosa y aventajado el pecho, pero no en demasía, y erguido el cuerpo hasta el grado que requiere la esbeltez”.⁷²

A diferencia de Guzmán, quien retrató a La Güera Carrasco en el momento exacto del triunfo constitucionalista, bebiendo y festejando por las calles de una ciudad que había sufrido las consecuencias de la guerra; Fabela, la conoció como la Coronela doña Ramona R. Viuda de Flores, quien se levantó en armas después del asesinato de Madero y se incorporó a las órdenes del General Ramón F. Iturbe. En su testimonio se devela la identidad de La Güera Carrasco como una Coronela, una viuda militante del maderismo y además una mujer refinada, quien fue la encargada de organizar una comida para recibir a su llegada a Culiacán al General Carranza y su comitiva diplomática. Para la ocasión la Coronela se encargó del menú y vestida como una dama de sociedad dio la mejor atención posible a los invitados.

⁷² Isidro Fabela, *Mis memorias de la revolución*, México, Instituto Mexiquense de Cultura, 1994, p. 338. La obra se editó por primera vez en 1977, tras la muerte de Fabela.

La personalidad de la Coronela Ramona Viuda de Flores resultaba en algo más complejo que una simple contradicción entre el recuerdo de la Güera Carrasco que festejaba y bebía con los oficiales en el relato de Martín Luis Guzmán, o de la distinguida dama Constitucionalista en los apuntes de Fabela y se iba develando a través de otros testimonios como el de un oficial veracruzano, quien le contó a Fabela sobre el episodio en que llegó a visitar a la Coronela en su hotel y mientras ambos estaban sentados espalda con espalda en un sillón pullman, ésta comenzó a tirar todos los tiros de su 45 al aire, con el objeto de ponerlo a prueba tras haber asegurado que los jarochos no temían a las balas. Este reto a la virilidad del oficial le permitía afirmar su lugar en un mundo de hombres, así como el frecuente uso de calificativos altisonantes con los que se dirigía a la tropa, como “tiznados”, “ajos”, “cabrios” y “madres”.⁷³

En el filme del director mexicano Felipe Casaz, *El Ciudadano Buelna* (2013) vemos la aparición de la Güera Carrasco, caracterizada por Elizabeth Cervantes un personaje circunstancial en la historia del revolucionario sinaloense. una mujer acorde a la narración de Martín Luis Guzmán que se mueve en un mundo de hombres, fuma, bebe. Una mujer sexualizada, estereotipo hollywoodense.

En el Archivo personal de Isidro Fabela, el narrador que nos dio la pista para conectar la figura de la güera Carrasco de Martín Luis Guzmán con la de la Juana de Arco Mexicana, se guardan dos fotografías de la Coronela Viuda de Flores. El primero de ellos es un retrato de estudio, que la muestra al centro de la composición, acompañada de dos varones, cuyos nombres se leen como: Ramona R. Viuda de Flores, acompañada del Mayor Concepción Gámez y el Capitán Francisco Reyes, de las fuerzas del General Iturbe, septiembre de 1913.⁷⁴

⁷³ Isidro Fabela, *Mis memorias de la revolución* pp. 340-341.

⁷⁴ Isidro Fabela, *Mis memorias de la revolución*, pp. 82-83



53. Mayor Gámez, Ramona R. Viuda de Flores, Capitán Francisco Reyes. Colección Isidro Fabela.

Esta imagen representa las jerarquías militares de tres oficiales pertenecientes a la Brigada del General Juan Carrasco. En la composición, la Coronela, con un grado militar mayor, se ubica al centro de la imagen, a su lado están los oficiales de menor rango que ella, el Mayor Gámez como su segundo al mando y el Capitán Francisco Reyes, como su tercero. Un elemento a destacar, es que aunque aparece con otros militares, sólo ella está armada, elemento que sin duda marca con mayor énfasis su grado militar.

En la misma colección de Fabela, se encuentra otra fotografía de Ramona R. Viuda de Flores, un retrato de estudio donde se muestra una imagen de una naturaleza distinta a su representación como oficial constitucionalista. Aquí se le identifica con el título: “Coronela de la E.G. al sur de Sinaloa”, cuya filiación revolucionaria se termina de construir con el hecho de portar un retrato del Presidente Madero en un botón ceñido al vestido.⁷⁵



54. Coronela de la E. G. al Sur de Sinaloa. Lohn Fot. Colección Isidro Fabela.

Las dos imágenes de la retratada, nos hacen preguntarnos sobre los significados de la realidad que se construyen mediante la imagen, ante todo la forma en que la identidad se puede significar de maneras distintas. En la primera imagen aparece la Coronela

⁷⁵ Isidro Fabela, *Mis memorias de la revolución*, p. 83.

Ramona Viuda de Flores, una figura masculinizada, armada, vestida con un pantalón y camisa. En la segunda imagen viste una blusa de seda, un abrigo de mink, el acento está puesto en el realce de su feminidad, de su belleza y su identidad ya no es la de una mujer combatiente, sino una correligionaria del maderismo, una mujer de clase media o alta, a quien sería difícil imaginar paseando con Juan Carrasco por las calles de Culiacán, transgrediendo las reglas de comportamiento impuestas a su género.

Es necesario que advirtamos que en las dos imágenes, la Coronela se presente con la misma solemnidad, con la misma sinceridad, que la llevan a escenificar tanto a una combatiente varonil, valiente, como a una bella dama, una viuda respetable con ideales políticos. Ante esta construcción identitaria podemos partir del ensayo del historiador del arte Ernest Gombrich “la máscara y la cara”, donde el autor señala que los rostros son la expresión de nuestras máscaras sociales y por lo general aceptamos la máscara antes de advertir la cara.⁷⁶

Abordado por Gombrich desde el ámbito de la percepción, desde un punto de vista sociológico, el aspecto de la máscara también es performativo. Ervin Goffman, aborda dicha performatividad como teatralización, a través de los roles sociales que elegimos para presentarnos a nosotros mismos en la vida diaria.⁷⁷Nuestras lecturas de la identidad de Ramona viuda de Flores o La Güera Carrasco, involucran los ámbitos de la percepción y de la representación teatral mediante la cual monta su condición como dama de sociedad o como coronela revolucionaria, masculinizada. Pero también involucran un acto performativo, en tanto constitución de una subjetividad de género.

Siguiendo a Judith Butler, quien se centra en las prácticas de significación que dotan a cuerpos particulares con significados sociales y simbólicos, podemos volver al papel de las distintas representaciones de la Coronela viuda de Flores como actos

⁷⁶ Ernst H. Gombrich, “La máscara y la cara: la percepción del parecido fisonómico en la vida y en el arte” en E. H. Gombrich, J. Hochberg y M. Black, *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, 1983, pp. 24-25.

⁷⁷Véase Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1989.

constitutivos que conforman su subjetividad. Es decir, mediante distintas representaciones, como dama o coronela revolucionaria, el personaje se constituye cada vez, no se trata solamente de una máscara social que se cambia entre una ocasión y otra, sino en la construcción subjetiva, un acto performativo del ser que se construye en cada ocasión que este se hace representar.⁷⁸

Regresando al ensayo de Gabriela Cano sobre el coronel Amelio Robles, nos encontramos ante una performatividad que constituye su identidad como transgenero. Este no es el caso, aquí la performatividad no transgrede, no tiene la misma fuerza con la que se constituye Amelio Robles y se queda en los márgenes de lo permitido. Ramona Viuda de Flores construye su subjetividad en relación a dos roles sociales: su condición como viuda y la virilidad aceptada en tiempos revolucionarios. La viudez le permitía tomar un rol masculino como líder. Su subjetividad estaba en los límites sociales, límites que se ampliaron en el momento revolucionario, pero en su caso, a condición de presentarse y representarse cada vez como una viuda y figura masculinizada.

⁷⁸ Judith Butler, *Sexual Politics, social change and the power of the performative*, Gill Jagger, 2008, p. 22 y 23.

CAPÍTULO V.

Imaginarios y escenificaciones sobre la guerra

Los revolucionarios en la prensa

Desde 1909 *El Correo de la Tarde* de Mazatlán, había adquirido la capacidad de reproducir fotografías en sus páginas, a través de la técnica del fotograbado (un proceso de reproducción fotomecánica basado en la fotografía). Las implicaciones de este hecho eran bastante significativas en su época, permitiendo a los lectores visualizar el rostro de los personajes públicos y los acontecimientos más allá de sus localidades, extendiéndose al ámbito nacional e internacional. En febrero de 1911, *El Correo de la Tarde* de Mazatlán publicó la primera imagen alusiva a la Revolución Mexicana, un fotograbado del rebelde Pascual Orozco tomado de una fotografía del *New York Herald*; en una muestra eminente de los intercambios visuales entre ambos países, que se realizaban a través de las agencias encargadas de distribuir estas imágenes.¹

Siguiendo las pautas del diseño finisecular, que buscaba integrar los valores estéticos imperantes y el sentido de realidad atribuido a la imagen,² la figura de Orozco es retomada de un cliché fotográfico donde el personaje se simboliza de frente y de cuerpo entero, posando frente a una pared de adobe, tomando su fusil con el puño firme.³ Dicha imagen es recortada en un marco ovalado, con ornamentos vegetales en su base y la parte superior. Si bien las pautas del fotograbado, obedecían a reglas preexistentes de composición, es significativo que el retrato al revolucionario inauguraba un nuevo tema en las representaciones gráficas de la prensa, que hasta entonces estaban dirigidas a los *sports*, el carnaval, los paseos y agrupaciones políticas (como las de los clubes ferrelistas en 1909).

¹ En este caso la fotografía fue tomada en el campamento revolucionario en Chihuahua, remitida al medio estadounidense y posteriormente redistribuida a los periódicos mexicanos.

² ORTIZ Gaitán, Julieta, *Imágenes del deseo: arte y publicidad en la prensa ilustrada mexicana (1894-1939)*, p. 54.

³ Podemos destacar que esta fotografía guardaba bastante cercanía con otro retrato de Orozco que sirvió como base a una tarjeta postal, en cuya composición el personaje también aparecía de frente y de cuerpo entero, frente a una pared de adobe, siguiendo las pautas del registro de un tipo social (véase imagen 31).



55. El Jefe rebelde Pascual Orozco jr. (Fotografía del *New York Herald*), *El Correo de la Tarde*, Mazatlán, 6 de febrero de 1911, p. 4 (Fondo Reservado. Hemeroteca Nacional de México).

Por su parte, la primera imagen de los revolucionarios en Sinaloa fue dada a conocer por el periódico de Mazatlán *El Correo de la Tarde*, en marzo de 1911. En esta fotografía se dotaba de rostro a los hasta entonces etéreos y desconocidos personajes que desde el mes de enero combatían en la serranía sinaloense colindante con el estado de Durango. Tras ocupar el mineral de Guadalupe de los Reyes, éstos fueron retratados y su imagen fue remitida a la editorial del periódico, a fin de darla a conocer entre el público de las ciudades más importantes como Mazatlán o Culiacán, acompañada de una nota que explicaba que había sido enviada y quizá tomada por un corresponsal del periódico en el lugar:

“El día 8 del corriente pudo salir de Guadalupe de los Reyes un propio con correspondencia, y aprovechando la oportunidad nuestro corresponsal nos remitió algunas notas y la fotografía que publicamos hoy”.⁴

“Los maderistas en Guadalupe de los Reyes”, como se tituló a la imagen, encajaba en el ambiente visual de su época, divulgando la imagen de los revolucionarios entre los lectores de la prensa. Y la forma en que lo hacía era a través de una toma con las características de la *fotografía identificatoria*, con un estilo semejante a la fotografía de criminales o de aquellos sujetos a observación o control social, como en el caso de la fotografía antropológica o de enfermos psiquiátricos.⁵ Los rasgos que nos permiten clasificarla en este rubro son la forma en que los personajes armados posan de cuerpo entero, de manera frontal y contra una pared cubierta con una sábana blanca, a manera de telón de fondo. A cada uno se le identifica con números sobre la cabeza: el 1.- Juan Banderas, el 2.- Antonio Franco, el 3.- Concepción Zazueta y el 4.- Agustín Beltrán.

⁴ *El Correo de la Tarde*, Mazatlán, Sinaloa, 13 de marzo de 1911, núm. 8 356, p. 3.

⁵ PULTZ, John, *La fotografía y el cuerpo*, pp. 126-31.



56. “Los maderistas en Guadalupe de los Reyes”, *El Correo de la Tarde*, 13 de marzo de 1911.(Fondo Reservado. Hemeroteca Nacional de México).

Entendemos que el punto de partida era la posibilidad de nombrar a los sujetos desconocidos, de clasificarlos y tener un poco de certeza sobre su existencia escurridiza en la periferia del estado y la inminente proximidad de la Revolución en las ciudades que aún estaban bajo el poder de las autoridades porfirianas, mientras que con el fusil en la mano, los personajes buscaban hacerse visibles como revolucionarios. Este fue una especie de acto inaugural, de una práctica que se volvió común ya que los fotógrafos profesionales enfocaron su producción al conflicto social que se empezaba a desarrollar, motivados por el afán documental y de creación de imágenes de prensa,⁶ aspectos que provocaron un

⁶ Rebeca Monroy distingue entre la fotografía de prensa y la documental en función de su uso social inmediato: “cuando la imagen es publicada y fue realizada por encargo o con la idea de su aparición en un diario o revista, es una fotografía de prensa. En cambio la fotografía documental es aquella que el fotógrafo capta sin estar seguro de que pueda ser publicada, pero tiene una intención de dejar testimonio o huella visual de un evento importante que bien puede permanecer por años en su acervo, sin ser publicada”. Véase

importante impulso a su trabajo durante esta década revolucionaria. Dichos fotógrafos se trasladaron con sus cámaras al mineral de Topia, Durango,⁷ que se encontraba bajo el poder maderista y desde la estética visual conocida, vinculada al retrato de estudio, lograron imágenes que hablaban de la presencia de los maderistas.

Tal como Pascual Orozco o Francisco Villa en Chihuahua, la figura del joven Ramón F. Iturbe, líder de los rebeldes, motivó distintos retratos que se reprodujeron en las páginas de *El Correo de la Tarde*. El primero de ellos, figuraba como un ensayo a su presentación como revolucionario, mediante un encuadre centrado en el rostro, el personaje se dignificaba mostrando una actitud serena; debajo de su efigie aparecía la relación de la batalla donde los maderistas (mil de ellos) habían logrado la capitulación de la plaza. La imagen no estaba firmada por algún estudio en particular, lo que nos hace pensar en la posible relación con el trabajo de un fotógrafo a sueldo de la publicación.⁸ Además, el espacio del recuadro fotográfico era menor al texto que lo acompañaba, lo cual nos da cuenta de un balance entre texto e imagen, donde el texto adquiriría preeminencia.

MONROY Nasr, Rebeca, "La fotografía y el inicio de la revolución mexicana: de tradiciones e innovaciones", p. 37.

⁷ Topia era un importante centro minero, justo en la periferia entre Sinaloa y el estado de Durango. Desde la conquista española, esta zona fue clave para el acceso al territorio de Sinaloa, por lo que el asalto maderista a la localidad, era clave en el avance revolucionario. Naturalmente, la toma de Topia se convirtió en motivo de cobertura periodística, generando la presencia de los fotógrafos en la escena.

⁸ Existe una distinción entre el trabajo de los fotógrafos a sueldo de los periódicos, cuya firma o crédito de imagen no se especifica y el trabajo de los fotógrafos de estudio cuyo crédito de imagen o firma aparecía invariablemente. Véase ARNAL, Ariel, *Atila de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México, 1910-1915*, p. 35.



57. "Ramón F. Iturbide. Jefe de los maderistas que atacaron el mineral de Topia, Durango", El Correo de la Tarde, 15 de marzo de 1911 (Fondo Reservado. Hemeroteca Nacional de México).



58. "Ramón F. Iturbide. Jefe de los rebeldes que tomaron el mineral de Topia", El Correo de la Tarde, 30 de marzo de 1911 (Fondo Reservado. Hemeroteca Nacional de México)



59. Ramón F. Iturbide (Fototeca INAH).

Días después se publicaba una fotografía distinta, una toma de cuerpo entero, con una disposición en vertical, donde el personaje ya construía su imagen como revolucionario: posando de pie sobre un tapete a rayas, portando el sombrero, el fusil, la pistola y cartuchera, todos los elementos que, junto a la pose, lo simbolizaban como revolucionario. En la “fabricación” de Ramón F. Iturbe, la presencia del fotógrafo Mauricio Yáñez de Culiacán fue clave, ya que a la luz de los acontecimientos se trasladó a Topia para ejercer su labor como fotógrafo de la sociedad y los personajes públicos. Bajo dicho cometido, Yáñez hizo el retrato de Iturbe revolucionario (cuya autoría no aparece en la imagen) y el retrato de Iturbe con las señoritas de Topia, en una puesta en escena como si fueran revolucionarias; satisfaciendo los deseos de representación de su clientela usual y de una nueva clientela: la revolucionaria, dispuesta a dignificarse como tal.



60. “El cabecilla Ramón Iturbey algunas señoritas de Topia.- Tomada de una tarjeta postal”, *El Correo de la Tarde*, 10 de abril de 1911 (Fondo Reservado. Hemeroteca Nacional de México).

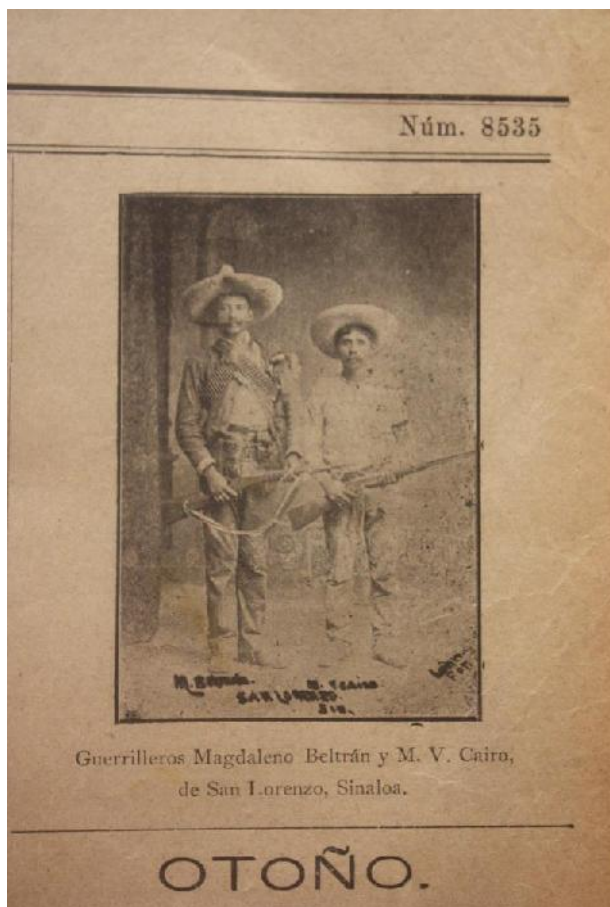
Es notorio que en los nuevos tiempos, la fotografía en el estudio permaneciera como una de las principales fuentes de información gráfica en la página de prensa. Esto

implicaba que los fotógrafos formaran un acervo de rostros que podían vender a las publicaciones locales y nacionales, obteniendo ingresos extra.⁹ En este sentido, una fotografía podía ser hecha por encargo de quienes solicitaban el retrato y pagaban por él, para después venderlo e incluirlo en los rotativos. A diferencia de los fotógrafos a sueldo de los periódicos, a los fotógrafos de estudio se les reconocía el crédito en los diarios, ya que como explica Ariel Arnal “de no hacerlo, se corría el riesgo de perder una rica fuente de imágenes, como eran los archivos de los prestigiosos estudios”.¹⁰

Si tomamos en cuenta que antes de su inclusión en la prensa estos retratos se vendían y visualizaban como tarjetas postales, cada fotografía era un objeto cultural que podía circular en distintos soportes y bajo distintas modalidades: desde el retrato con una carga subjetiva e íntima; a la imagen pública que pasaba de mano en mano en forma de tarjeta postal y la imagen periodística, cuya función era llevar información gráfica a los lectores. Así damos cuenta de cómo los fotógrafos de estudio se desempeñaron como fotoperiodistas durante los años revolucionarios. Esto se reafirma al revisar el retrato que Alberto Lohn hizo a Magdaleno Beltrán y M.V. Cairo, donde los personajes posan conforme a los dispositivos visuales del estudio; luego esta imagen es llevada al formato postal, para después reproducirse en una de las páginas de *El Correo de la Tarde* con el pie de foto “Guerrilleros en San Lorenzo, Sinaloa”, dotando a la imagen de una nueva función: como nota gráfica y de actualidad.

⁹ ARNAL, Ariel, *Atila de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México, 1910-1915*, p. 35.

¹⁰ ARNAL, Ariel, *Atila de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México, 1910-1915*, p. 84.



61. "Guerrilleros Magdaleno Beltrán y M. V. Cairo, de San Lorenzo, Sinaloa", El Correo de la Tarde, 3 de septiembre de 1911 (Fondo Reservado. Hemeroteca Nacional de México).

Las imágenes provenientes del estudio generaban otras narrativas al insertarse en el contexto de la prensa, donde se acompañaban de ciertos pies de foto, que buscaban dirigir la mirada de los lectores. Esto es patente en el retrato que Mauricio Yáñez hizo al zapatista J. Pilar Quinteros, durante la toma de Culiacán en abril de 1912, que en primera instancia obedece a la intención del personaje por dignificarse en el estudio y marcar simbólicamente su lugar como revolucionario. Al pasar a la primera plana de la edición del 3 de mayo de 1912, éste se acompañaba por un pie de foto que buscaba dirigir la lectura de su imagen, como la de un "terrible bandolero", el cual se leía como: "J. Pilar Quinteros. El terrible bandolero que tantos crímenes cometió durante las pocas semana que anduvo

alzado en el Distrito Sur y Norte del Estado, y en algunas poblaciones de Durango, de donde procedía”.¹¹

En un ejercicio comparativo, podemos equiparar la intención del zapatista Pilar Quinteros por representarse en el estudio de Yáñez, con la puesta en escena de Emiliano Zapata para su famoso retrato de mayo de 1911, atribuido a Hugo Brehme.¹² En la toma al jefe del ejército suriano, éste aparece de cuerpo entero, vestido con traje charro, cananas, fusil, sable a la cintura y banda de general maderista; con la intención de apropiarse de los elementos iconográficos de un militar en la lucha revolucionaria, de un general de carrera.¹³ Mediante este acto de “canibalismo simbólico”, como le denomina Ariel Arnal, Zapata buscaba legitimarse como General maderista y legitimar a la tropa campesina que lo seguía, a la cual se juzgaba como “bárbara” y propensa al “saqueo y el pillaje”.

En un verdadero acto de legitimación, Pilar Quinteros muestra la misma intención al representarse en el estudio usando los elementos simbólicos de un militar de carrera: con las cananas, fusil y el sable que empuña con firmeza. No obstante, su historia personal está marcada por el “saqueo y el pillaje” que tanto se temía entre los lectores de la prensa citadina. Durante la toma de Culiacán, en abril de 1912, la tropa de Quinteros, compuesta por combatientes que habían bajado con él desde la zona serrana, en el límite entre Sinaloa y Durango, se había dedicado a saquear los comercios y las casas de los notables, ante la anuencia de su jefe, lo cual le valió el juicio sumario por parte de sus compañeros y su fusilamiento. En la postal que Yáñez realizó a propósito del personaje, inscribió una frase lapidaria: “Pilar Quinteros. Muerto en Culiacán. Viernes 19 de abril de 1912”. En un par de semanas, esta postal apareció en *El Correo de la Tarde* con una nueva inscripción, un pie de foto que dirigía la lectura de su imagen como la de un “terrible bandolero”, cuya

¹¹ *El Correo de la Tarde*, Mazatlán, Sinaloa, 3 de mayo de 1912, núm. 8,761, p. 1.

