

La Cultura Visual de la Revolución Mexicana y la fotografía de la Revolución en Sinaloa

dianperea@gmail.com

por Diana Perea Romo
profesora en la Universidad Autónoma de Sinaloa (México)

Resumen

En este artículo mi interés se centró en ligar las prácticas visuales durante la Revolución Mexicana con la fotografía de la Revolución en Sinaloa. Al tomar la Cultura Visual como categoría de análisis pude 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. Asimismo, mi interés se centró en el estudio de las imágenes como organizadoras de las experiencias sociales durante los años revolucionarios.

Palabras clave: cultura visual, visualidades, Revolución mexicana, Sinaloa.

Visual Culture of the Mexican Revolution and Photography of the Revolution in Sinaloa

Abstract

In this article my aim was to approach photography in Sinaloa as part of visual practices during the Mexican Revolution. By using Visual Culture as an analytic category I was able to understand how photographs in Sinaloa were produced in an open and shared image environment between Mexico and the United States. As well, I analyzed visual images as tools for organizing social experiences during the revolutionary years.

Keywords: visual culture, visualities, Mexican Revolution, Sinaloa.

La Cultura Visual de la Revolución Mexicana y la fotografía de la Revolución en Sinaloa

La cultura visual de la Revolución Mexicana

El estallido de la Revolución Mexicana significó la ocasión para que fotógrafos de diferentes latitudes se dedicaran a retratar los acontecimientos, personajes, muerte y destrucción causada por la guerra. En esta coyuntura, el logro técnico de la instantaneidad en la imagen se empató con el movimiento revolucionario, suponiendo la creación de un espectáculo visual sin igual, que en el presente escrito abordo desde el marco de las *visualidades revolucionarias*, es decir “la presencia y forma en que las imágenes operan como mediadoras de la experiencia humana” (Heywood y Sandywell, 2009: 12); en este caso, la experiencia humana ante la Revolución Mexicana.

En dicho contexto, mi interés se centra en ligar las prácticas visuales durante la Revolución en Sinaloa con otros ámbitos locales y transnacionales donde las imágenes funcionan como organizadoras de las experiencias sociales. Por tanto, mi trabajo se encamina a entender cómo la producción, el consumo generalizado y las prácticas de representación fotográfica en