¹² La toma destaca por la puesta en escena improvisada en el Hotel Moctezuma en Cuernavaca, Morelos, tras la capitulación de la plaza. Si bien Zapata es el centro de la imagen, a su izquierda aparece la tropa campesina que lo acompañaba.

¹³ ARNAL, Ariel, *Atila de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México, 1910-1915*, pp. 84-86.

efigie se ajustaba al tipo social del zapatista como “el bandido”, “el indio”, “el campesino”, que ya circulaba en la prensa de la Ciudad de México.¹⁴

Hasta aquí, podemos regresar al juego entre el *Operator*, el fotógrafo que mira, el *Spectator* de la imagen, que accede a ella en los periódicos, libros, álbumes o archivos, colecciones de fotos y el *Spectrum*, que es el espectro, el blanco a fotografiar.¹⁵ En este caso, Pilar Quinteros es el *Spectrum*, el sujeto retratado cuyo momento mori está determinado por el accionar del *Operator*; en última instancia un retrato sólo existe a partir de la cooperación entre el *Operator* y el *Spectrum*, quienes construyen la imagen en conjunto. Pero la operación sólo se completa por la intervención del *Spectator*, quien visualiza, lee la imagen en el contexto del periódico.

En los editoriales de *El Correo de la Tarde*, se escribía que el zapatismo era un “movimiento anárquico sin un plan o programa”, cuyos integrantes se habían entregado al “pillaje y al desenfreno” durante la ocupación de Culiacán. En suma, el discurso sobre este movimiento lo situaba del lado de la “barbarie”, contraria a la “civilización y al progreso”.¹⁶ Una imagen, como el retrato de Pilar Quinteros y el discurso de prensa que la acompañaba, nos permite regresar el problema de las representaciones “contradictorias y enfrentadas, por las cuales los individuos y los grupos dan sentido al mundo que les es propio”.¹⁷ Así, las representaciones del mundo implican tensiones, no están dadas de una vez y para siempre y las imágenes de prensa expresan representaciones del mundo contrapuestas, marcadas por tensiones entre la intención de los sujetos retratados y los pies de foto agregados por las editoriales.

¹⁴ ARNAL, Ariel, *Atila de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México, 1910-1915*, p. 88-89.

¹⁵ BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, p. 35 y 36.

¹⁶ PEREA Romo, Diana María, “Los días trágicos de Culiacán: fotografía y discurso sobre los zapatistas en la prensa de Sinaloa”, pp. 206-209.

¹⁷ CHARTIER, Roger, *El mundo como representación*, p. 50.



62. "J. Pilar Quinteros. El terrible bandolero que tantos crímenes cometió durante las pocas semanas que anduvo alzado en el Distrito Sur y Norte del Estado, y en algunas poblaciones de Durango, de donde procedía", *El Correo de la Tarde*, Mazatlán, 3 de mayo de 1912 (Fondo Reservado. Hemeroteca Nacional de México).

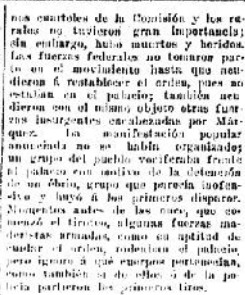
Al estudiar la circulación de imágenes de la Revolución en Sinaloa en la escala nacional, encontramos que el 29 de junio de 1911 el periódico de la Ciudad de México, *La Actualidad*, insertó en sus páginas un par de fotografías tomadas por Mauricio Yáñez en Culiacán. Borradas por los granulos del medio tono, la firma y las anotaciones (como la fecha e información de los retratados) desaparecen de estas imágenes, cuya lectura dependerá de los pies de foto agregados por la editorial. En la primera de estas fotografías aparecen Clara de la Rocha y su padre Don Herculano de la Rocha. Podemos imaginar el interés que despertaba la figura de Don Herculano de la Rocha y su hija Clara Rocha de

Peña¹⁸ entre los lectores ciudadanos: Clara con cananas y el fusil en mano; su padre, desprovisto de armas, con el sombrero y huaraches, un hombre de edad con un parche en el ojo, que de acuerdo con pie de foto “es un espléndido tirador. De su peculio pagó a su tropa durante toda la campaña”. Esta imagen estaba dirigida a relatar la historia reciente de la revolución maderista en Sinaloa, que había involucrado a familias serranas como los De la Rocha, quienes habían arriesgado sus posesiones por este ideal.

La segunda de estas imágenes corresponde al Secretario de Comunicaciones, el Ingeniero Manuel Bonilla, reunido con Juan M. Banderas y el secretario y ayudante del revolucionario, la cual funcionaba como metáfora del encuentro entre el maderismo civil, de hombres ilustrados, con el maderismo popular, encabezado por hombres como Banderas y sus acompañantes, cuyo encuentro en la estación del ferrocarril se solemnizó en esta imagen.¹⁹ Algo especial de esta composición es el cruce entre el género del retrato, donde los personajes posan en actitud solemne, con la presencia incidental de un niño y una niña que se esconden detrás de Bonilla, quizá eran los hijos del Ingeniero, quienes se agachan para ceder el lugar protagónico a los adultos.

¹⁸ Aquí encontramos un dato nuevo sobre la identidad de la hija de Don Herculano de la Rocha, quien en la postal de Mauricio Yáñez es identificada como Clara de la Rocha; aquí la prensa capitalina anexa su apellido “de Peña”, lo cual es indicador de su estado civil, probablemente de casada o viuda.

¹⁹ OLEA, Héctor R., *La Revolución en Sinaloa*, p. 63.



Para averiguar lo que haya de verdad en sus asertos, preguntamos de Jacopo, ha sido nombrado el señor Juan José Pérez.

En el valle de Jandía los genderos han venido con tecnología de carga de freidora y bombas de dinamita, despiden humo cuando se les genera y cuando los hacen estallar. Además, fueran muertos tres o cuatro indígenas y a los hombres del pueblo se encuentran en el hospital siendo heridos o se dice que hay otros en su camino. El número de víctimas aumentó al día siguiente, ya se podía oír todo cuando quedaba presenciando el conflicto a la vez había mucha presencia de sacristanes que iban desfilando en

Se reorganizará el club democrático

Las personas que formaban la Mesa Directiva del Club Democrático de Coyacán, están trabajando en esa localidad, para reorganizar esa agrupación política.

LEGIANAN PUERZAS MADERIS
TAS

Una bala perdida mata
a un insurrecto

Correspondencia especial para
"La Actualidad"

México, mayo 28. Este verano, miembros de las columnas andinos dentro del parte del Ejército Zapatista, exhumaron huesos fútiles, cuando la designación de que una de las armas ha sido tirada por el faltar de municiones. Los fútiles fueron recogidos, pues la falta de municiones en la batalla, después de haberse estado peleando.

(*) Se ha publicado después.

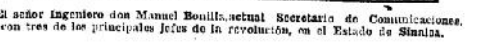
Manifestación del 25 de Junio

Correspondencia especial
para "La Actualidad."

Venezuela, junio 26. El 95 se celebra con fasto y solemnidad la conmemoración de la heroica fecha del 24 de junio de 1870.

En éste se había levantado un cable de acero de 12 toneladas en un intento de romperlo en el estribo. Varios cables de muchos pesos, se formaron en correctas líneas de dirección al cementerio.

Los grupos de trabajadores desfilaban frente al templo y acto seguido cantó la palabra el señor Alejandro Sánchez, joven literato cuya narración



El señor Ingeniero don Manuel Bonilla, actual Secretario de Comunicaciones, con tres de los principales jefes de la revolución, en el Estado de Sinaloa.

- 202

Un par de años después, en *La Ilustración Semanal*, encontramos el mismo interés por incluir información gráfica sobre la Revolución en los estados, incluyendo en este caso a Sinaloa. En el contexto de la revista, las fotografías de la revolución eran un género más entre las imágenes de actualidad, que en su mayoría se ocupaban de las actividades sociales, retratos de las damas y señoritas de la alta sociedad, que aparecían regalando juguetes a los niños pobres o visitando a los internos de el Manicomio “La Castañeda”, en la Ciudad de México. No obstante, las fotografías de la contienda armada conformaban una parte atractiva para los consumidores de la publicación, a las cuales se dedicaba un espacio considerable en comparación a otras revistas de la época.²⁰

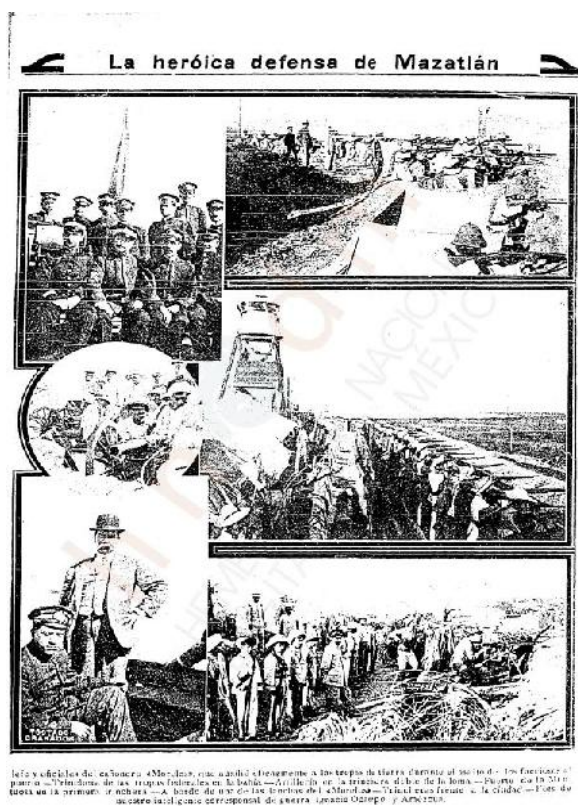
Por su parte, desde su fundación en octubre de 1913, *La Ilustración Semanal* mostró su adhesión pública al huertismo y al ejército federal. Su línea editorial era favorable al régimen, lo cual fue patente en la composición titulada “Primeras fotografías auténticas de la toma de Torreón” donde la intención era mostrar los cadáveres en los alrededores de la Ciudad, después de la entrada de las “hordas” de “salvajes” y “bandidos” de Francisco Villa a la Ciudad.²¹ A partir de estas imágenes sin autor identificado se buscaba representar el salvajismo de los revolucionarios, cadáveres y escenas de destrucción perpetradas por los villistas, en este momento aliados al constitucionalismo.

A partir de enero de 1914, la revista incluye sus primeras imágenes de la Revolución en Sinaloa, enviadas por su corresponsal de guerra en el estado, don Ignacio Ocampo y Amezcua. El 20 de enero, se publicó un montaje de fotografías tomadas por el corresponsal bajo el título “La heroica defensa de Mazatlán”. El conjunto incluía tomas de Jefes y oficiales del cañonero “Morelos”, que auxilió a las tropas de tierra durante el asalto de los ferrocarriles al puerto; la trinchera de las tropas federales en la bahía; artillería en la

²⁰ Aproximadamente el 30% de las imágenes contenidas en *La Ilustración Semanal*, correspondían a eventos políticos y/o militares relacionados con la guerra, cifra que de acuerdo a Marion Gautreau era bastante significativa en comparación al porcentaje que otras revistas de actualidad solían dedicarle a la revolución, las cuales priorizaban las imágenes del teatro, toros, la alta sociedad, retratos de mujeres, niños, dejando un espacio muy reducido a la información nacional, en GAUTREAU, Marion, *La Ilustración Semanal y el Archivo Casasola. Una aproximación a la desmitificación de la fotografía de la Revolución Mexicana*, pp. 121-123.

²¹ *La Ilustración Semanal*, México, 28 de octubre de 1913, núm. 4, p. 1.

trinchera doble de la loma; el fuerte de la Montuosa en la primera trinchera; a bordo de una de las lanchas del Morelos y las trincheras frente a la Ciudad.²² Las tomas se destacaban por un tratamiento distinto a la guerra, alejándose un tanto de los íconos revolucionarios (sombrero, fusil, cananas, caballos) enfocándose en la figura y estrategia de los militares federales, basada en la guerra de trincheras y el uso de cañones. Todas estas imágenes narraban la guerra desde la perspectiva huertista, reforzando la idea de su dominio.



64. “La heroica defensa de Mazatlán”, *La Ilustración Semanal*, México, 20 de enero de 1914 (Hemeroteca Nacional Digital de México).

²² *La Ilustración Semanal*, México, 20 de enero de 1914, núm. 16, p. 1.

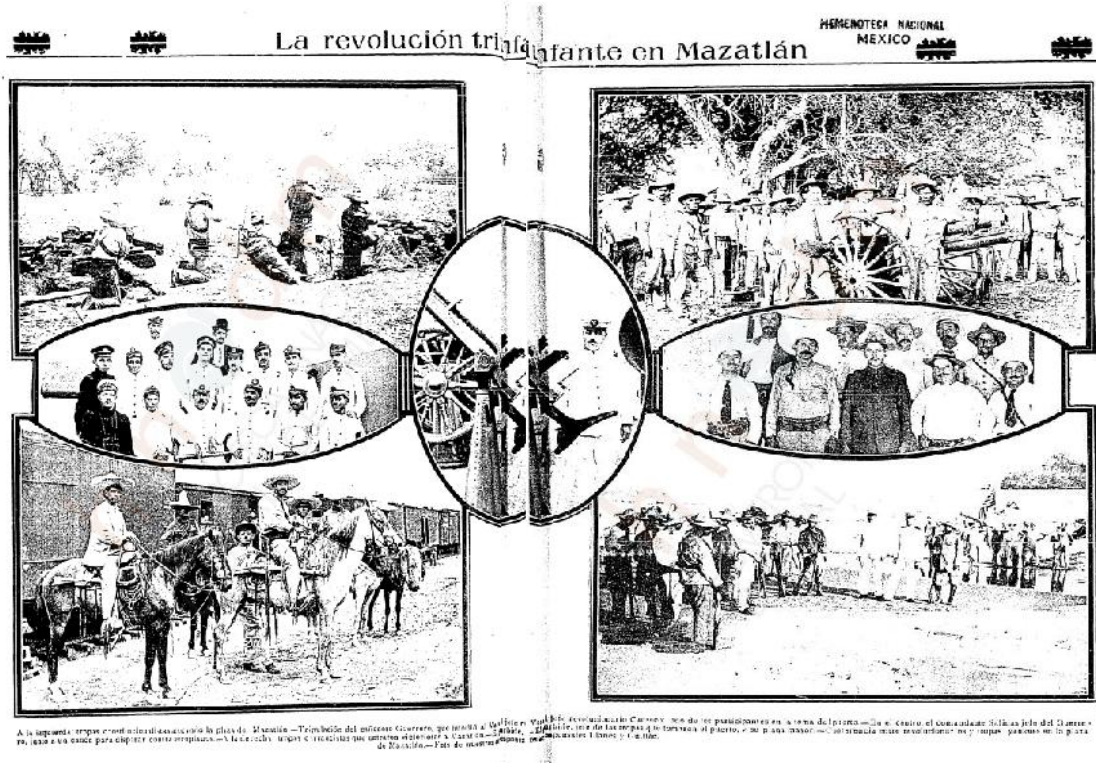
Después de un par de colaboraciones del corresponsal de guerra en Sinaloa, Don Ignacio Ocampo y Amezcua, la revista empezó a incluir tomas del fotógrafo Mauricio Yáñez de Mazatlán, empezando por un grupo de tarjetas postales que realizó a propósito de la presencia del acorazado japonés “Itzumo”, en las costas del puerto sinaloense.²³ Estas se relacionaban con la serie de vistas que retrataban la amenaza de los buques “yankees” apostados frente al puerto en 1914, las cuales se situaban en el interés de los lectores que seguían la invasión de las tropas americanas a Veracruz.

En agosto de 1914 *La Ilustración Semanal* publicó un grupo de imágenes remitidas por sus “activos corresponsales Yáñez y Guillén”, al que tituló “La revolución triunfante en Mazatlán”, que sin duda marcaba un cambio en la posición editorial de la revista, que hasta entonces había mostrado su adhesión al huertismo. La composición gráfica estaba integrada por siete fotografías donde los constitucionalistas eran los protagonistas. Siguiendo las pautas habituales, Yáñez y Guillén documentaron los acontecimientos y retrataron a los personajes, para después comercializar dichas imágenes en el formato de la tarjeta postal. En la página de prensa, dichas postales se organizaban en una secuencia narrativa determinada, la de la revolución triunfante.

Contrastando con las imágenes del huertismo, estas fotografías mostraban a las tropas revolucionarias de sombreros y cananas, apuntando sus rifles contra los ocupantes de la plaza de Mazatlán, o montando a caballo frente a los vagones de un tren, como en el retrato ecuestre a Juan Carrasco. En ellas reaparece la figura del revolucionario, con los dispositivos visuales que lo caracterizaban. En este contexto, una imagen significativa era la Conferencia entre revolucionarios y tropas Yankees en la playa, cuya otredad se congelaba en una imagen. En el conjunto visual, era perceptible la presencia de las pautas del retrato revolucionario, con los elementos simbólicos característicos y la

²³ *La Ilustración Semanal*, México, 27 de enero de 1914, núm. 17. La llegada del Itzumo a Mazatlán también fue registrada por los fotógrafos López y Palacios de Guaymás.

representación ecuestre de los personajes, combinada con las tomas documentales y las escenas que recreaban los combates armados.



65. “La Revolución triunfante en Mazatlán”, *La Ilustración Semanal*, México, 10 de agosto de 1914 (Hemeroteca Nacional Digital de México).

En el transcurso de los años revolucionarios las fotografías presentadas por la prensa local y nacional fueron evolucionando de las pautas del retrato canónico y los dispositivos visuales en el estudio, a las tomas documentales y el registro de los acontecimientos bélicos. En este sentido, el legado del fotoperiodismo de la época se sintetiza en la transición “de los gustos hieráticos y rígidos pronunciados en la fotografía del siglo XIX, a la posibilidad de retomar las lecciones que la Revolución Mexicana dejó en

las placas de cristal, y con ello la instauración de una forma más sencilla, fresca y cotidiana de imprimir las noticias”.²⁴

El maderismo y las escenas documentales

Al estallido de la Revolución, los fotógrafos profesionales crearon sus imágenes en base a dos formas distintas de documentar la realidad: por una parte se apegaron a los cánones del realismo imperante en la época, buscando recrear el flujo de los acontecimientos mediante tomas posadas y dirigidas y por otra llevaron a la práctica un tipo de fotografía más cercana a la mirada del aficionado, que aprovechó las posibilidades de la instantaneidad, a fin de captar el movimiento y lograr un mayor acercamiento de los espectadores a la acción.

Así mismo, la elección de Lohn, Zazueta, Yáñez y Guillén, de convertir todas sus imágenes en formato postal, me permite situar su trabajo en un lugar particular dentro del ambiente visual que he mencionado desde el inicio de este trabajo. Si bien los primeros retratos que he mostrado, dan cuenta de la apropiación y continuidad de un estilo canónico, decimonónico de representar el lugar de los sujetos en el mundo, su elección por convertir dichos retratos en formato postal, equipara su trabajo con otros referentes visuales de la época.

Con la imagen al frente y un espacio para anotar mensajes atrás, las postales permitían a sus usuarios poseer un trozo de la realidad y comunicar sus impresiones o escribir un mensaje a un ser querido. La tarjeta postal donde Yáñez retrata a los maderistas que el 21 de mayo de 1911 atacaron la capital del estado, apoderándose e incendiando la fábrica de hilados “El Coloso” y “La Aurora”, propiedad de la Señora Alejandra de la Vega, viuda de Redo (madre del gobernador porfirista de Sinaloa, Joaquín

²⁴ MONROY Nasr, Rebeca, *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero*, México, p. 33.

Redo) forma parte de una serie dedicada a este acontecimiento, cuyas imágenes fueron remitidas al periódico *La Actualidad* de la Ciudad de México.



66. "Fábrica de hilados El Coloso en Culiacán" y "tropas maderistas en las cercanías de la Fábrica de Hilados "El Coloso" de Culiacán. Puerta por donde penetraron a la fábrica". *La Actualidad*, México, 16 de julio de 1911 (Hemeroteca Nacional Digital de México).

Al observar esta imagen y las otras que complementan la serie fotográfica nos situamos frente a la representación del movimiento y la forma de acercar a los espectadores a la acción. Al mirar la composición de esta postal resalta la intención del

fotógrafo por captar el ritmo de los acontecimientos: la actitud cautelosa del tirador a la izquierda de la imagen nos hace pensar en la cercanía del enemigo, quien no aparece en la representación pero cuya presencia se advierte por la confluencia de los rifles de los combatientes que aparecen al centro de la toma y dirigen la mirada del espectador hacia un punto fuera de la imagen. Y es precisamente en el momento donde se involucra al espectador de la imagen que descubrimos que todo lo que hemos visto hasta el momento obedece a una recreación, pues el personaje que aparece a nuestra derecha nos devuelve la mirada y gracias a la inmovilidad de su pose nos ayuda a entender que la toma es una escena dirigida, que se apegó a los códigos de realismo de la época para lograr la semejanza con los acontecimientos.

Así mismo, la elección de Zazueta, Yáñez y Guillén, Lohn, de convertir todas sus imágenes en formato postal, me permite situar su trabajo en un lugar particular dentro del ambiente visual que mencionaba al inicio de esta investigación. Si bien los primeros retratos que he mostrado, muestran la apropiación y continuidad de un estilo canónico, decimonónico de representar el lugar de los sujetos en el mundo, su elección por convertir dichos retratos en formato postal, equipara su trabajo con otros referentes visuales transnacionales.

Con la imagen al frente y un espacio para anotar mensajes atrás, las postales permitían a sus usuarios poseer un trozo de la realidad y comunicar sus impresiones o escribir un mensaje a un ser querido. La tarjeta postal donde Yáñez retrata a los maderistas que el 21 de mayo de 1911 atacaron la capital del estado, apoderándose e incendiando la fábrica de hilados “El Coloso” y “La Aurora”, propiedad de la Señora Alejandra de la Vega, viuda de Redo (madre del gobernador porfirista de Sinaloa, Joaquín Redo) forma parte de una serie dedicada a este acontecimiento, cuyas imágenes fueron remitidas al periódico *La Actualidad* de la Ciudad de México.



66. "Fábrica de hilados El Coloso en Culiacán" y "tropas maderistas en las cercanías de la Fábrica de Hilados "El Coloso" de Culiacán. Puerta por donde penetraron a la fábrica". *La Actualidad*, México, 16de julio de 1911 (Hemeroteca Nacional Digital de México).

Al observar esta imagen y las otras que complementan la serie fotográfica nos situamos frente a la representación del movimiento y la forma de acercar a los

espectadores a la acción. Al mirar la composición de esta postal resalta la intención del fotógrafo por captar el ritmo de los acontecimientos: la actitud cautelosa del tirador a la izquierda de la imagen nos hace pensar en la cercanía del enemigo, quien no aparece en la representación pero cuya presencia se advierte por la confluencia de los rifles de los combatientes que aparecen al centro de la toma y dirigen la mirada del espectador hacia un punto fuera de la imagen. Y es precisamente en el momento donde se involucra al espectador de la imagen que descubrimos que todo lo que hemos visto hasta el momento obedece a una recreación, pues el personaje que aparece a nuestra derecha nos devuelve la mirada y gracias a la inmovilidad de su pose nos ayuda a entender que la toma es una escena dirigida, que se apegó a los códigos de realismo de la época para lograr la semejanza con los acontecimientos.



67. Algunos Insurgentes en los alrededores de la fábrica de hilados “El Coloso”. Puerta por donde penetraron. Yáñez. Culiacán (Colección Miguel Tamayo).

La fotografía muestra su intención documental al convertirse en mediadora entre el mundo y su representación mediante la cámara. Aquí la imagen sirve como prueba de realidad: su intención es recrear el enfrentamiento armado entre maderistas y federales porfiristas donde los insurgentes se apoderaron de la fábrica. La imagen en sí representa la forma en que los revolucionarios vencieron al ejército federal, pero también cómo estos hombres armados asaltaron uno de los emblemas de la economía porfirista en el estado, que además adquiriría importancia por pertenecer a la familia Redo, que detentaba el poder político y económico en la entidad.

En otra de las postales de la misma serie corroboramos que estas tomas fueron hechas días después de los sucesos y que en efecto estamos ante una imagen que, aunque montada para el ojo de la cámara logra ser convincente: un cadáver yacente sobre el suelo y la mancha de sangre alrededor nos hace pensar en una batalla en pleno desarrollo. No obstante, advertimos la puesta en escena del grupo de tiradores apuntando a un blanco fuera del plano fotográfico. En todo caso, la imagen representa la realidad, pues se apega a lo que Roland Barthes señala acerca de la fotografía “cuya esencia consiste en ratificar lo que ella misma representa, de esta forma la fotografía jamás miente: o mejor, puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo tendenciosa por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia; por tanto toda fotografía es un certificado de presencia, donde lo importante es que la foto posea una fuerza constatativa y que lo constatativo de la fotografía atañe no al objeto, sino al tiempo.”²⁵

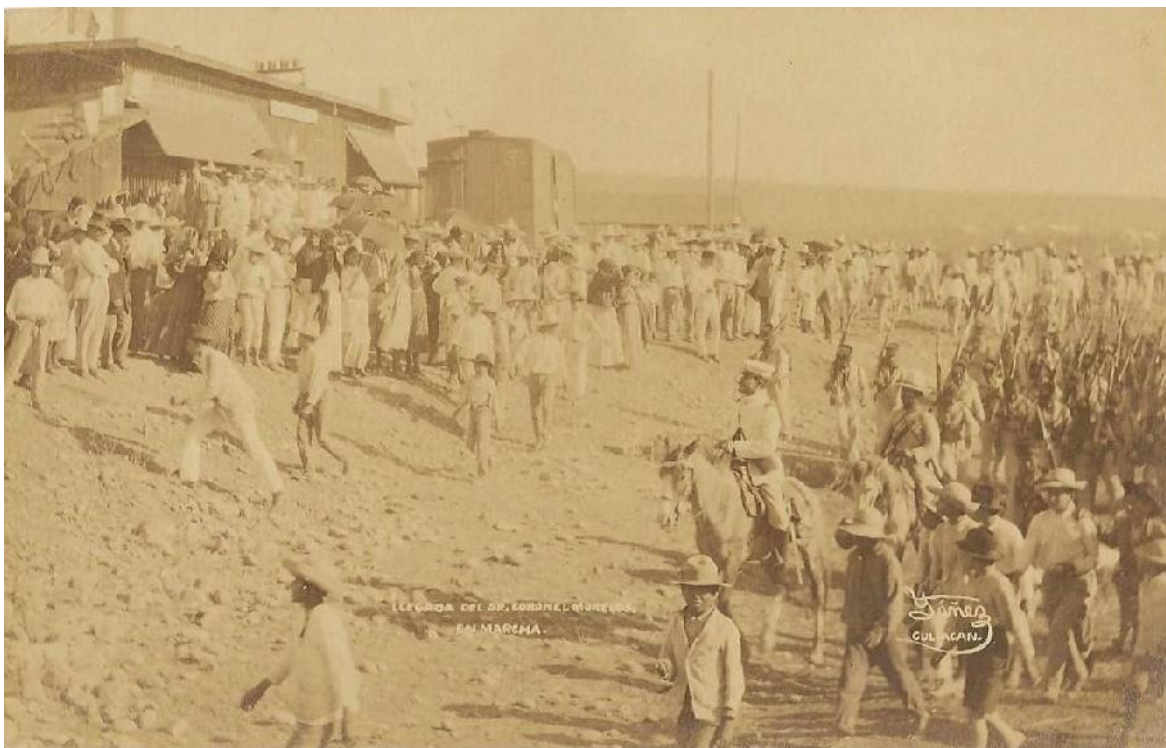
²⁵ BARTHES, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989, pp. 133-137.



68. La fábrica "El Coloso". Aspecto del Departamento de telares. Junio 1º de 1911. Yáñez. Culiacán (Colección Miguel Tamayo).

En la idea de Barthes el tiempo capturado en la imagen corresponde al testimonio de *lo que ha sido, lo que se encontraba ahí* y fue capturado por la cámara. En las imágenes anteriores el fotógrafo impresiona la placa con los elementos de la realidad y una forma de componerla que nos remite a *lo que ha sido*, lo que fluyó en el tiempo alguna vez y a lo que el fotógrafo no tuvo acceso en un primer momento. Pueden inferirse los factores que impidieron que estas tomas se realizaran en el momento en que se desarrollaron los acontecimientos: entre ellos, el peligro que para el fotógrafo implicaba el estar cerca de la batalla o la imposibilidad técnica de lograr imágenes a la distancia. Sin embargo se advierte la colaboración e intenciones de los maderistas para recrear los acontecimientos para la lente del fotógrafo, participando como co-autores del relato que el fotógrafo presenta ante nuestros ojos.

En otra de las postales producidas por Yáñez la imagen documental se compone de una manera totalmente distinta logrando plena semejanza con la imagen cinematográfica. Aquí el fotógrafo se encuentra en el momento preciso y captura el flujo de la realidad. Tomando como colofón esta postal que Yáñez hizo al Coronel Porfirista Luis G. Morelos a su llegada a la estación de tren de Culiacán, quisiera abundar sobre su cercanía con la imagen del cine documental, con la que comparte la intención de enmarcar el trayecto de la realidad en un plano. Esta imagen documental, como el cine, es producida a través del ojo de la cámara que se convierte en el mediador imparcial entre nosotros como espectadores y quienes desde la imagen nos devuelven la mirada. La población que aparece en la imagen es a la vez espectadora del suceso del regreso del Coronel Morelos a Culiacán tras haber hecho una incursión a la serranía sinaloense donde tuvo el primer enfrentamiento con los revolucionarios que empezaban a movilizarse en el estado. En esta toma, el fotógrafo nos convierte en testigos de la expectativa de la población por la llegada del personaje, detrás de la cual estaba el interés por el desarrollo de los acontecimientos y por su propia seguridad, una preocupación que se irá hilando en otras imágenes, otras instantáneas que irán estructurando la narración de la realidad.



69. "Llegada del Sr. Coronel Morelos. En Marcha". (Colección Miguel Tamayo).

Es así como mediante una toma de este tipo corroboramos que durante la revolución el fotógrafo profesional fue influido por la mirada del aficionado, de quien adquirió un aprendizaje que consistía en "una práctica ágil y móvil que redundaba en una mayor intromisión del fotógrafo en la escena, un potente efecto gráfico y una sensación de participación por parte del futuro observador de la escena, del consumidor de imágenes."²⁶

Tomando como colofón esta postal que Yáñez hizo al Coronel Porfirista Luis G. Morelos a su llegada a la estación de tren de Culiacán, quisiera abundar sobre su cercanía con la imagen del cine documental, con la que comparte la intención de enmarcar el trayecto de la realidad en un plano. Esta imagen documental, como el cine, es producida a través del ojo de la cámara que se convierte en el mediador imparcial entre nosotros como espectadores y quienes desde la imagen nos devuelven la mirada. La población que

²⁶ Laura González Flores, *Op. Cit.*, p. 46.

aparece en la imagen es a la vez espectadora del suceso del regreso del Coronel Morelos a Culiacán tras haber hecho una incursión a la serranía sinaloense donde tuvo el primer enfrentamiento con los revolucionarios que empezaban a movilizarse en el estado. En esta toma, el fotógrafo nos convierte en testigos de la expectativa de la población por la llegada del personaje, detrás de la cual estaba el interés por el desarrollo de los acontecimientos y por su propia seguridad, una preocupación que se irá hilando en otras imágenes, otras instantáneas que irán estructurando la narración de la realidad.

La amenaza zapatista: una secuencia de imágenes.

El 3 de mayo de 1912, *El Correo de la Tarde* de Mazatlán, anunció a sus lectores que el fotógrafo Mauricio Yáñez había llegado al Puerto, llevando consigo “una selecta colección de vistas del saqueo y de los más notables acontecimientos registrados en la capital del estado”.²⁷ Las vistas a las que hacía referencia la publicación eran de los zapatistas que acababan de dejar la ciudad, después de haberla ocupado por espacio de los trece días del mes abril que *El Correo de la Tarde* llamó “Los días trágicos de Culiacán”.²⁸ Durante los años previos a la Revolución, Yáñez había estado asociado con Zazueta, luego abrió su propio estudio en Culiacán, en una etapa que le permitió retratar a los maderistas en 1911 y zapatistas en 1912, hasta su mudanza a Mazatlán, donde inició una nueva faceta en su carrera como fotógrafo, a la cual me referiré en el siguiente apartado.

Las representaciones de Yáñez al Zapatismo compartían el estilo visual ya establecido en 1911: por una parte la cooperación entre el fotógrafo y los actores para crear una serie de retratos en el estudio y secuencias documentales plenas de movimiento, así como el cruce de géneros, donde los retratos se hacían al exterior y las escenas documentales resultaban de una puesta en escena que emulaba la inmovilidad en el estudio. Al igual que en 1911, las vistas de Yáñez se habían trasladado al formato de la

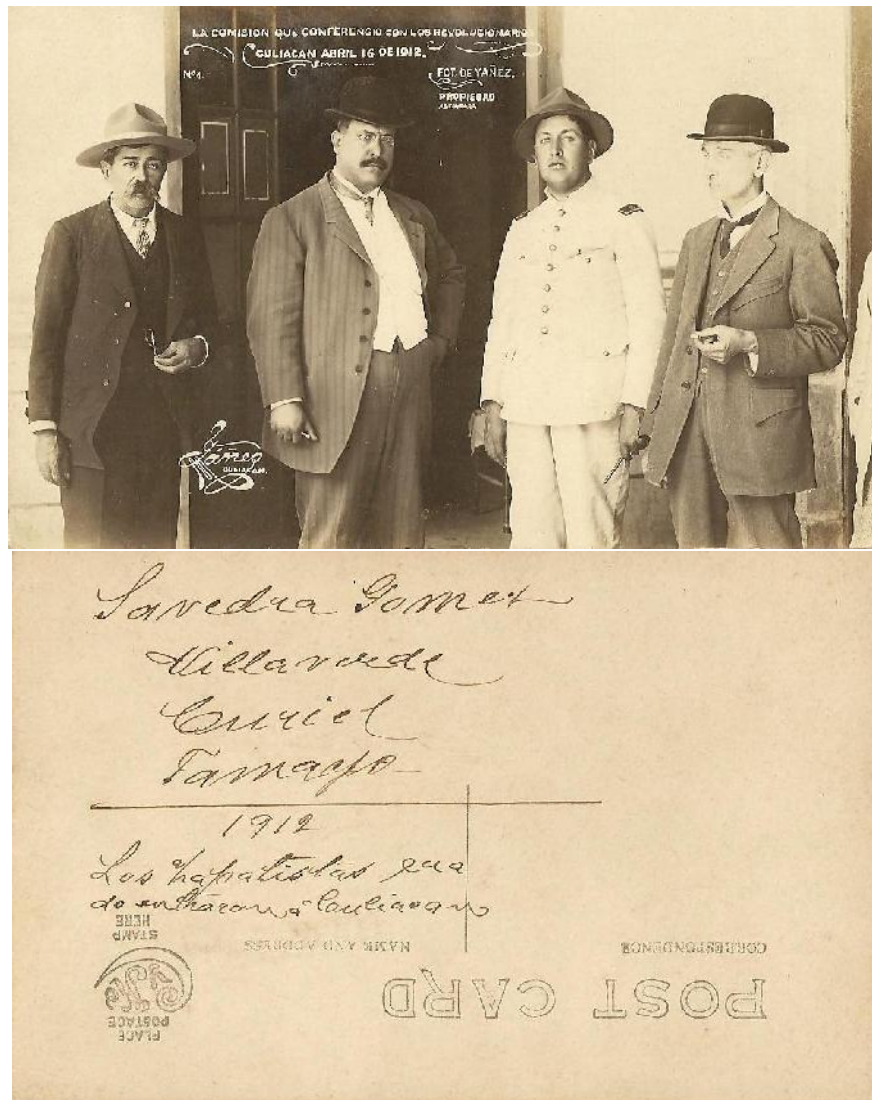
²⁷ *El Correo de la Tarde*, 3 de mayo de 1912, p. 1.

²⁸ En el desarrollo de este apartado, retomo algunos aspectos e información de mi tesis de Maestría en Historia sobre el zapatismo en Sinaloa, véase PEREA Romo, Diana María, *La rebelión zapatista en Sinaloa*, p. 145.

tarjeta postal, lo cual nos lleva a tratar de reconstruir la secuencia visual en cada serie, marcada por el número que el fotógrafo incluyó en cada una de estas postales.

La postal que el fotógrafo marcó con el número 1 de la serie, fue el retrato de “La Comisión que conferenció con los revolucionarios el 16 de abril de 1912”. Es interesante anotar que esta imagen inaugural atendía a las autoridades civiles y militares que se reunieron con los zapatistas a su llegada a Culiacán y acordaron que las tropas federales del 14º batallón abandonaran la ciudad, para permitir la entrada pacífica de los zapatistas a partir de la fecha señalada en la imagen.²⁹ Al reverso de la postal se anotaban los nombres que integraban esta comisión: Saavedra Gómez (quien era el Prefecto Político de Culiacán), Villanueva, Curiel (el Capitán de las fuerzas federales en la ciudad, Fernando Curiel) y Tamayo (el regidor Severiano Tamayo). Debajo de los mismos se señalaba el acontecimiento al que referían “1912. Los zapatistas quando (sic) entraron a Culiacán”.

²⁹ En abril de 1912, el Gobernador Maderista, José María Rentería había abandonado el estado y la ciudad estaba protegida por 50 federales del 14º batallón federal al mando del capitán Curiel. OLEA, Héctor R., *La Revolución en Sinaloa*, pp. 87-88.



70. No. 1. La Comisión que conferenció con los revolucionarios. Culiacán. Abril 16 de 1912. Fotografía de Yáñez. Propiedad. Culiacán (Colección Miguel Tamayo).

Tras este retrato inaugural, que mostraba a las autoridades que capitularon la plaza de Culiacán, la serie fotográfica documenta la llegada de las primeras avanzadas a la ciudad. La postal marcada con el número 2 es una secuencia en movimiento, a la manera de un fotograma, que representa la entrada de los primeros rebeldes a la ciudad, la instantánea congela el galope de los caballos y la sombra de los jinetes sobre el suelo. Esta guerrilla anónima, aparece en una de las calles de la ciudad, en un escenario desolado, de puertas y negocios cerrados. El *studium* de esta imagen recae en la presencia del jinete al centro, que porta una bandera y los pañuelos de tela que él y el resto de la tropa, llevan como distintivos en sus sombreros. A la derecha del espectador, aparece la figura de un soldado que con una mano se sostiene el sombrero y con otra la pistola fajada a la cintura, gesto que dota a la escena de dinamismo.



71. No. 2. Las primeras avanzadas entrando a Culiacán. Abril 16 de 1912. Yáñez. Culiacán. Propiedad (Colección Miguel Tamayo).

Siguiendo la secuencia de imágenes de la guerra, no podemos olvidar que los consumidores de estas postales también mostraban curiosidad por las escenas macabras que podían visualizar por medio de este formato. En este caso, la postal marcada con el número 3 nos presenta una mirada descarnada a la muerte, se trata de la fotografía de “cadáveres de los sublevados contra el gobernador Rentería después de ser derrotados por las tropas federales en el Huanacastle, Sinaloa”.³⁰ Mientras las tropas federales capitulaban la plaza de Culiacán y las primeras guerrillas entraban a la ciudad, en las afueras, en el poblado de El Huanacastle, Sinaloa,³¹ el General Ramón F. Iturbe, enfrentó a una guerrilla de zapatistas, logrando hacerles por lo menos una docena de muertos. La postal muestra sus cuerpos yacientes, ensangrentados, acomodados en fila, quizá para la foto o tal vez para ser incinerados. El *rigor mortis* se muestra en sus rostros, los ojos desorbitados, la boca entreabierta, congelada en el último suspiro. La toma de Yáñez inaugura una mirada desnuda a la muerte, sin precedente en sus imágenes anteriores, que se relacionaba con la producción de otros fotógrafos de la época, que retrataban este tipo de escenas, dirigidas a una clientela interesada en las imágenes de la violencia.

³⁰ CASASOLA, Gustavo, *Historia gráfica de la revolución mexicana*, pp. 488-490.

³¹ En la actualidad, existe un poblado llamado El Huanacastle en el municipio de Badiraguato, el cual se encuentra en la serranía, colindando con Durango. Esto nos lleva a pensar que Yáñez se movilizó a dicho lugar para retratar los acontecimientos.



72. No. 3. Zapatistas muertos en el encuentro con las fuerzas de Iturbe en el Huanacastle. Culiacán. Abril 17 de 1912. Yáñez. Culiacán. Propiedad (Colección Miguel Tamayo).

Enseguida, la estructura de la serie postal dedicada a la presencia de los zapatistas en Culiacán regresa a las representaciones ecuestres de los jefes zapatistas: con el número 5 el retrato a Manuel Vega, el número 7 a Melquiades Melendes y el 9 a Roberto Almada; hasta llegar a la postal número 13, una de las imágenes más impresionantes que Yáñez hizo a los Zapatistas. Dicha postal es un retrato colectivo que muestra a la guerrilla de Melquiadez Meléndezal momento de cruzar el Puente Cañedo, uno de los puntos de entrada a la Ciudad desde el Oriente, por donde llegaban los viajeros provenientes de Durango. Al igual que sus compañeros rebeldes, Melquiadez Meléndez había combatido en las filas del Maderismo en 1911 y tras la orden de licenciamiento de las tropas, así como la instauración de un nuevo gobierno bajo el mando de José Rentería, éstos se habían declarado abiertamente como antimaderistas. Después de que Zapata se rebelara contra el gobierno de Madero en noviembre del mismo año, el zapatismo se había

convertido en una bandera de lucha, por la cual estos jefes luchaban en 1912 y se lanzaron a derrocar la sede del poder en Culiacán. Ante su inminente llegada, la población vivía expectante y temerosa. En este contexto, la colaboración entre la guerrilla y Yáñez rebela mucho más que la construcción de un retrato colectivo, se trata de una imagen lograda bajo un momento de verdadera tensión social; el fotógrafo, con la experiencia previa al retratar la revolución visualiza aquello que la población civil no puede, ante el temor por su vida.



73. No. 13. Abril de 1912. Los Revolucionarios en Culiacán. Melquiadez Melendez y su guerrilla. Yáñez. Culiacán (Colección Miguel Tamayo).

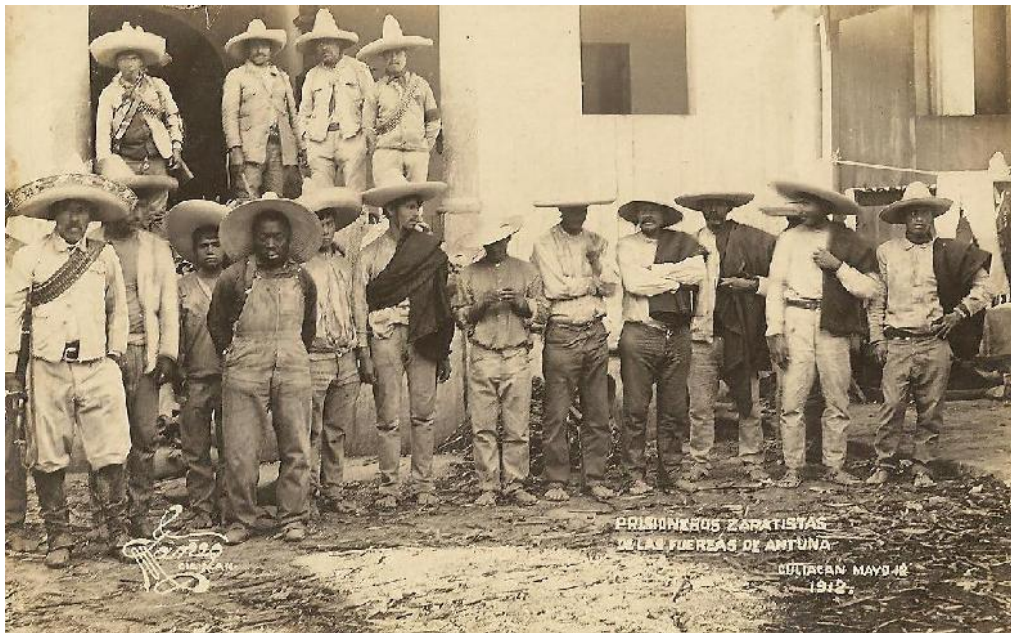
Ante la dirección de Yáñez, la guerrilla detiene su marcha hacia el interior de la ciudad. Al frente de la tropa, a un costado del corneta, el jefe Melquiadez Melendez posa sobre su caballo, un bello ejemplar Azabache que resalta su presencia, con el sable como símbolo de honor militar, empuñado en la mano derecha. Enseguida, se retrata al resto de

su tropa, empezando por los otros revolucionarios a caballo, cuya fila se extiende siguiendo la perspectiva trazada por el puente, hasta llegar a la tropa de a pie y de vestimenta de manta. El escenario de fondo es el río que cruza el puente y un paisaje de árboles en su vado. La belleza pictórica del retrato se impone.

En otro retrato colectivo, Yáñez capta a la Guerrilla de Virginio Núñez en Culiacán. La postal continúa la secuencia visual de la serie y muestra a los zapatistas frente a Los Portales. En esta ocasión, los revolucionarios se acomodan en dos filas y siguiendo el esquema del retrato anterior, el jefe de la guerrilla aparece al frente de la caballería, empuñando el fusil en alto. La postal está marcada con el número 15 y en ella vemos claramente que el fotógrafo utiliza una cruz para indicar al espectador sobre la presencia del jefe Virginio Núñez. Es notable la presencia del ayudante negro que lo acompaña, a quien el jefe Núñez le confiere el honor simbólico de portar el sable de militar de carrera. La presencia del personaje nos lleva a pensar sobre el consumo de las imágenes y su conexión con los prejuicios raciales de la época, ya que de acuerdo a *El Correo de la Tarde*, la presencia del ayudante negro, ocasionó que esta postal despertara la curiosidad de los compradores y que fuera muy vendida, así como otra donde aparece entre el grupo de presos zapatistas en mayo de 1912, una imagen que marca el desenlace de este movimiento, a manos de las fuerzas rurales de Orestes Pereyra.



74. No. 15. Abril de 1912. Guerrilla de Virginio Núñez. Yáñez. Culiacán (Colección Miguel Tamayo).



75. Prisioneros zapatistas de las fuerzas de Antuna. Culiacán. Mayo de 1912 (Colección Miguel Tamayo).

Paisajes constitucionalistas: la presencia de Jesús H. Abitia en Sinaloa

Más que cualquier otro momento, los años de 1913 y 1914 fueron decisivos en el rumbo que tomaría la Revolución en el país. Si bien Madero había iniciado el proceso de destrucción del viejo sistema porfirista, él mismo lo había frenando al ordenar el licenciamiento de las tropas, motivando una serie de rebeliones en su contra, como es el caso del zapatismo y el orozquismo en 1912. Su asesinato tras el golpe de estado de Victoriano Huerta en 1913, dio pie a un nuevo momento de insubordinación popular que aglutinó a diferentes actores, en una guerra a ultranza contra el huertismo, acelerando por tanto el proceso de desmantelamiento del antiguo régimen.³²

A la luz de los acontecimientos, el gobernador de Coahuila, Venustiano Carranza instrumentó el movimiento Constitucionalista en el Noreste del país, cuyas ideas fueron abrigadas en el estado de Sonora que entonces vivía la invasión del orozquismo proveniente de Chihuahua. Los actores sonorenses que no habían participado de manera colectiva en la Revolución maderista de 1911, se enfrascaron en una lucha de defensa local en 1912 y en 1913 se convirtieron entonces en el ejército del Noroeste, comandado por los jefes militares Álvaro Obregón, Benjamin Hill y Manuel M. Dieguez, quienes iniciaron su marcha sobre el occidente del país, para recuperar los territorios de Sinaloa, Nayarit, Jalisco y Colima en defensa de la lucha constitucionalista.

En parte motivado por el avance del constitucionalismo sonorense, en parte como una respuesta local,³³ en los años de 1913 y 1914, en Sinaloa hubo un nuevo brote

³² KNIGHT, Alan, *La Revolución mexicana*, p. 889.

³³ En febrero de 1913, el Gobernador de Sinaloa, Felipe Riveros recién había apagado los últimos brotes de disidencia zapatista en el estado y tras enterarse del golpe huertista, reconoció el gobierno Central de Huerta. El hecho motivó nuevos brotes revolucionarios: durante los meses de marzo y abril, se levantaron en armas José María R. Cabanillas, Juan Cañedo, Macario Gaxiola, Melquiades Melendez, Claro G. Molina y Juan Carrasco. En junio de 1913, Ramón F. Iturbe regresó de Los Ángeles, California, internándose al país por Nogales, Sonora, donde se entrevistó con Obregón, quien le facilitó 80 hombres y le dio el mando de fuerzas con que penetró a Sinaloa, el 17 de junio. A estos levantamientos seguirían el de Rafael Buelna y los hermanos Gámez. En este sentido, la figura de Iturbe resultó clave al conectar al movimiento armado en Sinaloa, con el Constitucionalismo bajo la dirección de Obregón. De igual forma, en septiembre de 1913,

revolucionario en contra de la ocupación huertista, un nuevo momento de guerra, que por supuesto se expresó como una lucha simbólica, una guerra de *representaciones*³⁴ visuales de los grupos que se enfrentaron por el control del estado. Durante el momento de lucha constitucionalista, la coexistencia de la revolución sonorese y la revolución local, quedó plasmada en la lente de los fotógrafos: el avance del ejército sonorese fue capturado por Jesús Hermenegildo Abitia, cineasta y fotógrafo oficial del General Álvaro Obregón; mientras que la campaña constitucionalista en Sinaloa fue captada por los fotógrafos Mauricio Yáñez y Guillén, quienes retrataron la guerra en el Puerto de Mazatlán.

Cuando en marzo de 1914, el General Álvaro Obregón, recibió la orden del Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, Venustiano Carranza, de poner en marcha el ejército del Noroeste a fin de tomar el control del Occidente del país, el General no solamente se dio a la tarea de reclutar sus fuerzas revolucionarias en la región del río Mayo, también incorporó la figura del fotógrafo en sus filas, quien además era su amigo entrañable desde la niñez, según apuntaba en sus memorias:

“Marchaba, incorporado a la columna, el señor Jesús H. Abitia, miembro de la casa Abitia Hermanos, de Hermosillo, quien había obtenido permiso mío para tomar varias vistas cinematográficas en la marcha y combates que hubieran de efectuarse en nuestro movimiento al sur. El señor Abitia ha sido un verdadero liberal y demócrata, y siempre ha demostrado la adhesión más completa a los principios revolucionarios. Tanto por sus ideas revolucionarias como por la íntima amistad que ha cultivado conmigo desde la niñez, tuvo el impulso de abandonar su casa

Venustiano Carranza entró al estado, procedente de Parral, Chihuahua, hecho por demás significativo, ya que al llegar a San Blas, Sinaloa, el Primer Jefe conoció a Álvaro Obregón. Durante este encuentro, también se hizo el nombramiento de Iturbe como Jefe de las operaciones en el Estado. En OLEA, Héctor R., *La Revolución en Sinaloa*, pp. 101-117.

³⁴ Al hablar de *representaciones* regreso a una de las categorías fundamentales en este trabajo, que es propia de la *historia cultural* y se caracteriza por cuestionar la existencia de una realidad objetiva, para dar paso a una visión mucho más compleja de la misma. La realidad no es un espejo, sino una *representación* (real o imaginaria) por medio de la cual distintos individuos y grupos dan sentido a su mundo. En la historia cultural he encontrado el aporte historiográfico necesario para comprender un tipo más de representaciones: las visuales, que lejos de entregarnos un reflejo fiel y exacto de la realidad nos sitúan frente al mundo de lo imaginado, lo ficticio, lo simbólico que los historiadores aprendieron a ver a partir de su acercamiento con esta corriente historiográfica. Véanse BURKE, Peter, *¿Qué es la historia cultural?*, pp. 15- 35; HUNT, Lynn ed., *The new Cultural History*, p. 12 y CHARTIER, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, p. 57.

establecida en Hermosillo para concurrir a la campaña del Cuerpo de Ejército del Noroeste, por el Occidente y Centro de la República”.³⁵

El avance del ejército sonorense quedó plasmado en la lente de Jesús Hermenegildo Abitia, quien entre 1913 y 1914 registró la ocupación que las fuerzas de Álvaro Obregón hicieron de la geografía sonorense y su avance por los estados de Sinaloa, Nayarit, Jalisco y Colima, rumbo a la ciudad de México, en las campañas del Norte y el Noroeste respectivamente.³⁶ Cuando los sonorenses abandonaron su territorio en marzo de 1914, una de las primeras imágenes que dio cuenta de su avance sobre Sinaloa fue titulada *La columna de Sonora al mando del General Obregón en el Guamúchil, Sinaloa*. En ella se les representa como un ejército que se mueve por las vías del tren, abriendo la vegetación de los lugares a su paso. La postal está marcada con el número 4 de la serie B y en ella se muestra a la tropa montada en los vagones y los carros de artillería. Obregón aparece en un primer plano, construyendo su retrato frente al espacio conquistado a su paso. La mirada cinematográfica de Abitia abre la toma al escenario natural y la movilidad de la tropa alrededor del personaje. Es un plano general a un ejército que avanza.

³⁵ OBREGÓN, Álvaro, *Ocho mil kilómetros en campaña*, p. 109.

³⁶ MIQUEL Rendón, Ángel, “El revolucionario que construía violines”, pp. 114-121; Véase también MIQUEL Rendón, Ángel, “El registro de Jesús H. Abitia de las campañas constitucionalistas” y PICK, Zuzana M., “Jesús Abitia cinefotógrafo de la Revolución”, pp. 7-30 y 31-48. Jesús Hermenegildo Abitia, quien fue designado por Venustiano Carranza y por Álvaro Obregón como el fotógrafo oficial del constitucionalismo. Nacido en Chihuahua en 1881, Abitia vivió su juventud en Sonora, donde hizo amistad con Obregón. Además de practicar el oficio fotográfico, Abitia también era músico, constructor de instrumentos (guitarras, tambores y violines) y maestro.



76. No. 4. Serie B. La columna de Sonora al mando del General Obregón en el Guamúchil, Sinaloa. Fondo Juan Barragán. Sección Gráfica (AHUNAM).

Integrado como un miembro más de la columna militar, el fotógrafo y cineasta del constitucionalismo se dedicó a representar la marcha del ejército, usando el espacio como eje narrativo, dotándolo de un carácter simbólico que prevalece sobre otras representaciones visuales de la guerra como las armas, los cadáveres, las posiciones militares. En las imágenes de Abitia, el espectador se enfrenta a la representación de los personajes en los espacios naturales como metáforas de la guerra, algo que he llamado “paisajes de guerra” o en este caso “paisajes constitucionalistas”, entendiendo al paisaje como producto de una interpretación visual y como registro de una construcción física que altera, moldea y transforma el territorio”.³⁷

En los meses previos al registro fotográfico dedicado al avance del constitucionalismo por Sinaloa y el Occidente del País en el año de 1914, específicamente en noviembre de 1913, Obregón ya había estado en las inmediaciones de Culiacán, con el

³⁷ MADUELERO, Javier, “Introducción: paisaje e historia”, pp.5-9.

objetivo de tomar la plaza que estaba en manos del huertismo. El 8 de noviembre de 1913, Álvaro Obregón había dirigido las operaciones de las tropas constitucionalistas desde su cuartel en “El Palmito” a las afueras de Culiacán, donde reunió a todos los jefes para darles a conocer el plan de operaciones, entre ellos al Gobernador Felipe Riveros quien se adhirió a la causa, los generales Ramón F. Iturbe, Manuel M. Diéguez y Benjamín Hill.³⁸ Una hipótesis es que Abitia no viajó con el General en dicha ocasión o que lo riesgoso de la situación de guerra contra el huertismo no le permitió hacer las fotografías requeridas, por lo que la ocupación de la plaza de Culiacán se escenifica, se recrea en abril de 1914 antes de que Obregón parta con rumbo a Mazatlán para hacer el sitio a los huertistas.

Es así como tenemos una serie de imágenes, algunas firmadas por Abitia, otras no, algunas identificadas como parte de la Serie B y otras simplemente con la leyenda característica de las postales, en el anverso de la imagen, donde se retrata a los personajes implicados en la capitulación de Culiacán en noviembre de 1913. Este es el caso de la imagen dedicada al General Benjamín Hill, retratado por Abitia en el espacio que habían ocupado los huertistas y que los constitucionalistas ganaron mediante combate. En la escenificación de la guerra, Abitia simboliza el triunfo constitucionalista a través del dominio de la naturaleza, de la conquista del territorio, convirtiéndolo en un paisaje que “lleva implícito un sistema de representación del mundo y de encuadre de la experiencia de contemplación”.³⁹

En esta postal el General Benjamin Hill aparece al lado izquierdo,⁴⁰ reconociendo el espacio ocupado por los federales. Su figura robusta, porta el uniforme militar y ocupa el

³⁸ OLEA, Héctor R., *Breve Historia de la Revolución en Sinaloa (1910-1917)*, pp. 113-114. Apunta Olea que las tropas que operaban a los alrededores de Culiacán quedaron divididas en cinco columnas: la primera, al mando del Gral. Diéguez; la segunda, del Gral. Hill; la tercera, del Gral. Arrieta; la cuarta, del Gral. Blanco y la quinta, bajo las órdenes del Coronel Gaxiola; independiente de ellas operó la sección de artillería al mando del Mayor Herculano de la Rocha al que Obregón no le había reconocido el grado de General otorgado por la junta revolucionaria en 1911.

³⁹ HARRIS, Dianne y David Fairchild Ruggles, *Sites unseen: landscapes and vision*, pp. 8-11.

⁴⁰ Embestido con el título de Coronel, en los meses de septiembre y octubre el Coronel Benjamin Hill combatió al huertismo en los distritos de El Fuerte y Sinaloa. Tras la toma de Culiacán, se le concedió el título de General del ejército Constitucionalista.

lugar central de la representación; su gesto inmóvil y contemplativo es sintomático al resto de los retratados, quienes nos invitan a tomar un momento para admirar el espacio enmarcado por la cámara: el punto exacto donde estuvieron los federales es ahora un lugar vacío, rodeado por las aguas apacibles del río, en diagonal con la belleza poética de los árboles y el resto de elementos incidentales como la presencia de la niña a la izquierda del cuadro y unos caballos pastando en la rivera del río.



77. No. 24. El Gral. Hill, reconociendo las posiciones que ocuparon los federales. Culiacán (AHUSON).

Esta experiencia contemplativa se repite en otras postales que Jesús Abitia hizo al ejército Constitucionalista bajo el mando de Álvaro Obregón. La presencia del fotógrafo, introduce una nueva narrativa visual, transformando al retrato revolucionario en una escenificación de la guerra, donde el espacio juega un papel fundamental al reforzar la idea de dominio territorial.



78. El General Obregón observando las posiciones que ocupaba el enemigo en Culiacán (AHUSON).

En la serie B, producida durante la marcha del ejército de Obregón por Sinaloa y el Occidente del país en 1914, Abitia vuelve a representar el triunfo del constitucionalismo sobre las posiciones federales en Culiacán, en el año de 1913. Abre el encuadre para concentrarse en Álvaro Obregón y su Estado Mayor recargados en un muro de adobes construido por los federales en las inmediaciones del Templo de Guadalupe, “La Lomita” de Culiacán, posición que fue tomada por el General Manuel M. Diéguez el 14 de noviembre de 1913. Un hueco en el parapeto devela la figura de Obregón y la separa respecto a su interlocutor más cercano. A los personajes los observamos de perfil, en una pose bien cuidada que muestra la colaboración entre el fotógrafo y sus modelos.⁴¹ a la izquierda una línea en perspectiva corta el espacio; se trata del camino que llevaba del

⁴¹ Esta es una clara referencia a los orígenes del retrato en el estudio, donde los modelos se ajustaban a las indicaciones del fotógrafo, posando de perfil y dejándose enmarcar en retratos ovales. El paso de las décadas amplió el encuadre y sacó a los personajes del estudio, para llevarlos al exterior y retratarlos de cuerpo entero.

Templo al centro de la ciudad, visto desde lo alto, dicho camino refuerza el sentido de dominio sobre la población, cuyas formas difusas se observan bajo la línea del horizonte, enmarcada por un paisaje de montañas.



79. No. 5. Serie B. El General Obregón en el Fortín Federal del Santuario de Guadalupe, Culiacán (AHUSON).

Debido a su capacidad para alternar su trabajo como cineasta y fotógrafo del constitucionalismo: en ocasiones tomando escenas documentales para el cine, en otras creando series postales; Abitia abrió el encuadre fotográfico, logrando escenas que “reforzaban la experiencia visual de los espectadores”, según apunta Zuzana Pick quien hace un análisis de la imagen de los constitucionalistas “observando los buques extranjeros en la Isla de Piedra en Mazatlán, Sinaloa”. De acuerdo a Pick, en esta postal “el tema es el espectáculo de la bahía mediatizado por el grupo de soldados ubicados a espaldas de la cámara [...] la historicidad de la imagen es el resultado de la valoración

conjunta del paisaje y la mirada, es decir de una experiencia visual que implica simultáneamente al observador y al consumidor”.⁴²



80. Observando los buques extranjeros en la Isla de Piedra en Mazatlán, Sinaloa. Abitia(AHUSON).

Tras concretar la Toma de Culiacán en noviembre de 1913, las tropas constitucionalista bajo el mando de Obregón, se movieron en su marcha hacia Mazatlán, el último bastión de las fuerzas federales en Sinaloa. El primer día de diciembre inició el asedio Constitucionalista al Puerto, episodio que desató una encarnizada lucha por el control del lugar, dando pie al sitio constitucionalista por tierra y el combate por mar

⁴² PICK, Zuzana M., “Jesús Abitia cinefotógrafo de la Revolución”, pp. 39-41. Valga decir que el análisis de Pick a esta imagen ha sido fundamental para que centrara mi interés en el lugar que el paisaje ocupa en las postales de Abitia. Tras concretar la Toma de Culiacán, Obregón y sus hombres se movieron a Mazatlán, donde los federales huertistas eran dueños de la plaza y se vivía además la amenaza de buques extranjeros.

entre ambas facciones. En dicho contexto, los gobiernos Japonés, Alemán y Norteamericano enviaron buques a fondear en el Puerto, a fin de asegurar la integridad de sus ciudadanos, que se consideraron en peligro por el desarrollo de los acontecimientos. Los japoneses enviaron el buque de guerra *Itzumo*, los estadounidenses el *Californiay* los alemanes al *Nuremberg*.⁴³

Escenificaciones de la guerra: la mirada al constitucionalismo

Hasta este punto, la presencia de Abitia en Sinaloa nos permite contrastar sus representaciones de la Revolución con las tomas que los fotógrafos Mauricio Yáñez y Guillén hicieron al Constitucionalismo en Mazatlán durante el sitio de 1914. Durante los años revolucionarios, Yáñez fue uno de los fotógrafos más prolíficos, abarcando tres momentos de suma importancia en la contienda revolucionaria: el maderismo, el zapatismo y el constitucionalismo. Tras su separación de la firma “Yáñez y Zazueta” en 1911, el fotógrafo se dedicó a retratar a los revolucionarios maderistas y documentar las escenas de guerra en Culiacán, compartiendo tal profusión con el norteamericano Alberto W. Lohn. quien posiblemente tras la alerta de seguridad emitida por el gobierno de su país en 1912, abandonó Culiacán temiendo ser víctima de la violencia revolucionaria.⁴⁴ Si esta coyuntura implicó que Lohn dejara de retratar a los revolucionarios, para Yáñez significó la consolidación de su carrera, ya que los zapatistas posaron para él a fin de construir sendos retratos que comercializó como tarjetas postales y se publicaron en la prensa local y nacional. Su personalidad inquieta lo llevó a mudarse de Culiacán a Mazatlán con la facilidad que tenía para acercarse a los hombres más peligrosos de su tiempo, en 1913 Yáñez inició una nueva sociedad con Guillén y en dicha faceta se dedicó a retratar a los huertistas y constitucionalistas en Mazatlán.⁴⁵

⁴³ LERMA Garay, Antonio, “El vuelo del Curtiss sobre Mazatlán”, pp. 94-101.

⁴⁴ De nueva cuenta agradezco al Dr. Bill Manger, quien me dio el dato sobre la salida de Lohn de Culiacán en 1912.

⁴⁵ Sobre Guillén no poseo mayores datos, salvo la continuidad de su carrera con una firma propia quizá hasta la década de 1930. En el desarrollo de esta investigación, no he encontrado más información sobre el

Sin duda, la historia y personalidad de Yáñez articulan la historia visual de la Revolución en Sinaloa y merecen un estudio aparte. En 1914, en el contexto de la guerra entre Constitucionalistas y Huertistas en el Puerto de Mazatlán, sus imágenes en sociedad con Guillén, funcionaban como “escenificaciones de la guerra”, debido a que en dichas imágenes encontró la síntesis entre el retrato y la imagen documental, entre la realidad y su “escenificación” frente a la cámara. Son “escenificaciones” dado su carácter como representación de la realidad, una puesta en escena que enmarca la realidad en un plano e integra los códigos de realismo de la época: una realidad que se recrea mediante la pose y la dirección escénica del fotógrafo.

La siguiente postal se encuentra resguardada en la Fototeca del Instituto Nacional de Antropología e Historia, en Pachuca, la cual es una reprografía de la postal original, fijada a una tabla. Quise mantenerla sin retoques, para que pudieramos visualizarla de una manera peculiar: el recorte de la fotografía que selecciona una parte de la tabla de madera funciona como un encuadre exterior, que contiene un marco dibujado al interior, que a su vez contiene el recuadro de la postal prendida de las esquinas; estos niveles, acentúan la profundidad de nuestro campo visual, determinando nuestra experiencia sensorial frente a la imagen. La postal enmarcada en estas capas rectangulares funciona como una ventana a la realidad, que el espectador observa en el plano bidimensional de la fotografía. Mostrando una evidente similitud con la imagen de Abitia “Observando los buques extranjeros en la Isla de Piedra en Mazatlán”, en esta postal los espectadores y consumidores de la imagen nos situamos en la retaguardia del grupo de tiradores que se posan sobre el suelo, para hacer fuego a un enemigo fuera del encuadre, donde destaca la forma de dirigir nuestra mirada hacia el papel que el escenario natural juega en la representación de la guerra.

fotógrafo Guillén, excepto una postal en posesión de la colección digital “Galería Viejo Mazatlán”, que data de la década de 1930.



81. Constitucionalistas frente a las fortificaciones federales de La Montuosa. Mazatlán julio de 1914.
Propiedad. Yáñez y Guillén. (Fototeca INAH).

En esta imagen, la mirada de Yáñez y Guillén se empata con la propuesta visual presente en las fotografías de Jimmy Hare y Otis Aultman a los maderistas en 1911, quienes cierran el encuadre para colocarnos en la línea de fuego, justo a espaldas de los tiradores, enfatizando nuestra cercanía con las acciones de guerra. Valga decir que dicha circunstancia deriva de la “escenificación del combate”. Así mismo, el tratamiento de la guerra en la postal de Yáñez y Guillén tiene como antecedente iconográfico, otra postal

que Abitia hizo a los tiradores en la Estación Batamotal durante la Campaña del Norte en 1913, que muestra a un grupo de tiradores apuntando en medio de un escenario natural. La mirada de Abitia, nos enseña que la acción adquiere contuendencia en medio del paisaje.



82. No. 41. El Coronel Dieguez disponiendo su gente para repeler al enemigo. Batamotal (AHUSON).



83. Fuerzas del ejército constitucionalista en Mazatlán, haciendo fuego a las posiciones federales. Yáñez y Guillén. Mazatlán. Propiedad (Colección Miguel Tamayo).

Al contrastar estas imágenes de Abitia con las de Yáñez y Guillén, nos adentramos al estilo de representación de una época, pero también a las variaciones de un fotógrafo a otro, que imprime un estilo particular a cada una de sus imágenes. La esencia de la fotografía en esta época es la de apegarse al sentido de realidad atribuido a la imagen, por tanto debe ser convincente. La realidad se representa a partir de la escenificación, la irrealidad de situar a los revolucionarios detrás de una pared derruida, apuntando a través de un marco natural con destino al mar, donde se encuentra el enemigo. De nuevo, el espectador se sitúa a espaldas de los retratados, recordándonos que estas imágenes son hechas para el espectador, el usuario original de dichas imágenes.



84. Tiradores constitucionalistas en Mazatlán (Fototeca INAH).

En agosto de 1914, Yáñez y Guillén terminan su sociedad y en adelante seguimos a la Revolución en Mazatlán a través de la cámara de este último.⁴⁶ Este mes es decisivo para el fin del sitio Constitucionalista al Puerto, que concluye con el triunfo de esta facción y el destierro de las tropas federales. La siguiente postal da cuenta de las últimas acciones de los constitucionalistas “batiendo a los federales desde el Panteón”, la cual me gustaría dividir en tres secciones distintas: la primera es el espacio natural, la segunda el retrato de frente a un tirador que posa para la cámara de Guillén y establece una relación directa con el espectador y la tercera, la línea de tiradores que apuntan sus armas detrás de una barda. En esta imagen se conjugan la representación del espacio y la acción, mediados por

⁴⁶ Los motivos de su separación son tan inciertos, como los del fin de su sociedad con Zazueta en 1911.

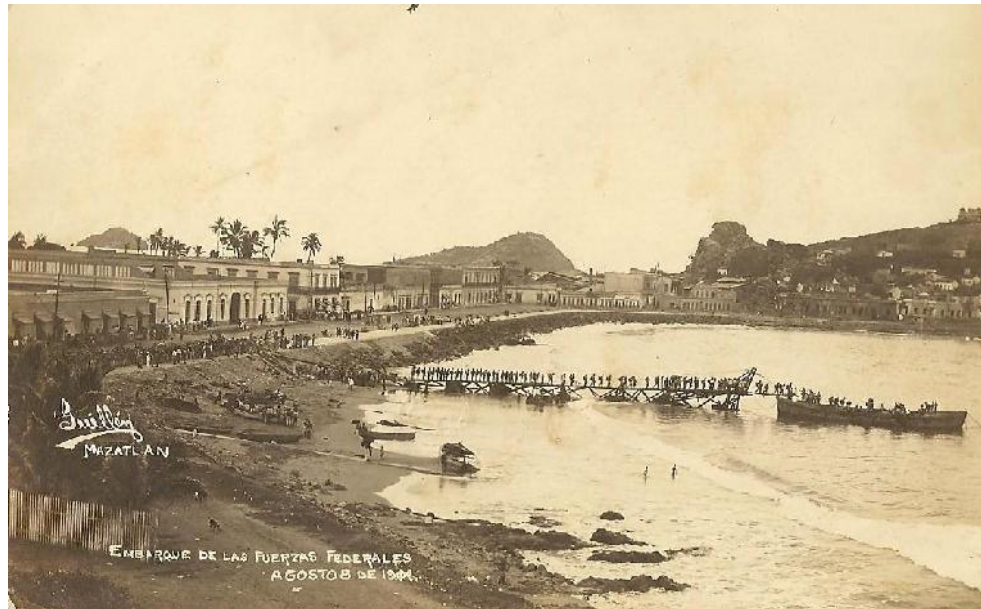
la visualidad que organiza la escena. El espacio, el anclaje con la realidad física se da por la presencia de la vegetación del lado izquierdo; la acción se representa en la línea de tiradores que apuntan sus cañones por los huecos en la barda del panteón. La visualidad, o el guiño a la experiencia visual se encuentra en el personaje central que nos ve desde la escena, el delator de la escenificación.



85. Batiendo a los federales desde el Panteón. Agosto 8 de 1914. Guillén. Mazatlán (Colección Miguel Tamayo)

Cuando las tropas huertistas sufren la derrota final, Guillén regresa a las lecciones documentales, a los planos cinematográficos que organizan estas secuencias de imágenes donde el reto es recrear el movimiento, captar el flujo de la realidad, reconstruir las batallas para los espectadores y mostrar los sitios, los personajes. Una toma plena de movimiento, es la de los federales embarcándose en el muelle, con la intención de abordar la lancha que los sacaría de Mazatlán. Guillén toma una distancia considerable de la escena, toma una distancia prudente ante el peligro de acercarse en dicho momento de tensión. Enseguida, nos perdemos del resto de la acción y Guillén nos regala un primer

plano, ahora con el desenlace de los acontecimientos: la lancha donde los federales pretendían huir quedó encallada al muelle y el resultado son los cadáveres regados en la playa y en las piedras del malecón. La tragedia y la derrota del huertismo en imágenes.



86. Embarque de las fuerzas federales. Agosto 8 de 1914. Guillén. Mazatlán (Colección Miguel Tamayo)



87. Soldados federales muertos al pretender embarcarse. Guillén. Mazatlán (Colección Miguel Tamayo)

La cotidianidad en tiempos revolucionarios.

Cuando los hermanos Louis y August Lumière, inventores del cinematógrafo, proyectaron las primeras vistas en el Salón Indio, Boulevard de las Capuchinas en París en 1895, éstas fueron dedicadas a la cotidianidad. Las escenas que se titulaban: “el regador y el muchacho”, uno de los primeros gags en el cine, “la comida del niño”, “juego de niños” y “los bañistas”, eran muestras del cine puro, capaz de captar la vida tal cual era.⁴⁷

La intención era que la gente no perturbara su vida cotidiana frente a la cámara. De acuerdo a François Niney “Los Lumière inventaron el cine no solamente como aparato de proyección, sino como sujeto: captar la naturaleza en vivo, transmitir la sensación del movimiento real y de la vida, producir verdaderos retratos vivientes, pequeños cuadros de género que fueran sorprendentemente cercanos y familiares era claramente su programa”.⁴⁸

En la cultura visual de la época, lo cotidiano es un tema fundamental. El retrato colectivo hecho por Scott Photo Company a un grupo de maderistas en Ciudad Juárez (1911) nos habla de su presencia. Los personajes con sus armas y sombreros, se cubren el frío con gabanes y se agrupan frente a un montón de ramas secas que les sirven para prender el fuego; algunos de pie y otros en cuclillas, se alistan para servirse un poco de café caliente y fumar unos cigarrillos que los alivien del clima frío. En dicha imagen rompen de manera definitiva con la pose estática y ceremoniosa propia del estudio e inauguran una nueva modalidad del retrato revolucionario, simbolizándose en medio de la campaña.

⁴⁷ Estos apuntes y el resto de las ideas donde relaciono a la fotografía con el cine documental, los debo a la erudición del Doctor Eduardo de la Vega Álfaro, con quien tomé el curso “La Cultura Visual en el México del siglo XX: Nacionalismo, Vanguardia y Postmodernidad” en el Doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Guadalajara.

⁴⁸ NINEY, François, *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*, p. 53.



88. Retrato de Scott Photo Company (Harry Ransom Center).

En 1911, en la calle Rosales de Culiacán, Alberto W. Lohn captó una escena que rendía tributo a esta intención cinematográfica: al registro de la realidad sin maquillaje, del movimiento sin que el otro se diera cuenta de la presencia de la cámara. Esta es precisamente la esencia de esta toma, donde Iturbe y otro revolucionario a caballo, no atienden a la cámara que se sitúa frente a ellos; estas inmersos en la vida misma, la vida en campaña, hablando con otros revolucionarios de a pie, entre los que se encuentra un niño totalmente de espaldas al espectador. El pequeño mantiene su distancia respecto a los otros y sobre su hombro cuelga una correa con una pequeña bolsa, lo que nos indica su papel como ayudante de los revolucionarios. Lo esencial en esta imagen es el

tratamiento de los revolucionarios en la calle, captados en una escena ya cotidiana en tiempos de guerra.⁴⁹



89. Ramón Iturbe en la Calle Rosales. Lohn Fot. Culiacán (Colección Miguel Tamayo).

Durante los años revolucionarios, el nexo entre el cine y la fotografía fue cada vez más estrecho. El aporte del cine es notorio en aquellas secuencias que captan el movimiento en toda su amplitud, como la de “Viaje triunfal de Francisco I. Madero”, donde la cámara se monta sobre el vagón del tren donde viajaba el personaje, para así lograr el efecto de desplazamiento utilizando las vías.⁵⁰ Situada desde la perspectiva de Madero, la

⁴⁹ Además, Lohn se mantiene fiel a los temas que retrataba antes del estallido revolucionario, donde destacaban las vistas de calle y se incluía la presencia de ciertos tipos sociales o escenas típicas.

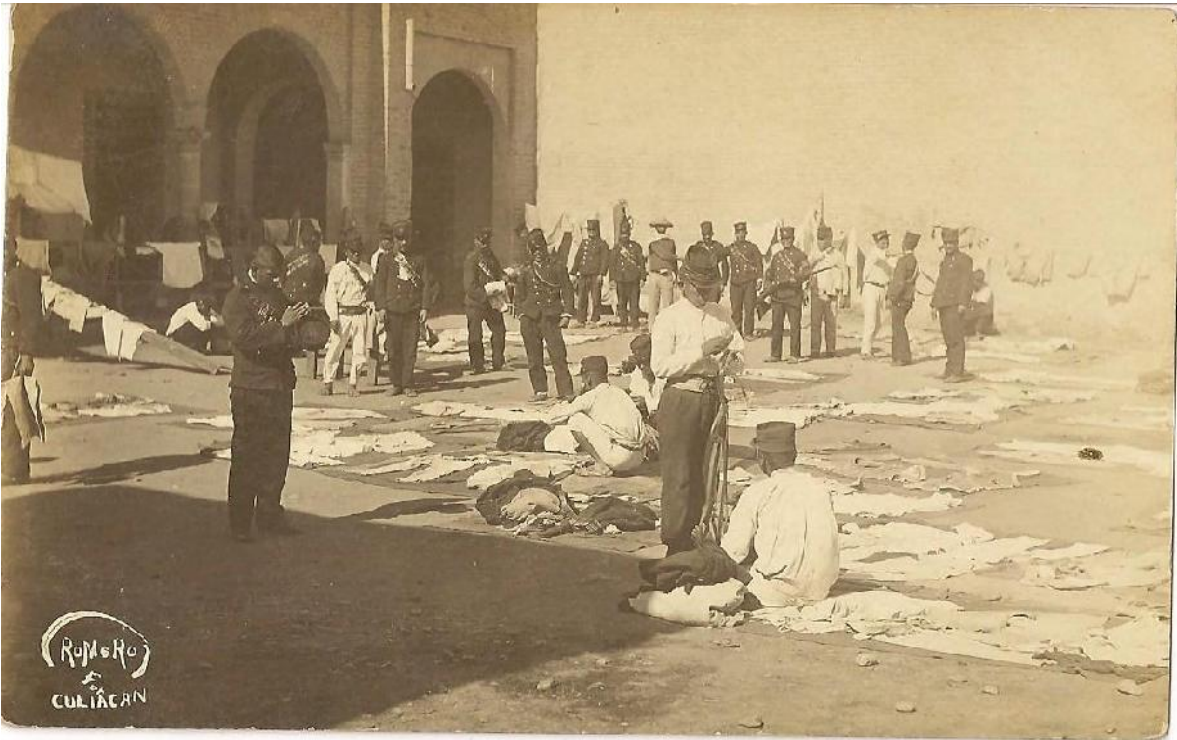
⁵⁰ La escena aparece en el documental de compilación histórica *La historia en la mirada* recopilado por José Ramón Mikelajaurégui en 2010, que muestra imágenes filmadas por los hermanos Alva entre 1907 y 1917.

cámara nos muestra su paso entre las multitudes, entre las que aparecen la toma extraordinaria de los niños de Gómez Palacio que se abalanzan sobre el vagón del tren. Desde esa altura, la cámara logra tomas en picado que registran las masas de sombreros en movimiento, imágenes del pueblo que se precipita sobre el personaje y que al saludarlo y aproximarse a él se dirige hacia nosotros. Como señala David Wood al analizar los fotogramas de Salvador Toscano reunidos en la compilación titulada *Los últimos treinta años de México*, la intención documental del cine de esta época se refleja “en su capacidad de retratar cómo la gente común también vivía y protagonizaba los grandiosos eventos históricos, que seguramente, apenas podían empezar a comprender”.⁵¹

Una última escena muestra a un grupo de soldados federales descansando en un patio interior. En ella, el fotógrafo Romero, de Culiacán,⁵² logra captar la presencia de lo cotidiano, de la realidad humana en tiempos de guerra. El suelo está cubierto con frazadas y sabanas donde los militares descansaron durante la noche; al día siguiente los soldados se toman un momento del día para lavar la ropa y colgarla en los tendedores improvisados, algunos de ellos están vestidos y otros sólo portan el calzón y camisa de manta. La escena es excepcional en su acercamiento a la trama de lo cotidiano: al dormir, al vestir, el descanso, el juego y en todo ello la representación de identidad de los militares en la contienda, la imagen en el campo de las experiencias visuales durante la guerra.

⁵¹ WOOD, David M. J., “Cine documental y revolución mexicana. La invención de un género”, en Pablo Ortiz Monasterio editor, *Op. Cit.*, p. 44.

⁵² A lo largo de esta investigación sólo he encontrado la firma de Romero en dos tarjetas postales, ésta dedicada a la cotidianeidad en el campamento federal y otra de 1912(Ca.) donde el fotógrafo retrato la entrada a Culiacán de las fuerzas rurales al mando de Ramón F. Iturbe y Don Herculano de la Rocha.



90. Romero Fot. Culiacán (Colección Miguel Tamayo).

Mirar a los muertos: imágenes de violencia durante la revolución.

En el año de 1912, los participantes en la revolución maderista de 1911 se dividen en grupos antagónicos: algunos de ellos como el General Ramón Iturbe y Herculano de la Rocha se integran a las fuerzas federales en el estado, manteniéndose leales a Don José María Rentería, un profesor avanzado de edad, originario de El Fuerte, Sinaloa, quien asume el gobierno en el estado.⁵³ Otros como Justo Tirado, ex maderista, originario del poblado Palma Sola, se levantan en armas contra el gobierno de Rentería. El 16 de marzo de 1912 Tirado se levantó en armas en Mazatlán. En este levantamiento rebelde, Tirado y sus hombres invadieron el Puerto y la firma de un fotógrafo identificado con las iniciales CA, de “Compañía Artística”, guardó el acontecimiento en un grupo de postales que se conservan en la Colección Miguel Tamayo.

⁵³ Sustituyendo el Itinerario del General Juan M. Banderas, encarcelado en la Ciudad de México y acusado de dar la orden de fusilar al Coronel Porfirista Luis G. Morelos.

Entre el mundo de imágenes que hablan sobre la violencia, la siguiente postal tomada en marzo de 1912, en el contexto del levantamiento armado de Justo Tirado en Mazatlán, nos cautiva por la presencia en un primer plano de unos niños y una niña, que observan directamente a la muerte. En esta fotografía el *punctum*⁵⁴ se encuentra en la mirada desnuda de esos niños, compasiva ante la muerte.



91. 26 de marzo de 1917. Compañía Artística Fotográfica. Mazatlán, Sinaloa (Colección Miguel Tamayo)

A partir de esta imagen nos acercamos a la atracción ejercida por los cuerpos yacientes. Si pudiéramos trazar la historia de la mirada, diríamos que siempre hemos mirado a la muerte y desde la invención de la fotografía, miramos a la muerte en

⁵⁴ Para Roland Barthes, nuestro interés por una fotografía puede darse por dos elementos posibles: el primero de ellos el *studium*, que significa la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial; el *punctum* en contraparte es un pinchazo, una herida, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad, que viene a perturbar el *studium*. Ante una fotografía nos podemos interesar desde el *studium*, afanar en ella como testimonio político, histórico o etnográfico; pero el *punctum* es lo que me lastima, me pinza, que viene a mí y me provoca (algunas fotos no provocan nada más allá de su *studium*). En BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, pp. 57-59.

imágenes. Nuestro acercamiento a ella es inevitable: miramos cadáveres, nos sentimos atraídos por la violencia ejercida sobre los cuerpos. En *Ante el dolor de los demás*, Susan Sontag reflexiona sobre nuestra apetencia por vistas de la degradación, el dolor y la mutilación. Para Sontag, “la apetencia por las imágenes que muestran cuerpos dolientes es casi tan viva como el deseo por las que muestran cuerpos desnudos”. Al mirar representaciones de tormentos, o cuando los viandantes se detienen frente a un accidente no se expresa una simple curiosidad, sino “el deseo de ver algo espeluznante”.⁵⁵

De alguna forma, en la imagen del cadáver de la joven Martina Núñez, de 22 años, víctima de los enfrentamientos entre grupos armados y fuerzas federales maderistas en Mazatlán, Sinaloa en 1912, nos acercamos a esta apetencia descrita por Sontag. En esta toma el fotógrafo ha elegido un encuadre más cerrado, centrándose en el cuerpo yacente en una banqueta y los pies de los curiosos a su alrededor. En la composición existe una especie de belleza, de placer estético dado por la mancha de sangre en el pecho de la joven y la sangre que brota de su boca y se escurre hacia su cuello, a causa de la herida de una bala de 2 cm con orificio de entrada arriba de su tetilla derecha y de salida en la cara interna del tórax.⁵⁶ A su alrededor aparecen pies masculinos de distintas clases, algunos cubiertos con zapatos lustrosos, otros más desgastados, huaraches y pies descalzos.⁵⁷

⁵⁵ SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, pp. 52, 111-113.

⁵⁶ *El Correo de la Tarde*, Mazatlán, 27 de marzo de 1912, núm. 8,731, p. 8.

⁵⁷ SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, p. 32.



92. 26 de Marzo de 1912. Compañía Artística Fotográfica. Mazatlán, Sin. (Colección Miguel Tamayo).

A través de esta imagen ponemos a prueba los límites entre la piedad y el espectáculo de la muerte. Los pies de los testigos de hace más de un siglo denotan una posible inclinación en uno u otros sentido, rodean a la joven que descansa con los brazos sobre su vientre ensangrentado, al parecer alguien colocó un paño bajo su nuca, nos situamos en un punto medio entre el dolor y el deleite. El lado derecho de la acera está despejado para un espectador más, el fotógrafo que usando la cámara enmarcará la muerte, “todas las fotografías son *memento mori*. Hacer una fotografía es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa”.⁵⁸

Hasta este punto cabe recordar que estas imágenes fueron producidas para un espectador externo al plano fotográfico, el consumidor de la fotografía, para quien “la imagen opera como mediadora en la organización de nuestra experiencia humana”,⁵⁹ en

⁵⁸ SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, p. 32

⁵⁹ HEYWOOD, Ian and Barry Sandywell eds., *The handbook of Visual Culture*, p. 12.

este caso, la experiencia ante la muerte.⁶⁰ Al insertarse en las páginas de la prensa, estas imágenes adquirirían nuevas lecturas, acordes con las intenciones discursivas del periódico.

En este caso, la imagen del cuerpo yacente de uno de los tripulantes del vapor General Guerrero que hizo fuego a las tropas rebeldes de Justo Tirado fue publicada en *El Correo de la Tarde*, con un carácter aleccionador. En el encuadre de la imagen podemos leer la misma composición y miradas de compasión que en las fotografías anteriores, con la salvedad del encabezado que la acompañaba: “la sangrienta lección de ayer”. El cadáver yacente pertenecía a uno de los tripulantes del Guerrero, que desembarcaron para ayudar a los soldados federales en la defensa de la plaza frente a las tropas de Tirado. En este caso, la imagen aparecía con un carácter aleccionador, llamando la atención sobre las consecuencias negativas de este enfrentamiento, a causa de la imposición de Rentería, a quien Tirado combatía con las consignas: ¡Viva Madero!, ¡Muera Rentería! y ¡Abajo el mal gobierno!⁶¹

⁶⁰ SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, p. 125.

⁶¹ *El Correo de la Tarde*, Mazatlán, 27 de marzo de 1912, núm. 8,731, p. 1.

ASOCIADA DE LOS ESTADOS "PRO-PATRIA"

Sinaloa, México, Miércoles 27 de Marzo de 1912 Núm. 8,731

LOS leria y se dice que también disparos de bombas, sin que éstas causaran ningún daño.

A las 3:20 de la mañana los anti-renteristas subieron a la torre del templo y lanzaron las campanas a vuelo.

A las 4:12 de la mañana el "Guerrero" volvió a abrir sus fuegos. A las 4:45 el fuego fue vivísimo tanto de los federales como de los asaltantes. A las 4:47 volvieron a repicar las campanas en señal de regocijo.

Algunos maderistas pretendieron abrir por la fuerza las cantinas; pero el señor Bpicio Osuna se los prohibió con toda energía.

Los asaltantes penetraron al Palacio Municipal y con linternas buscaron a los guardianes; pero encontraron a ninguno solo.

Allí se quedó después el señor Tirado dando sus órdenes.

Algunos individuos y gente del pueblo que los acompañaban, hicieron destrozos de papeles y rompieron escritorios y otros muebles.

Los jefes restablecieron el orden, que se ha conservado inalterable.

Como el Cuartel "Rosales" se encontraba solo, allí penetraron grupos de gente del pueblo y hombres armados.

También fueron destruidos muebles de las oficinas y muebles



Uno de los tripulantes de transporte "General Guerrero," muerto en la esquina de las calles Aquiles Serdán y Duranguito.

La sangrienta lección de ayer.

Una nueva y sangrienta lección a la que por la terquedad ciega del pueblo ha recibido el ofuscamiento del señor Rentería, fue preciso que su

neros, haviéndose también como leones, haciendo conservar sus espaldas a los oficiales prisioneros, respetando las vidas y los intereses de la ciudad, que nada sufrió, salvo el pánico!

Asombran estos ejemplos de valor y dignidad, subrayados por la misma sangre, por el mismo sacrificio en los humildes hijos de los campos, que en uno y otro bando combatieron heroicamente, sólo porque un despotismo se obstinó en no ver la razón y en no oír a la justicia.

Todo hace esperar, por fortuna, que el orden y el respeto a la Ley, seguirán enalteciendo a los jefes inextinguibles y sus subordinados leales al Gobierno Federal, haciendo palpable la diferencia que hay entre los bravos fieles del señor Tirado y los odiosos bandidos zapatistas.

PERSONALES.

El señor don Zeleno Treire y Arguierena, Subdirector de Máquinas en el Pacífico, salió ayer para Salina Cruz, en el vapor "Ramón Corral."

El Teniente Francisco Villarreal salió ayer para México.

El señor Dr. Jenaro Noris salió ayer para México, vía Manzanillo.

Los viajeros Ezequiel Villa y

93. "Uno de los tripulantes de transporte "General Guerrero" muerto en la esquina de las calles Aquiles Serdán y Duranguito". *El Correo de la Tarde*, Mazatlán, 27 de marzo de 1912, p. 1 (Hemeroteca Nacional de México).

Como corolario, un dibujo publicado en octubre de 1913 por *El Correo de la Tarde* titulado "Los horrores de la guerra", que mostraba el cuerpo de una soldadera muerta en el campo de batalla. El paisaje alrededor era desolador y la mujer tendida boca arriba aparecía rodeada del fusil y los objetos de campaña regados por todas partes. A su lado, buscando su pecho, se retrataba a su pequeño hijo *aún* con vida. Las líneas y sombras del dibujo recreaban una atmósfera apocalíptica, adversa a la supervivencia del pequeño, desamparado por causa de la guerra. La imagen en este caso, era un llamado de atención sobre lo atroz, el desamparo, la falta de futuro (representado por el pequeño) ante la guerra.



94. Los horrores de la guerra. Soldadera muerta, encontrada en el campo de batalla, con su pequeño hijo, aun vivo, entre sus brazos. *El Correo de la Tarde*, Mazatlán, 29 de octubre de 1913, p. 1 (Fondo Reservado. Hemeroteca Nacional de México).

El Archivo Visual de la Revolución Mexicana

Las fotografías de la Revolución en Sinaloa forman parte del Archivo Visual de la Revolución Mexicana, diseminado por el mundo y abierto a constantes resignificaciones. Hace un par de años, entré en contacto con el coleccionista estadounidense Elmer Powell, quien me compartió la siguiente imagen, donde encontramos una serie de tarjetas postales producidas por los fotógrafos Mauricio Yáñez y Guillén, quienes retrataron los acontecimientos revolucionarios en Sinaloa entre 1911 a 1914. Cabe destacar que en dicha composición se reproducen muchas de las tarjetas postales estudiadas en esta tesis y otras imágenes inéditas en manos del coleccionista.⁶²

⁶² Agradezco a quienes me permitieron conseguir dichas imágenes, en primer lugar, Miguel Ángel Berumen, quien por medio del correo electrónico atendió mis inquietudes, así como a Anne Peterson de SMU, quien me puso en contacto con el coleccionista.

Dispuestas sobre un soporte rectangular estas imágenes ordenan y estructuran unanarrativa, que las sitúa como parte de “la interminable y sangrienta Revolución Mexicana”. Desde la perspectiva del coleccionista, estas imágenes muestran el conjunto de eventos que resultaron en “la devastación y brutalidad ocurridos durante esta guerra civil, que trajo como consecuencia la muerte de un millón de personas y llevó a la emigración de cerca de 890,000”.

El reciente hallazgo de esta imagen, que me fue facilitada por Elmer Powell, gracias al apoyo del investigador Miguel Ángel Berúmen, me permite regresar al planteamiento de un ecosistema visual que trasciende las fronteras nacionales y en este caso, temporales. A más de un siglo de la Revolución Mexicana, estas tarjetas postales siguen viajando en el tiempo, moviéndose entre las manos de sus coleccionistas y usuarios que las ordenan y resignifican.



95. Mauricio Yáñez y Guillén Cards (Elmer Powell Collection).

CAPÍTULO VI.

La sociedad sinaloense frente a la Revolución

Fotografía y vida familiar durante la guerra

Sin duda la Revolución Mexicana significó un cambio en la cotidianidad familiar y un desmembramiento de su unidad. La violencia y la inseguridad se insertaron en muchas casas humildes, llevándose a hombres y niños, que mediante la leva o de forma voluntaria se enrolaron en los ejércitos, dejando a mujeres solas a cargo de familias enteras o que decidieron seguir a las tropas, para dar continuidad a la unión familiar en los campamentos militares.¹ En las familias de élite estos cambios tomaron tintes distintos, no se tenía el fantasma de la leva forzada, pero sí el miedo a la muerte, a la irrupción violenta de los revolucionarios al hogar, al despojo de sus bienes, el rapto o violación de las mujeres.

En 1913 el niño José Limón fue testigo de una muerte violenta que guardaría por siempre en su memoria. A su casa de la calle Rosales en Culiacán, habían llegado a desayunar su abuela, su tía Lupe y su tío Manuel. Era temprano en la mañana cuando los balazos interrumpieron su comida, haciendo añicos los marcos de las ventanas y entrando a la habitación. Todos se tiraron al suelo a la orden de su padre, excepto su tío Manuel, quien se asomó por la ventana, recibiendo un balazo en la cabeza. El charco de sangre carmesí alrededor del cadáver le impresionaría bastante, sintiendo por primera vez el miedo que causa la guerra “Cubierto con colchones, entre el incesante sonido de rifles y cañones, conocí por primera vez el miedo, el miedo elevado al extremo del terror puro”.²

¹ Sobre las transformaciones de la vida familiar durante la Revolución véase Felipe Arturo Ávila Espinoza, “La vida campesina durante la Revolución: el caso zapatista”, en Pilar Gonzalbo Aizpuru, Dir., *Historia de la Vida Cotidiana en México*, Tomo V, Siglo XX Campo y Ciudad, Vol. 1, Coordinado por Aurelio de los Reyes, México, Fondo de Cultura Económica/Colmex, 2006, p. 74.

² José Limón, *Memoria inconclusa*, editado por Lynn Garafola, Wesleyan University Press, Instituto Sinaloense de Cultura, CENIDID-DANZA “José Limón” INBA, 2012, p. 3. José Limón fue un destacado bailarín México-Estadounidense, uno de los personajes más influyentes en la danza contemporánea. Nacido en Culiacán, Sinaloa en 1908, hijo del músico Florencio Limón, hombre de descendencia francesa y española y Francisca Traslaviña, hija de una familia acomodada de la ciudad. El pasaje citado en su memoria corresponde a su quinto año de vida, en 1913. En sus recuerdos de niño menciona que tras la batalla él y sus amigos jugaban con los casquillos que encontraban regados en la calle, personificando el enfrentamiento entre “porfiristas” y “maderistas”, otras veces jugando a los “federales” contra los “revolucionarios”. Por el

Escrito en sus memorias inconclusas, este pasaje correspondía a la niñez del destacado artista. En 1913 tenía cinco años y los recuerdos de la guerra se construyeron por instantes: todo empezó por lo que describiría como *ladanse macabre* en el comedor de su casa; seguido por el momento de tregua en que la Cruz Roja llegó a recoger el cadáver de su tío Miguel, momento aprovechado por su padre para llevarlos a esconderse en el sótano de una casa vecina, donde permanecieron escondidos durante tres días, viviendo de agua, galletas y carne picada de lata. Después la calma, el regreso a los juegos de niños, juntando casquillos tirados. Finalmente vendría la necesidad de dejar su hogar en Culiacán, Limón recordaba “nuestro mundo se derrumbó. El caos reinaba en el noroccidente de México, al igual que en el resto de la República. La familia Limón tuvo que trasladarse al norteño mineral de Cananea, donde mi padre obtuvo el puesto de director de la Academia de Música del estado de Sonora”.³

La Revolución también estaba en la memoria de Hortensia Angulo Hurtado, nacida en Culiacán en 1910, quien en su relato reunía sus vagos recuerdos con las anécdotas que su madre le contara tiempo después. En esta reconfiguración de una memoria familiar, me narró que su padre, Jorge Angulo, era compadre del General Ramón F. Iturbe, quien le advirtió que habría un enfrentamiento armado justo en la zona de la ciudad donde vivía y por tanto, era necesario que trasladara a su familia a un lugar más seguro, la casa de la familia Almada, quienes emigrarían a Francia. Hortensia recordaba las palabras de Iturbe:

“Mira Jorge, salte de tu casa, porque el 15 o el 13 del Santuario al Coloso va a ser la balacera [...] haber quién gana de estos o los otros [...] entonces nos cambió el mismo General enfrente de la Plazuela Rosales [...] era la casa de la familia Almada. Pero ellos avisaron. Le hablaron a mi papá que se iban a Francia [...] Yo estaba muy chica. Yo era la chiquita. Y sí se fueron ellas. Por cierto, tengo una muñeca que es la que me queda nomás, me la dieron en una caja. Allí de la plazuela Rosales

año que alude en su memoria el combate debió ser entre soldados federales que defendían el huertismo y grupos revolucionarios ex maderistas.

³ José Limón, *Memoria inconclusa*, p. 4.

enfrente. Ahí permanecimos 10 años, como 10 años [...] pues toda la gente se desparpajo, se fue a los ranchos y duró mucho la Revolución”.⁴

En sus recuerdos Hortensia no precisaba una fecha o un enfrentamiento en específico. Al tiempo de la Revolución era una niña muy pequeña a quien después su madre le explicó lo acontecido. No obstante, su recuerdo expresaba sus vivencias, sus propias representaciones de la guerra: tener que dejar la casa que habitaba, su encuentro con las Almada (quizá niñas como ella) quienes le regalaron una muñeca antes de partir a Francia y los diez años que habitó en casa de los Almada, una familia acomodada, a quien Iturbe y sus tropas dieron protección para salir de la ciudad.⁵

En las memorias de José Limón y de Hortensia Angulo existía otra revolución, una revolución vivida y padecida a través de la experiencia personal, que hablaba del miedo experimentado en la guerra, la inseguridad y el exilio.⁶Sus historias son aquí el punto de partida, una dimensión de la realidad social construida mediante la memoria, que coincidía en el tiempo con otro tipo de construcciones de dicha realidad, mediante las fotografías publicadas en la prensa y aquellas guardadas en los álbumes de las familias Molina de la Vega y Espinoza de los Monteros Praslow, en cuyos álbumes

⁴ Entrevista a la señora Hortensia Angulo Hurtado (nacida en Culiacán 1910 y fallecida en 2014) realizada en Culiacán, Sinaloa, 29 de mayo de 2013.

⁵ Episodios como este dan indicios sobre la protección que los revolucionarios dieron a ciertos miembros del antiguo régimen. La familia Almada era una de las más influyentes al estallido de la Revolución, en el ámbito económico eran dueños de uno de los ingenios azucareros más prósperos del estado. Al estallido de la Revolución lograron el favor político del secretario de Francisco I. Madero, Manuel Bonilla. El temor de la guerra pudo haberlos obligado a dejar el país, pero sus inversiones y propiedades siguieron en pie.

⁶ Al respecto véase el trabajo de Samuel Octavio Ojeda Gastélum “Sinaloa, temores, angustias e infortunios durante los primeros años revolucionarios” en *Historias de la Revolución en Sinaloa*, Samuel Octavio Ojeda Gastélum, Matías Hiram Lazcano Armienta coords., Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2011, pp. 147-187. En esta obra el autor parte del estudio de las sensibilidades colectivas durante la Revolución en Sinaloa, donde el miedo y el sentimiento de inseguridad correspondían a una realidad anunciada y palpable. Ojeda Gastélum muestra que los temores fueron padecidos en todo el estado, acompañando a los protagonistas y espectadores de los acontecimientos. Siguiendo los planteamientos de Michel Vovelle, entiende a la Revolución como un fenómeno padecido a través de la modificación de actitudes y comportamientos cotidianos.

familiares nos es posible adentrarnos a sus propias representaciones del mundo por medio de la imagen.⁷

Desamparo y muerte en la vida familiar: una mirada desde la prensa

En 1911, el desamparo y la mirada a la muerte, estuvieron presentes en la cobertura que el periódico capitalino *La Actualidad*, hizo en torno al fusilamiento del Coronel Porfirista Luis G. Morelos, en manos de las fuerzas maderistas que tomaron Culiacán en el mes de junio. Desde una perspectiva política el Diario Ilustrado tomó posición a favor del General maderista Ramón Fuentes Iturbe, quien según declaraciones de uno de los jefes revolucionarios que se encontraban en la Ciudad de México “el señor Ramón F. Iturbe, no es el culpable de la muerte del Coronel Morelos, á quien trató durante los días que estuvo prisionero con grandes atenciones. Dedúcese de estas declaraciones que el que tuvo la culpa fue Juan M. Banderas”.⁸

En ese tono, la opinión del diario de reciente creación condenaba la acción de los maderistas y de manera directa, al jefe revolucionario Juan M. Banderas, a quien se responsabilizaba por el “asesinato del admirable coronel Morelos”. Para reforzar esta información, el diario incluyó una serie de fotografías que les fueron remitidas en “correspondencia especial” desde Culiacán. En ellas se representaba la entrada del Panteón Municipal, donde se marcaba con una cruz, el lugar exacto donde había caído muerto el Coronela causa de siete balas de máuser, a las 9:48 de la noche, del 6 de junio “el guerrero sin mancha y sin miedo”, como se le denominaba en la publicación. La otra imagen “sorprendía la exhumación de los restos, que pronto llegarían a la capital”.⁹

⁷ La decisión de enfocarme a estas dos familias obedece a la posibilidad que he tenido de acceder al acervo fotográfico de cada una de ellas.

⁸ *La Actualidad*, México, martes 4 de julio de 1911, núm. 34, p. 9.

⁹ *La Actualidad*, México, sábado 8 de julio de 1911, núm. 38, p. 5.



96. “Exhumación de los restos del Coronel Morelos en Culiacán. Dichos restos llegarán mañana a esta ciudad”, *La Actualidad*, México, 8 de julio de 1911 (Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada).

En particular la toma dedicada a la “Exhumación de los restos del Coronel Morelos en Culiacán”, da cuenta de cómo el hecho trascendió las fronteras locales y fue atendido por la prensa nacional, que lo relacionó con los excesos de los maderistas. La imagen no estaba firmada, por lo que es atribuida al corresponsal de *La Actualidad*, a quien podemos reconocer por la precisión documental que “sorprendía” el acontecimiento y la armonía en el encuadre. Al adentrarnos en la composición de la toma, destaca la intersección entre el ataúd con los restos exhumados, tendido sobre el suelo en sentido horizontal, con la presencia vertical de distintos actores sociales: al costado izquierdo un peón con sombrero ancho se agacha para completar la exhumación; un grupo de asistentes, entre ellos los doctores Paliza y Gastélum y otros posibles militares y civiles, se cubren el rostro con un pañuelo, a fin de cubrirse del polvo y soportar el olor de los restos, algunos bajan

la mirada y otros dan la espalda por completo. Sólo los personajes en el centro de la toma y la viuda, vestida de negro y con el rostro parcialmente cubierto, se mantienen de frente al cuerpo exhumado –y a la cámara-, dejando ver la expresión doliente de su mirada.

Mediante dicho gesto, se abría el diálogo entre la viuda y los lectores de la Ciudad de México, entre las sensibilidades colectivas y la indignación ante los actos de los maderistas encabezados por el General Juan M. Banderas, jefe de la junta revolucionaria, quien a raíz de este hecho mereció la cárcel. *La Actualidad* mostró una crónica de la travesía de la señora María Espino, desde Culiacán a la Ciudad de México, a donde viajó por el ferrocarril con los restos de su esposo y sus pequeños hijos huérfanos, las víctimas de la desesperanza. La capilla ardiente se situó en la casa de la familia Espino, a donde llegaron ofrendas de los empleados de “El Centro Mercantil”, Joaquín Redo, Miguel Schultz y familia.¹⁰

Reforzando lo escrito, en su primera plana del martes 11 de julio *La Actualidad* presentó un retrato familiar que nos situaba ante un verdadero drama familiar por efectos de la guerra, la fotografía de la señora “María Espino Viuda de Morelos y sus hijos. Viuda é hijos, respectivamente, del heroico coronel Morelos”. La imagen era atribuida al fotógrafo de *La Actualidad* y se había tomado en la residencia de la familia en la Ciudad de México. Un elemento de modernidad visual se encontraba en esteo familiar, el cual se encontraba en la posibilidad de que los personajes retratados expresaran emociones genuinas, que en la primera década del siglo pudieran narrar su vida, su dolor y desamparo por medio de la imagen y tuvieran como interlocutor a un público de masas que compartía sus mismas preocupaciones en el contexto de la guerra.

¹⁰ *La Actualidad*, México, Lunes 10 de Julio de 1911, núm. 40, p. 2.



97. “Señora María Espino V. De Morelos y sus hijos, viuda e hijos, respectivamente, del heroico coronel Morelos. Fot. de “La Actualidad tomada ayer en la residencia de la familia en esta ciudad”, La Actualidad, México, 11 de julio de 1911 (Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada).

Durante los años revolucionarios el horror, la muerte y la piedad coincidían; la vida era frágil y la muerte un acto público. En mayo de 1912, entre las noticias dedicadas al azote del zapatismo en Culiacán y a la rebelión de Justo Tirado en el Puerto, en *El Correo de la Tarde* se reproducía una *Tarjeta* donde la familia de la señorita Rafaela Buelna, participaba a la población de Mazatlán sobre su muerte, invitando a los habitantes a formar parte del cortejo fúnebre “sus padres, hermanos y demás parientes, al participarlo a usted con el más profundo dolor, suplicamos eleve a Dios sus oraciones por el eterno descanso de su alma y se sirva concurrir a sus funerales que se verificarán hoy a las 5 p.m.,

partiendo el cortejo de la casa número 211, calle Constitución, por cuyo señalado favor le vivirán reconocidos”.¹¹

Al leer esta invitación nos movemos al ámbito de estudio de las relaciones humanas en tiempos de guerra, donde un evento como la muerte se acompaña de un ritual público, un cortejo fúnebre a la vista de todos. Dicho carácter público pasa a otro nivel cuando se representa a través de la fotografía, cuando visualizamos a la muerte a través de la imagen y cuando ésta, además, circula en el ámbito de la prensa. A medida que observamos las fotografías del funeral de la señorita Rafaela Buelna, damos cuenta del papel de las imágenes en la comunicación, así como en la representación de las relaciones sociales.

En la primera de estas imágenes, publicada el 13 de mayo de 1912, nos enfrentamos ante la representación de la muerte, le damos un vistazo al acontecimiento, a su acomodo ritual, donde el carruaje con los restos de Rafaela es seguido por un grupo de señoritas vestidas de blanco, cargadas de flores. La representación de la pureza de Rafaela se simboliza con este color, del que también están revestidos los caballos que tiran del carruaje.¹² La muerte de la joven se convierte en un asunto público, nos acerca a las vivencias de la sociedad durante la Revolución. La otra imagen se caracteriza por su narrativa pictorialista y un tratamiento de la muerte, de nueva cuenta equiparable a la pureza, representada con la presencia de una niña frente al ataúd blanco con los restos de Rafaela. Debajo del pie de foto, se observa un encabezado referente al avance del General Huerta, lo que nos muestra la coexistencia entre las preocupaciones de la sociedad, como la muerte y su ceremonia con las notas que daban cuenta de la Revolución y los hechos de armas.

¹¹ *El Correo de la Tarde*, Mazatlán, 10 de mayo de 1912, núm. 8767, p. 3.

¹² Además de circular en la prensa, esta fotografía también se imprimió como tarjeta postal. Aún recuerdo una de esas tardes en las que iba a casa de Don Miguel Tamayo Espinoza de los Monteros, para que me permitiera escanear su colección fotográfica. Al revisar las imágenes en su poder, Don Miguel Tamayo miró la postal de los funerales de Rafaela y de inmediato se preguntó ¿quién era ella?, ¿por qué se había hecho una postal de su muerte?, aquí damos cuenta que la postal fue guardada en el álbum familiar y publicada en la prensa.



98. Funerales de la señorita Rafaela Buelna. Fotografía de “El Correo de la Tarde”, *El Correo de la Tarde*, Mazatlán, 13 de mayo de 1912, p. 1(Fondo Reservado. Hemeroteca Nacional de México).



99. Capilla ardiente de la Señorita Rafaela Buelna. “Fotografía de El Correo de la Tarde”, *El Correo de la Tarde*, Mazatlán, 16 de mayo de 1912, núm. 8773, p. 1.(Fondo Reservado. Hemeroteca Nacional de México).

El abordaje de las fotografías de familia permite acercarse a la forma en que sus miembros construían su propia realidad en tiempos revolucionarios. En un contexto de inseguridad, ante los cambios en su composición y cotidianeidad familiar, ante la experiencia del exilio, la práctica de la fotografía familiar configuraba una dimensión más de la realidad. En los siguientes apartados hago un ejercicio de reflexión sobre otras representaciones, construidas desde el ámbito de la vida privada, mediante la práctica de la fotografía familiar y su relación con la técnica de la fotografía instantánea, mediante la cual seguiré los cauces de una vida familiar que se representa y reconfigura en los tiempos de guerra.

La fotografía de aficionado y el álbum de la familia Molina de la Vega

Como se advierte en el título de su obra, en *La otra revolución: fotografías de la Ciudad de México, 1910-1918*, Laura González Flores aborda la serie de imágenes que componen el álbum de la familia Lavista en la Ciudad de México. En el mismo, sigue las huellas de un fotógrafo desconocido, un miembro de la familia quizá, a quien identifica como el “tío Ángel”, quien durante los años revolucionarios retrato distintos aspectos de su entorno: yendo desde la vida familiar hasta la llegada de los grandes caudillos como Villa y Zapata a la ciudad de México. A través de su afición por la fotografía estereoscópica (una técnica fotográfica que producía una ilusión de relieve en tercera dimensión) González Flores ponía el acento en el estilo de este fotógrafo, que configuraba un modo alterno y singular de representar la realidad. Así la autora se interesaba por la expresión de “una visión diferente, alternativa, única y excéntrica del período revolucionario en la Ciudad de México”.¹³

Lo que el trabajo de González Flores sugiere en este texto es la posibilidad de voltear a otras formas de construcción de la realidad que se alejan de las visiones arquetípicas de la Revolución, no sólo por su temática, que relaciona los ámbitos público y

¹³ Laura González Flores, *Otra revolución. Fotografías de la Ciudad de México, 1910-1918. Colección Ricardo Espinosa*, México, UNAM, 2010, pp. 12 y 13.

privado (al retratar a la ciudad y los personajes revolucionarios, así como la cotidianidad y la cultura material de la casa burguesa), sino también por la elección de una técnica fotográfica alterna, como la estereoscópica.¹⁴

Al revisar los álbumes de las familias Molina de la Vega y Espinoza de los Monteros Praslow (contenido este último en la colección de la familia Tamayo Espinoza de los Monteros) es posible encontrar imágenes de estudio que coexisten con fotografías tomadas por la lente de un aficionado. Si bien estas imágenes no corresponden a la técnica estereoscópica como en el caso de la familia Lavista, al hablar de imágenes instantáneas me refiero a un tipo de imágenes logradas con cámaras de mano (sin trípode) que captaban personas y objetos en movimiento en un espacio exterior, usando como recurso la luz natural que permitía hacer uso de tiempos cortos de exposición.

Las imágenes instantáneas se caracterizaban entonces “por la presencia de entornos naturales, haciendo que la fotografía en estos lugares fuera relacionada con “lo vivo”. El exterior era el lugar donde podían ser capturados gestos repentinos o inesperados; se entendía que la espontaneidad y el movimiento infundían “vida” a las imágenes, las volvían “animadas”.¹⁵ Esta característica se contraponía a la rigidez, la pose y el trabajo en el estudio de la fotografía realizada con cámaras de trípode, formando la oposición entre el trabajo de los fotógrafos profesionales y el de los aficionados a la fotografía que captaban escenas mediante el recurso de la instantaneidad.

¹⁴ Es importante recalcar que González Flores pone un acento particular en “el modo de representación de la realidad” elegido por el “tío Ángel”, que sirve como base a su hipótesis de una visión, diferente, alternativa y excéntrica de la realidad mediante la fotografía estereoscópica por su distinción respecto a las fotografías convencionales debido a su capacidad incrementada de producción sensorial de ilusión, que se experimentaba a través de un visor especial que potenciaba una forma imaginaria y envolvente, como en el caso del cine. Inspirada en su trabajo he decidido atender a la forma en que las familias Espinoza Praslow y Molina de la Vega se representaron mediante la técnica de la fotografía instantánea, sin olvidar mis propios objetivos que vinculan las formas de representar la realidad con una historia cultural de la sociedad; donde la forma importa en tanto nos permite atender a los usos sociales diferenciados y las luchas de representación en el contexto revolucionario.

¹⁵ Brenda Verónica Ledesma Pérez, “Técnica y géneros fotográficos en transición. Fotografía e instantaneidad (1871-1900)”, tesis de Maestría en Historia del Arte, Distrito Federal, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2013.

Nacida en la década de 1880, la fotografía instantánea marcó el momento en que la vida familiar de la clase alta dejó de ser del dominio exclusivo de los fotógrafos de estudio, inaugurando un círculo representativo que persiste hasta nuestros tiempos. En adelante los miembros de las familias de élite o con ciertas posibilidades económicas, adquirieron sus propios equipos fotográficos y se retrataron a sí mismos. Como apunta Gisèle Freund, fue a partir de que George Eastman inventara la kodak en 1888, un aparato de manipulación más sencilla cuyo lema era “Apriete el botón, nos encargamos de lo demás”, que la fotografía de aficionados adquirió gran impulso y se introdujo en el ámbito privado de la élite, volviendo aún más solemne el acto de asistir al estudio para retratar ocasiones especiales de la vida familiar.¹⁶

Además, la compañía kodak realizó un buen trabajo de mercadotecnia al argumentar que no se tenía que ser un fotógrafo profesional para usar uno de sus equipos, e incluso mujeres y niños podían hacer tomas fotográficas. En este sentido, la afición por la fotografía podía ser compartida por los diferentes miembros de una familia, inaugurando nuevos usos sociales de la imagen en el ámbito familiar. Al enfocarme en este aspecto, mi objetivo es resaltar cómo la elección de representar la realidad mediante la cámara de aficionado inauguraba la posibilidad de que los miembros del grupo familiar montaran su propia imagen simbólica, construyéndola desde el entorno que les resultaba más inmediato: el de su vida privada, su cultura material y sus hábitos cotidianos.

Por otra parte, el carácter espontáneo, el movimiento y la naturalidad de las imágenes tomadas con la cámara de aficionado entran en la discusión sobre las escenas y valores que de acuerdo a Pierre Bourdieu se deciden solemnizar y eternizar mediante la práctica de la fotografía familiar. Al enfocarse en la fotografía de aficionado, donde la técnica fotográfica permitió que todas las cosas fueran objetivamente “fotografiables”, advierte que dicha libertad creativa no existe siempre subordinada al grupo al que corresponde la mirada del aficionado: “puesto que es una selección [...] la fotografía no

¹⁶ Gisele Freund, *La fotografía como documento social*, p. 81.

puede quedar entregada a los azares de la fantasía individual y el grupo subordina esta práctica a la regla colectiva, de modo que la fotografía más insignificante expresa, además de las intenciones explícitas de quien la ha tomado, el sistema de los esquemas de percepción, de pensamiento y de apreciación común a todo grupo”.¹⁷

Desde esta perspectiva, el uso de la fotografía instantánea en el ámbito de la vida familiar en tiempos revolucionarios atendía a los valores y esquemas de percepción del grupo social donde operaba. Al estallido de la Revolución, los grupos armados colaboraron con fotógrafos profesionales o fueron retratados por miembros de las tropas que también hicieron uso de la técnica de la instantaneidad, logrando captar el movimiento, realizando tomas al exterior e imprimiendo espontaneidad a ciertas imágenes concernientes a la guerra. En contraparte, el punto de vista donde el operario de la lente era uno de los miembros de la familia, el padre, la madre o el hijo, nos sitúa frente a la mirada familiar que mediante la técnica instantánea representó sus preocupaciones y circunstancias de vida durante los años revolucionarios.

El entorno de la familia Molina de la Vega, formado por el matrimonio del ingeniero Luis Felipe Molina Rodríguez, nacido en la Ciudad de México, con la señorita Teresa de la Vega Amador, de Culiacán, y sus dos hijos: Luis y María Teresa Molina de la Vega, se convirtió en objeto de su propia representación simbólica mediante la cámara de aficionado desde los tiempos porfirianos. Gracias a la publicación de la memoria autobiográfica del ingeniero, quien llegó a Culiacán en 1884, tras ser contratado por el gobernador de Sinaloa Mariano Martínez de Castro y una serie de fotografías de la familia y la ciudad rescatadas por el Archivo Municipal de Culiacán, tenemos acceso al registro gráfico llevado a cabo por el personaje desde su llegada a esta ciudad hasta la década de 1920 aproximadamente.¹⁸

¹⁷ Pierre Bourdieu, *La fotografía un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1979, p. 22.

¹⁸ Véase Luis Felipe Molina Rodríguez, *El mundo de Molina. Memoria autobiográfica de Luis F. Molina, el arquitecto de la Ciudad de Culiacán*, Culiacán, Gobierno del Estado de Sinaloa/ H. Ayuntamiento de Culiacán/

Dicho acervo comprende la presencia de una cámara de aficionado mediante la cual el Ingeniero fotografió su trabajo arquitectónico en la ciudad y su vida familiar. La siguiente imagen es uno de los retratos que el Ingeniero logró mediante la técnica instantánea. La imagen capta justo el instante donde sus hijos Luis y María Teresa juegan en un espacio al aire libre. En la misma destacan los elementos ya señalados como el retrato de las personas en un espacio natural y la captura del movimiento, que se denota en el gesto espontáneo de la pequeña María Teresa. Como requisito para su logro técnico, la fotografía es tomada a plena luz del día, una luz que sobreexpone la escena, rompiendo el característico equilibrio de luz logrado en el estudio.¹⁹



100. Luis y María Teresa Molina de la Vega. Ca. 1901. Archivo Municipal de Culiacán.

La Crónica de Culiacán/ COBAES/ DIFOCUR/ CMIC, 2003. Las fotografías fueron compiladas por el personal del Archivo Municipal de Culiacán y circulan en un CD bajo el rotulo "Molina".

¹⁹ Hasta el momento no he podido precisar el tipo de cámara usado por el personaje, ya que algunos de los positivos a los que he tenido acceso se distinguen por el formato circular característico de las cámaras kodak. La kodak pertenecía a las llamadas cámaras de cajón, que consistían en un cajón con una apertura y una lente, a través de la cual se impresiona el material fotográfico que luego será revelado. Adquirir una kodak tenía un costo de 25 dólares, el cual incluía el proceso de revelado, así los clientes recibían una cámara ligera, sin trípode, con la que podían hacer 100 fotografías en formato circular. La cámara incluía un rollo fotográfico que se enviaba a la empresa para ser revelado y luego se recibía uno nuevo. P. 129. Beaumont Newhall. He preferido pensar en la existencia de "una cámara de familia" o "las cámaras de la familia" ya que los diferentes integrantes de la familia Molina de la Vega aparecen retratados en el acervo, lo que habla de diferentes usuarios que se retrataban entre sí. Sobre todo, existe una imagen de

Hasta este punto, el ejercicio fotográfico hecho con la cámara de aficionado de la familia Molina de la Vega puede compararse a otros ensayos visuales que se adentraron al entorno familiar durante el porfiriato, como el de Juan Antonio Arzumendi, estudiado por Alberto del Castillo, quien retrato a su familia en su residencia de San Rafael de la Ciudad de México a través de una mirada de aficionado que le permitió “alejarse de la rigidez y solemnidad de los retratos tradicionales y una apuesta por la creatividad y otros elementos lúdicos, obteniendo el registro de personajes y situaciones en movimiento”.²⁰ De la misma forma el trabajo ya citado donde el “tío Ángel”, el fotógrafo de identidad desconocida que con su cámara estereoscópica retrató a la familia del doctor Rafael Lavista, los captó en situaciones de festejo o recreo que en palabras de Laura González “al hacer uso del espacio doméstico privado como telón de fondo, invirtió sutilmente los términos habituales de la fotografía de estudio de la época: es éste el que viene a los retratados y no al revés”.²¹

Las implicaciones de trasladar el espacio simbólico de representación del estudio a la casa aristocrática, adquirirían otro sentido en el contexto revolucionario, donde ocurre un desplazamiento simbólico alterno: la entrada de los revolucionarios al espacio del estudio, espacio hasta entonces reservado a la élite. Al mismo tiempo, los revolucionarios se adjudican otros espacios, se retratan en las calles, se simbolizan conquistando el paisaje, los edificios e incluso las casas aristocráticas, convertidas en cuarteles.²² Por su parte, las familias de élite acuden a la práctica de la fotografía de aficionado, configurando una realidad alterna a la representación de los revolucionarios. Las características de dicha

1919, donde Luis Molina Amador, hijo, fue retratado sosteniendo una cámara portátil de fuelle con disparador.

²⁰ Sobre el trabajo de Arzumendi léase Alberto del Castillo Troncoso “La historia de la fotografía en México, 1890-1920. La diversidad de los usos de la imagen, en Emma Cecilia García Krinsky coord., *Imaginario y fotografía en México, 1839-1970*, México, CONACULTA-INAH-SINAFO/ Lunwerk, 2005, pp. 59-61.

²¹ Laura González Flores, *Op. Cit.*, p. 29.

²² En capítulos anteriores he abordado las fotografías que muestran a los revolucionarios retratados en las casas aristocráticas, como ejemplo la imagen de Herculano de la Rocha y su hija Clarita, que construyen retrato familiar (revolucionario) en el espacio simbólico de la casa porfiriana donde están acuartelados.

representación se encuentran en el trabajo de un fotógrafo inserto en el seno de la familia y las relaciones familiares que retrata en su propio espacio privado e inmediato.

Imágenes del exilio: la familia Molina de la Vega

Para entrar en materia: la siguiente imagen nos habla de cómo se configuro ese nuevo espacio, aquí la cámara de la familia del ingeniero Luis Felipe Molina Rodríguez los retrata al exterior de una casa. Hasta aquí el componente sigue siendo el retrato de la casa, pero este lugar ya no corresponde al hogar en Culiacán, la narrativa visual de la imagen tiene una inscripción, un meta-texto que indica “casa que ocupamos en Los Ángeles California, 1911”. La escritura está realizada en pasado, implica una reordenación de los acontecimientos, que acompañaba lo escrito por el ingeniero Molina quien en su autobiografía narró la manera en que la Revolución trastocó su vida y la de otras familias de élite sinaloense obligadas a dejar el país ante el temor de la lucha armada que se había desatado. En abril de 1911 Molina decidió dejar Culiacán y llevar a su familia a Los Ángeles, California. En sus recuerdos el ingeniero nombraba a otras personas de Sinaloa y de Sonora que por el mismo motivo habían salido huyendo del país y acompañaron a su familia en su estancia en el exilio.

En la pluma de Molina se hacía patente una preocupación común a todos ellos: la búsqueda de un nuevo hogar que les sirviera de cobijo, primero hablaba de su estancia en la casa de huéspedes, propiedad de la señora Agles Smith, originaria de Sonora y casada con un americano, que habían conseguido Jorge E. Almada y Carlota de la Vega, hermana de su esposa. Después de ello vino la decisión de mudarse a otra casa que pertenecía a una familia española; tras la estancia en este segundo lugar la familia en el exilio se cambió a una tercera casa que el ingeniero describe como más amplia, con jardines a los lados y al frente. En esta última morada estaban alojados Nacho y Angelina Sais, hijos de una familia de Culiacán, quienes se habían ido a estudiar a Los Ángeles y también Antonio Monteverde, su esposa, su hija que estaba casada con el licenciado Abelino Espinoza, que

había sido gobernador de Sonora, quienes iban huyendo de la Revolución.²³En el mismo tono que la narración del exilio, sobre la siguiente imagen una pluma escribió la leyenda: - casa que ocupamos en “Los Ángeles” California, 1911-.



101. Casa que ocupamos en “Los Ángeles” California, 1911. Archivo Municipal de Culiacán.

A diferencia de otras colecciones de aficionado como el fondo de Juan Antonio Azurmendi y la Colección de la familia Echevarría, donde la lente se trasladó con sus integrantes cuando emigraron a España tras el estallido de la Revolución,²⁴ las fotografías presentes en la Colección de la familia Molina de la Vega nos permiten una mirada privilegiada a la forma en que representaron sus vivencia en el exilio en Estados Unidos. Aquí la cámara de aficionado en la familia Molina se ocupa de retratarlos en el nuevo

²³ Luis Felipe Molina Rodríguez, *El mundo de Molina*, p. 106.

²⁴ En su trabajo sobre las fotografías del tío Ángel en la Colección Ricardo Espinosa, Laura González Flores, detalla que la colección de Azurmendi que se conserva en la Fototeca Nacional del Instituto Nacional de Antropología e Historia comprende de 1890 a 1905, deteniéndose antes del estallido de la Revolución Mexicana. También menciona la Colección Echevarría del Centro de Documentación de la Imagen de Santander, que reúne la producción fotográfica hecha en México entre 1902 a 1913, año en que la familia emigró a Santander, en *Otra revolución*, p. 11.

entorno donde ocupan sus días, rodeados de un círculo de conocidos, parientes y nuevos amigos con los que estrechan lazos durante este tiempo.

En la imagen anterior, que retrata la casa ocupada en Los Ángeles California, la preocupación de Molina, que conocemos a través de su narración, acerca de encontrar un lugar para vivir coincide con la descripción del entorno material hecho por la cámara. Retratados al exterior de la casa de arquitectura norteamericana aparecen los personajes del exilio: Molina al centro, con su sombrero, sentado sobre la baranda de la escalera de la entrada, acompañado de otro caballero y una jovencita, quien podría ser su hija María Teresa, así como el grupo de niños pequeños, acompañados por una dama sentada en la silla del porche y un caballero de tez clara, probablemente un anglosajón o el español que les rentaba la propiedad. La imagen sintetizaba el fin de la búsqueda de un refugio, de un lugar seguro donde vivir y al mismo tiempo, el aspecto de un lugar digno para su posición social. En otra lectura, esta imagen también reflejaba su condición de extranjeros, la casa no les pertenecía y con ellos se retrataban sus dueños.

En este exilio forzado la familia del arquitecto estuvo acompañada por otras personas que por su posición social o vínculos con el gobierno porfirista consideraban insegura su estancia en la capital del estado, entre ellos se encontraban la viuda y familia de Mariano Martínez de Castro, el ex gobernador de Sinaloa que había dado empleo a Molina, Francisco Orrantia, la señora Redo, también familiar del gobernador de Sinaloa y la familia del licenciado Barrantes.

En la siguiente imagen Molina retrata a su esposa Teresa de la Vega Amador (sentada a nuestra derecha) a su hijo Luis también sentado en medio de la banca y otra dama junto a ellos, rodeados por un grupo de niños y mujeres jóvenes. Esta imagen del exilio muestra rostros distantes, sólo Luis y la jovencita a la izquierda (probablemente María Teresa Molina) atienden a la cámara. Aquí la frescura de las instantáneas familiares, que los retrataban en situaciones de paseo o diversión ha dado paso a una imagen más

sobria, una instantánea de mujeres y niños refugiados. No obstante en su representación resalta la elegancia de su vestimenta, ante la pérdida del escenario simbólico de su hogar su atavío denotaba la identidad de los personajes.



102. Los Ángeles, California, 1911. Archivo Municipal de Culiacán.

Otra instantánea muestra a un grupo de mujeres retratadas al exterior de una casa en Los Ángeles California. La mirada del aficionado se había desplazado junto con ellas y las mostraba integrando una imagen familiar recompuesta. Todas ellas eran hijas, esposas, hermanas de hombres relacionados al régimen porfirista o la clase prominente de Sinaloa, pero ahora estaban integradas en un grupo de mujeres refugiadas, que en adelante estrecharían sus lazos sociales. En la imagen se observa una división generacional, las mujeres mayores a la derecha de la imagen, entre quienes se encuentra Teresa de la Vega a la extrema derecha, se ajustan a la solemnidad de la pose y entrelazan sus manos, se

apoyan una a la otra, y denotan su nuevo rol social como líderes del grupo y encargadas de las más jóvenes a la izquierda, quienes no detienen su conversación para la toma fotográfica. Aquí la división generacional también indica formas distintas de posar, de mantener el cuerpo. Sólo la cámara de aficionado y su instantaneidad podía permitir esas diferencias, donde los retratados no debían mantenerse inmóviles para la toma.



103. Los Ángeles, California, 1911. Archivo Municipal de Culiacán.

Hacer uso de la fotografía de aficionado no eliminaba la ritualidad que se tejía alrededor de la fotografía de familia, pero sí permitía que los personajes retratados fueran más espontáneos o incluso, que conscientes de la presencia de la cámara se dejaran retratar fuera del marco de la pose. El escenario de estas mujeres solas se hizo patente ya que al garantizar su seguridad en otro país, sus esposos e hijos regresaron o permanecieron en México, preocupados por cuidar sus bienes y sus negocios. En el caso del ingeniero Molina, toda vez que encontró una casa donde pudieran permanecer su esposa e hija, decidió regresar a Sinaloa junto a su hijo Luis.

La siguiente fotografía impresa en formato postal retrata al ingeniero Molina y su hijo al interior de su hogar en 1911. La imagen, de una composición bien cuidada, correspondía al proyecto de la cámara de aficionado dirigido a marcar la identidad de los retratados en el entorno de la casa burguesa, que en este caso tenía otro significado mostrando la contraparte del exilio donde padre e hijo reafirman sus lazos y permanecen a la salvaguarda de su hogar.



INTERIOR
CASA DEL ING. LUIS F. MOLINA - CULIACÁN, SINALOA - 1911

104. Ing. Luis Felipe Molina y Luis Molina de la Vega al interior de su casa, Culiacán, 1911. Archivo Municipal de Culiacán.

Festejos y ritualidad en tiempos revolucionarios: imágenes de la familia Espinoza de los Monteros Praslow

Ahora, me ocuparé del álbum de la familia Tamayo Espinoza de los Monteros, donde están contenidas las imágenes de la familia Espinoza de los Monteros Praslow, formada

por el matrimonio de Carlota Praslow y José María Espinoza de los Monteros. La imagen a la que me referiré enseguida fue tomada en marzo de 1914, el día en que se casaba el hijo de este matrimonio José Espinoza de los Monteros Praslow.²⁵ Dicho día de celebración las circunstancias de esta familia eran desafortunadas, sus pilares Carlota Praslow y José María Espinoza de los Monteros estaban cumpliendo el exilio político en Estados Unidos, pues con el arribo del constitucionalismo al poder en el estado se consideró a José María como enemigo de la causa.

La atención que merece dicha imagen radica en el asunto que retrata, la celebración de una boda, que de acuerdo a Pierre Bourdieu se convirtió en el tema fotográfico que se impuso más rápido y con mayor fuerza en el ámbito familiar puesto que “solemniza uno de esos momentos culminantes de la vida familiar en los que el grupo reafirma su unidad”.²⁶ Por el carácter de esta celebración, es importante destacar la elección de la perspectiva de la cámara de aficionado, la cual sitúa al acontecimiento fuera del espacio simbólico del estudio, donde solía representarse, recurriendo en su lugar al entorno de la casa, que como ya he reiterado era el escenario donde se representaba la vida familiar.

Alejándose del protocolo que acompañaba la foto de bodas, el novio sonríe a la cámara, mientras él y su desposada bajan las escaleras del hogar. La imagen parece congelar el momento en que dejan la casa, momento simbólico donde los novios cuentan con el consentimiento del abuelo, Don Ignacio Praslow, médico alemán radicado en Culiacán, quien con su pose y figura erguida legitima el acontecimiento ante la ausencia

²⁵ He reconstruido estos datos a partir de la consulta del álbum de la familia Espinoza de los Monteros Praslow, contenido a su vez en la Colección Miguel Tamayo. La fecha de la boda la he precisado a partir de otra fotografía tomada el mismo día y fechada en marzo de 1914. A su vez, me he documentado sobre el destierro político del señor José María Espinoza de los Monteros a partir de una serie de cartas que se conservan en el mismo álbum familiar emitidas por el cuerpo del Ejército del Noroeste donde se hace alusión al mismo. En una de ellas, fechada en enero de 1916 y firmada en Empalme, Sonora por el General Jefe de Operaciones Manuel M. Diéguez, se determina levantar el destierro al señor José María Espinoza de los Monteros y permitirle que vuelva a radicar en Sinaloa “en vista de que ya tiene más de dos años cumpliendo el castigo indicado”.

²⁶ *Ibid.*, p. 40.

de los padres en el exilio. Ala izquierda de los novios igual que el abuelo, hay otros miembros de la familia que los acompañan, son un grupo de señoritas, quizá las hermanas o primas del novio, quienes tienen un papel secundario en la jerarquía de la foto.



105. Fotografía de boda. Colección Miguel Tamayo.

Ante las circunstancias del exilio político de los padres del novio, el momento de la boda se construye con la presencia de los demás miembros de la familia, incluso en la siguiente imagen donde ya no aparecen los novios, la cámara del aficionado se enfoca a retratar el lazo familiar que se teje alrededor de la figura del abuelo. Ocupando el centro de la imagen aparece el Doctor Praslow, su figura se impone no sólo por su edad, sino por la manera de posar para la cámara, pero dicha seriedad y solemnidad en la pose no es igual entre los demás miembros de la familia. Una de las señoritas que le acompañan sonríe, otra a la izquierda se aparta del grupo, no se coloca de manera recta como las demás y el joven que se sienta en la escalera mantiene una actitud corporal que denota incomodidad o falta de dirección sobre cómo mantener la postura para la foto. Finalmente miramos los rostros de quienes vivieron la Revolución en Sinaloa.



CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación mi objetivo fue 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 a 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. Al revisar las fotografías de la Revolución en Sinaloa, descubrí que la práctica de los fotógrafos locales y la disposición de los revolucionarios para simbolizarse frente a sus cámaras, no podía entenderse fuera del ámbito visual de su época, marcado por los sentidos de realidad atribuidos a la imagen, la circulación de los rostros y el intercambio visual allende las fronteras locales, que involucraba las miradas entre México y Estados Unidos.

Uno de los aspectos más interesantes, que se desprenden de este trabajo, consiste en clarificar cómo se construye la realidad a través de la imagen. Al revalorar la idea de que los consumidores de las imágenes a principios de siglo y durante los años revolucionarios, creían con fe ciega que una imagen era el reflejo fiel y exacto de la realidad, sin dar cuenta de los artilugios de la misma, en este trabajo he puesto especial atención a los mecanismos de representación presentes en la fotografía: así atendemos a la *fabricación* de los personajes mediante el retrato, la *escenificación* de la realidad en una imagen documental o la *ficción* con un referente real, poniendo como ejemplo aquellas imágenes donde las mujeres se representan con el fusil pero no son verdaderas combatientes o donde se simula una batalla con un enemigo inexistente.

Si bien, desde su invención, la fotografía respondió a la aspiración universal de reflejar la realidad, a lo largo de este trabajo se develan las convenciones visuales mediante las cuales ésta se representa y escenifica, ocupando un lugar intermedio entre la ficción y realidad, entrando al terreno de la *imaginación* y la *representación*. De esto se desprende que los personajes y quienes los fotografiaban eran conscientes de la puesta en escena en el estudio, el montaje de la realidad, la selección de los planos los guiños intencionales de quienes volteaban a vernos desde el interior de una imagen documental,

posando de manera directa a la cámara. Así, esta tesis retoma la sentencia de que la fotografía indexa a la realidad, pero su característica radica en representarla por medio de un lenguaje propio, el de la *escenificación* de la realidad.

Un segundo aspecto se relaciona con los consumos de las imágenes durante la época, donde se demuestra que éstas son creadas para ser vistas, para su consumo como un espectáculo visual. Si bien algunos historiadores han estudiado los retratos del siglo XIX, equiparándolos con el teatro, en las imágenes de fines de siglo y aquellas correspondientes a los años revolucionarios, el referente es el cine. La intención en estas imágenes es el despliegue de un espectáculo visual ante los ojos del espectador. Los retratos en el estudio podrían corresponder a un *still* cinematográfico, una imagen tomada con los personajes posando en un set, que se conecta con el resto de las fotografías documentales que funcionan como los fotogramas de una película.

En este caso, quisiera llamar la atención sobre la creación de fotografías que invariablemente se convierten al formato postal y se agrupan en series fotográficas, que siguen una secuencia determinada, combinando stills con planos plano en secuencia, ordenados con números y pies de foto que guiaban su lectura. Desde mi perspectiva, la inclinación de los fotógrafos en Sinaloa, por convertir sus fotografías a este formato, situaba su producción en el ambiente visual de la época, donde la postal es un lenguaje universal, por medio del cual los consumidores de diferentes países, organizaban sus experiencias visuales. Lo mismo ocurría con la inclusión de imágenes en la prensa, donde se acompañaban de nuevos pies de foto y textos, que dirigían la mirada de los lectores y su posicionamiento frente a estas imágenes.

La Revolución Mexicana coincidió con el proceso de masificación de los rostros mediante las imágenes, con la creación de un nuevo lenguaje visual mediante la instantaneidad y las tomas al exterior, por lo cual me atrevo a concluir que dichas imágenes son producto de un cruce de estéticas, de convenciones visuales, donde el

referente más cercano es Estados Unidos. El interés diplomático y social desde dicho país motivó múltiples representaciones de la guerra y animó el consumo de imágenes de la Revolución mexicana por medio de postales e imágenes de prensa; en este trabajo encontré imágenes de la Revolución en Sinaloa publicadas en los periódicos, producidas por corresponsales norteamericanos; pero no encontré huellas del consumo de las imágenes de los fotógrafos Yáñez, Zazueta, Lohn o Guillén, aunque en la actualidad algunas de sus postales se encuentran en manos de la Southern Methodist University o de coleccionistas privados como la de Elmer Powell.

La fotografía en Sinaloa tampoco puede verse como un fenómeno aislado de otras regiones, de otras localidades como Guanajuato donde Romualdo García retrató a la sociedad en el estudio, incluyendo a los revolucionarios que se simbolizaron en dicho escenario; o como en Guerrero, donde Sara Castrejón salió a la calle para retratar a los revolucionarios en poses ecuestres o documentar la presencia de la revolución y los revolucionarios en su localidad. Otro referente importante, quien creó representaciones de la Revolución en Sinaloa, fue Jesús Hermenegildo Abitia, el fotógrafo del constitucionalismo que marchaba integrado a la columna de Álvaro Obregón, quien a su paso por Sinaloa integró al paisaje sinaloense en las series fotográficas que daban cuenta del avance constitucionalista. La presencia del paisaje como eje narrativo fue en este caso, un aspecto novedoso en la representación de la revolución.

En este ambiente visual, mi interés se centra también en la sociedad, donde las fotografías nos hablan de las transformaciones en las circunstancias y experiencias de las personas que participan y viven bajo la revolución, que van a la par de los cambios y permanencias en el oficio de los fotógrafos y su quehacer documental a lo largo de estos años. Así mismo, pongo especial atención al lenguaje visual de las imágenes, que discurre entre la puesta en escena y la escenificación a la plenitud del movimiento, la posibilidad de captar lo cotidiano, de documentar la realidad sin maquillaje.

Para concluir este trabajo quisiera dejar la afirmación de que durante los años de 1911 a 1914, las fotografías de la Revolución en Sinaloa existieron un contexto cultural y visual más amplio, donde las imágenes formaron parte de un ambiente visual compartido. Estas imágenes eran objetos culturales que se movían en un contexto simbólico que formaba una dimensión más de la sociedad, de las disputas y enfrentamientos simbólicos, donde la visión en sí misma es una construcción cultural.

Fuentes Consultadas

Colecciones fotográficas:

Colección familia Buenrostro
 Colección Isidro Fabela
 Colección Luis F. Molina. Archivo Municipal de Culiacán.
 Colección Miguel Tamayo Espinoza de los Monteros
 Colección William F. Manger
 Digital collections (Southern Methodist University –SMU-).
 Fondo Juan Barragán. Sección Gráfica (AHUNAM).
 James H. Hare prints (Harry Ransom Center).
 Otis Aultman Collection (Harry Ransom Center).
 The Mexican Revolution Collection. Various photographers (Harry Ransom Center).
 The Topolobampo Collection. Special Collection Library. California State University. Fresno".

Prensa:

El Correo de la Tarde, Mazatlán, 1908-1913.
El Monitor Sinaloense, Culiacán, 1897-1905
El Mundo Ilustrado, México, 1910, 1911.
La Actualidad, México, 1911.
La Ilustración Semanal, México, 1914
Mefistófeles, Culiacán, 1900-1907
The Fort Wayne Sentinel, Indiana, 1915

Archivos y Bibliotecas:

Archivo Histórico de la UNAM
 Archivo Histórico de la Universidad de Sonora
 Archivo Municipal de Culiacán.
 Fondo Reservado. Hemeroteca Nacional de México.
 Fototeca INAH
 Fototeca Romualdo García. Museo Regional de Guanajuato. Alhóndiga de Granaditas
 Harry Ransom Center
 Hemeroteca Nacional Digital de México.

Bibliografía

- ALARCÓN Amézquita, Saúl Armando, *En la línea de fuego. Juan M. Banderas en la Revolución*, Culiacán, Once Ríos, 2013.
- ARNAL, Ariel, *Atila de tinta y plata. Fotografía del zapatismo en la prensa de la Ciudad de México, 1910-1915*, México, INAH, 2010.
- AVEDON, Richard, "Unas palabras sobre el retrato", en *Luna Córnea*, número 3, México, CONACULTA/Centro de la Imagen, 1993.
- ÁVILA Espinoza, Felipe Arturo, "La vida campesina durante la Revolución: el caso zapatista", en Pilar Gonzalbo Aizpuru, Dir., *Historia de la Vida Cotidiana en México*, Tomo V, Siglo XX Campo y Ciudad, Vol. 1, Coordinado por Aurelio de los Reyes, México, Fondo de Cultura Económica/Colmex, 2006.
- AZUELA, Alicia y Guillermo Palacios, coords., *La mirada mirada. Transculturalidad e Imaginarios del México Revolucionario, 1910-1945*, México, El Colegio de México, 2009.
- BARTHES, Roland, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1989.
- BATCHEN, Geoffrey, *Burning with Desire: the conception of Photography*, Cambridge, Masschusets Institute of Technology, 1997.
- BAZIN, André, "The Ontology of Photographic Image", en *Film Quarterly*, Vol. 13, No. 4 (Verano, 1960), pp. 4-9, consultado en Jstor, marzo 8 de 2013.
- BENJAMIN, Walter, *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*, (segunda versión de 1936), México, Ítaca, 2003.
- BENJAMIN, Walter, *Sobre la fotografía*, Valencia, PRE-TEXTOS, 2005.
- BERGER, John, *Mirar*, Madrid, Hermann Blume, 1987.
- BERÚMEN, Miguel Ángel, *1911. La batalla de Ciudad Juárez en imágenes*, México, Océano, 2009.
- BERÚMEN, Miguel Ángel, *México: Fotografía y Revolución*, México, Fundación Televisa, 2010.
- BOLTON, Richard, *The contest of meaning. Critical Histories of Photography*, Cambridge, Mass: MIT Press, 1989.
- BONNELL, Victoria E. y Lynn Hunt, eds., *Beyond the cultural turn. New directions in the study of society and culture*, Berkeley, University of California Press, 1999.
- BOURDIEU, Pierre, *La fotografía un arte intermedio*, México, Nueva Imagen, 1979.
- BURKE, Peter (ed.), *Formas de hacer historia*, Madrid, 2012.
- BURKE, Peter, *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona, Paidós, 2006.
- BURKE, Peter, *La Revolución historiográfica francesa. La escuela de los Annales: 1929-1989*, Barcelona, Gedisa, 2006.
- BURKE, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento social*, Barcelona, ed. De Bolsillo, 2005.
- CAMPOBELLO, Nelly, *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*, México, Era, 2012.

- CANALES, Claudia, *Romualdo García. Un fotógrafo, una ciudad, una época*, INAH-gobierno del estado, Guanajuato, 1980.
- CANALES, Claudia, *Romualdo García. Un fotógrafo, una ciudad, una época*, Guanajuato, INAH-SEP/Ediciones La Rana, Guanajuato, 1998.
- CARNEIRO de Carvalho, Vânia y Solange Ferraz de Lima “Individuo, género y ornamento en los retratos fotográficos, 1870-1920” en Fernando Aguayo y Lourdes Roca coords., *Imágenes e Investigación Social*, México, Instituto Mora, 2005.
- CASANOVA, Rosa y Sergio Raúl Arroyo, “Los Casasola. La épica cotidiana” en Pablo Ortiz Monasterio ed., *Mirada y memoria. Archivo fotográfico Casasola*, México, Océano/Turner/ CONACULTA/ INAH, 3ª. ed., 2010.
- CASANOVA, Rosa-Olivier Debrouse, Pablo Ortiz Monasterio ed., *Sobre la superficie bruñida de un espejo. Fotografías del siglo XIX*, México, FCE, 1989.
- CASANOVA, Rosa, “El primer ensayo editorial de los Casasola” en *Alquimia, Fondo Casasola: relecturas*, año 9, núm. 25, México, Sistema Nacional de Fototecas, sep-dic. de 2005.
- CHARTIER, Roger, “Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico” en *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995.
- CHARTIER, Roger, *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural*, Barcelona, Gedisa, 2005.
- COOLIDGE Rousmaniere, Nicole y Mikiko Hirayama eds., *Reflecting Truth. Japanese Photography in the Nineteenth Century*, Amsterdam, Hotei Publishing, 2004.
- DE CERTEAU, Michel, “México 1980. Notas de viaje”, presentación de Luce Giard, en *Historia y Gráfica*, México: Universidad Iberoamericana, número 1, 1993.
- DE CERTEAU, Michel, *La invención de lo cotidiano*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.
- DE LA TORRE Rendón, Judith, “Las imágenes fotográficas de la sociedad mexicana en la prensa gráfica del Porfiriato”, en *Historia Mexicana*, núm. 90, México, El Colegio de México, 1998.
- DE LOS REYES, Aurelio, *Con Villa en México. Testimonios de camarógrafos norteamericanos en la Revolución 1911-1916*, México, UNAM, 1992.
- DE ORELLANA, Margarita, *La mirada circular. El cine norteamericano de la Revolución Mexicana, 1911-1917*, México, Artes de México, 1999.
- DEBRAY, Régis, *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*, Barcelona, Paidós, 2010.
- DEBROISE, Olivier, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.
- DEL CASTILLO Troncoso, Alberto, “La historia de la fotografía en México, 1890-1920. La diversidad de los usos de la imagen”, en Emma Cecilia García Krinsky coord., *Imaginario y fotografía en México, 1839-1970*, México, CONACULTA-INAH-SINAFO/ Lunwerk, 2005.
- DEL CASTILLO, Alberto, *Conceptos, imágenes y representaciones de la niñez en la Ciudad de México, 1880-1920*, México, El Colegio de México/Instituto Mora, 2006.

- DIKOVITSKAYA, Margaret, *The Study of the Visual after the cultural turn*, Cambridge, The MIT Press, 2005.
- ECO, Umberto, *De los espejos y otros ensayos*, Barcelona, Ed. Lumen, 1988.
- ECO, Umberto, *Tratado de Semiótica General*, México, Debolsillo, 2005.
- ELLIOT, David ed., *Photography in Russia, 1840-1940*, London, Thames and Hudson Ltd., 1992.
- Fontcuberta, Joan ed., *Estética fotográfica. Una selección de textos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2012.
- FRASER Griffiths, Gloria, "La postal mexicana: ecos diversos", en *La tarjeta postal, Artes de México*, núm. 48, 1999.
- FREUND, Gisèle, *La fotografía como documento social*, Barcelona, Gustavo Gili, 2008.
- GASKELL, Iván, "Historia Visual", en Peter Burke (ed.), *Formas de hacer historia*, Madrid, 2012.
- GAUTREAU, Marion, "La Ilustración Semanal y el Archivo Casasola. Una aproximación a la desmitificación de la fotografía de la Revolución Mexicana" en *Cuicuilco*, vol. 14, núm. 41, México, ENAH, septiembre- diciembre de 2007.
- GAUTREAU, Marion, "Rotográfico y el Archivo Casasola: una colaboración vanguardista, 1926" en *Alquimia, Fondo Casasola: relecturas*, año 9, núm. 25, México, Sistema Nacional de Fototecas, sep-dic. de 2005.
- GINZBURG, Carlo, *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio*, Buenos Aires, FCE, 2010.
- GONZÁLEZ Rodríguez, Antonio, "Imágenes y representaciones mitológicas de la prostituta" en *Historia y Grafía*, México, Universidad Iberoamericana, núm. 9, 1997, p. 131.
- HAMIL, Pete, "El Archivo Casasola" en Pablo Ortiz Monasterio Coord., *Mirada y Memoria. Archivo fotográfico Casasola, México: 1900-1914*, México, Océano/ Turner/ CONACULTA/ INAH, 3ª. ed., 2010.
- HARRIS, Dianne y David Fairchild Ruggles, *Sites unseen: landscapes and vision*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2007.
- HEYWOOD, Ian and Barry Sandywell eds., *The handbook of Visual Culture*, London, New York, Berg, 2012.
- HUNT, Lynn ed., *The New Cultural History*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1989.
- JOHNSON, William S., Mark Rice y Carla Williams, *The George Eastman House Collection. Historia de la fotografía. De 1839 a la actualidad*, Nueva York, Taschen, 2012.
- KATZ, Friedrich, *Pancho Villa*, México, Era, Tomos I y II, 2ª. ed., 2004.
- KNIGHT, Alan, *La Revolución mexicana. Del Porfiriato al nuevo régimen Constitucional*, México, FCE, 2010.
- LARA KHLAR, Flora, "Agustín Casasola & Cía. México a través de las fotos", en *¡Siempre! Presencia de México*, núm. 1639, 1984.
- LEDESMA Pérez, Brenda Verónica, *Técnica y géneros fotográficos en transición. Fotografía e instantaneidad (1871-1900)*, tesis de Maestría en Historia del Arte, Distrito Federal,

- UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 2013.
- LEMAGNY, Jean-Claude and André Rouillé, *A History of Photograpy. Social and Cultural Perspectives*, New York, Cambridge University Press, 1986.
- LERMA Garay, Antonio, "El vuelo del Curtiss sobre Mazatlán", en Ernesto Hernández Norzagaray (coord.), *La Revolución mexicana en Mazatlán*, Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa/ Instituto Sinaloense de Cultura, 2010.
- LERMA Garay, Jesús Antonio, *Mazatlán decimonónico IV*, Culiacán, Creativos, 2016.
- LIMON, José, *Memoria inconclusa*, editado por Lynn Garafola, Wesleyan University Press, Instituto Sinaloense de Cultura, CENIDID-DANZA "José Limón" INBA, 2012.
- LÓPEZ González, Azalia, "Mazatlán en la antesala de la Revolución (1909)", en Ernesto Hernández Norzagaray (coord.), *La Revolución mexicana en Mazatlán*, Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa/ Instituto Sinaloense de Cultura, 2010.
- MADUELERO, Javier, "Introducción: paisaje e historia" en Javier Maduelero dir., *Paisaje e historia*, Madrid, Abada, 2009.
- MARTÍNEZ Peña, Luis Antonio, "Mazatlán historia de su vocación comercial (1823-1910)" en Arturo Carrillo Rojas, Guillermo Ibarra Escobar coord., *Historia de Mazatlán*, UAS, H. Ayuntamiento de Mazatlán, 1998, p. 106.
- MASSÉ Zendejas, Patricia, "Tarjetas de visitas mexicanas. Retratos de Cruces y Campa", en *Luna Córnea*, número 3, México, CONACULTA/Centro de la Imagen, 1993, p. 7.
- MASSÉ Zendejas, Patricia, *Cruces y Campa. Una experiencia mexicana del retrato tarjeta de visita*, México, CONACULTA, 2000.
- MATABUENA Pelaéz, Teresa, *Algunos usos y conceptos de la fotografía durante el Porfiriato*, México, Universidad Iberoamericana, 1991.
- MIGUEL Vélez, Víctor Alejandro, "Los ferrocarriles en Sinaloa (1880-1911)", en *Clío*, Culiacán, Facultad de Historia, UAS, núm. 5, enero-abril de 1992.
- MIQUEL Rendón, Ángel, "El registro de Jesús H. Abitia de las campañas constitucionalistas" en Ángel Miquel, Zuzana y Eduardo de la Vega Alfaro, *Fotografía, cine y literatura de la Revolución mexicana*, Morelos, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2004.
- MIQUEL Rendón, Ángel, "El revolucionario que construía violines" en *Luna Córnea* 24, México, CONACULTA, 2002.
- MIRZOEFF, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*, New York, Routledge, 2009.
- MOLINA Rodríguez, Luis Felipe, *El mundo de Molina. Memoria autobiográfica de Luis F. Molina, el arquitecto de la Ciudad de Culiacán*, Culiacán, Gobierno del Estado de Sinaloa/ H. Ayuntamiento de Culiacán/ La Crónica de Culiacán/ COBAES/ DIFOCUR/ CMIC, 2003.
- MONROY Nasr, Rebeca, "La fotografía y el inicio de la revolución mexicana: de tradiciones e innovaciones", en *Bicentenario. El ayer y hoy de México*, México, Instituto Mora, volumen 2, número 7, enero-marzo de 2010.
- MONROY Nasr, Rebeca, *Ezequiel Carrasco. Entre los nitratos de plata y las balas de bronce*, México, Conaculta-INAH-SINAFO (Testimonios del Archivo 6), 2011.
- MONROY Nasr, Rebeca, *Historias para ver: Enrique Díaz, fotorreportero*, México, UNAM-IIE/ INAH, 2003.

- MONSIVÁIS, Carlos, "Continuidad de las imágenes. Notas a partir del Archivo Casasola", en *The world of Agustin Victor Casasola. México: 1900-1938*, Washington, D.C., Fondo del Sol Visual Arts and Media Center, 1987.
- MONTELLANO Ballesteros, Francisco, *Charles B. Waite. La época de oro de las postales en México*, México, CONACULTA, 1998.
- MRAZ, John, *Looking for Mexico. Modern Visual Culture and National Identity*, Duke University Press, 2009.
- NEWHALL, Beaumont, *The History of Photography. From 1839 to the present*, New York, The Museum of Modern Art, 1982.
- NINEY, François, *La prueba de lo real en la pantalla. Ensayo sobre el principio de realidad documental*, Centro Universitario de Estudios Cinematográfico-UNAM, México, 2009.
- OBREGÓN, Álvaro, *Ocho mil kilómetros en campaña*, México, FCE, 1970.
- OJEDA Gastélum, Samuel Octavio, "Sinaloa, temores, angustias e infortunios durante los primeros años revolucionarios" en *Historias de la Revolución en Sinaloa*, Samuel Octavio Ojeda Gastélum, Matías Hiram Lazcano Armienta coords., Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa, 2011.
- ORTEGA Noriega, Sergio, *El edén subvertido. La colonización de Topolobampo 1886-1896*, México, Siglo XXI, 2003.
- PANOFKY, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 1979.
- PANOFKY, Erwin, *Estudios sobre iconología*, Madrid, Alianza editorial, 2010.
- PEREA Romo, Diana María, "Los días trágicos de Culiacán: fotografía y discurso sobre los zapatistas en la prensa de Sinaloa", en Jorge Chávez y Franco Savarino, Coords., *Visiones Históricas de la Frontera. Cruce de caminos. Revoluciones y cambios culturales en México*, Ciudad Juárez, El Colegio de Chihuahua, 2013.
- PICK, Zuzana M., "A romance with Mexico: the epic spectacle of the revolution", en *Canadian Journal of film studies*, vol. 9, No. 2, 2000.
- PICK, Zuzana M., "Jesús Abitia cinefotógrafo de la Revolución" en Ángel Miquel, Zuzana M. Pick y Eduardo de la Vega Álfaro, *Fotografía, cine y literatura de la Revolución mexicana*, Cuernavaca, Morelos, México, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2004.
- PICK, Zuzana M., *Constructing the Image of the Mexican Revolution. Cinema and the archive*, Austin, University of Texas Press, 2010.
- PINNEY, Christopher, *The Coming of Photography in India*, London, The British Library, 2008.
- POOLE, Deborah, "An image of "Our Indian", Type Photographs and racial sentiments in Oaxaca, 1920-1940", en *Hispanic American Historical Review*, 84:1, 2004.
- PULTZ, John, *La fotografía y el cuerpo*, Madrid, Akal, 1995.
- RIEGO, Bernardo, *La construcción social de la realidad a través de la fotografía y el grabado informativo en la España del siglo XIX*, Santander, Universidad de Cantabria, 2001.
- RIEGO, Bernardo, *La introducción de la fotografía en España. Un reto científico y cultural*, Girona, CCG ediciones, 2000.

- ROMÁN Alarcón, Rigoberto Arturo, *Mazatlán en el siglo XIX*, Culiacán, UAS/Juan Pablos, 2009.
- RUIZ Guadalajara, Juan Carlos, "Representaciones colectivas, mentalidades e historia cultural: a propósito de Chartier y El mundo como representación" en *Relaciones*, número 93, Zamora, El Colegio de Michoacán, 2003.
- RYCHARD, Nelly, et. al., "Desde Lima una conversación (inconclusa) sobre Estudios Culturales", en Nelly Richard ed., *En torno a los Estudios Culturales. Localidades, trayectorias y disputas*, Santiago de Chile, Editorial Arcis- CLACSO, 2010, pp. 146-147.
- SAMUEL, Raphael, *Teatros de la memoria. Pasado y presente de la cultura contemporánea*, Publicaciones Universidad de Valencia, 2009.
- SÁNCHEZ Parra, Sergio Arturo, "La fuerza de la palabra escrita. El Correo de la Tarde: un periódico promotor del cambio político en Sinaloa (1908-1910)", en Ernesto Hernández Norzagaray (coord.), *La Revolución mexicana en Mazatlán*, Culiacán, Universidad Autónoma de Sinaloa/ Instituto Sinaloense de Cultura, 2010.
- SÁNCHEZ Prado, Ignacio M., "Estrategias para mirar la nación. El giro visual de los estudios culturales mexicanos en lengua inglesa", en *Mexican Studies/ Estudios Mexicanos*, Vol. 27, Issue 2, Summer 2011.
- SCHMITT, Jean-Claude, "El historiador y las imágenes" en *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, Número 77, Vol. XX, Zamora, El Colegio de Michoacán, Invierno 1999.
- SERNA, Justo y Anacleto Pons, *La historia cultural. Autores, obras, lugares*, Madrid, Akal, 2005.
- SOLOMON-GODEAU, Abigail, *Photography at the dock: essays on photographic history, institutions and practices*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991.
- SONTAG, Susan, *Ante el dolor de los demás*, México, Alfaguara, 2008.
- SONTAG, Susan, *Sobre la fotografía*, México, Alfaguara, 2006.
- SOUTHWORTH, J.R., *El Estado de Sinaloa, México (1898)*. Reedición por Adrián García Cortés, *Sinaloa Ilustrado. El Estado de Sinaloa, sus industrias comerciales, mineras y manufactureras*, Culiacán, Gobierno del Estado de Sinaloa, 1980.
- STOREY, John, *Teoría cultural y cultura popular*, Barcelona, OCTAEDRO, 2002.
- TEJADA, Roberto, *National Camera. Photography and Mexico's Image Environment*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009.
- VANDERWOOD, Paul J. y Frank N. Saporano, *Border Fury. A picture postcard History of Mexico's revolution and U.S. War Preparedness 1910-1917*, Albuquerque N.M., University of New Mexico Press, 1988.
- VANDERWOOD, Paul J., "Imágenes de la frontera", en *La tarjeta postal, Artes de México*, núm. 48, 1999.
- VILLELA, Samuel, *Sara Castrejón. Fotógrafa de la Revolución*, México, INAH, 2010.
- WARNER Marien, Mary, *Photography. A cultural history*, London, Laurence King Publishing, 2002.
- ZERMEÑO, Guillermo, *La cultura moderna de la historia. Una aproximación teórica e historiográfica*, México, El Colegio de México, 2002.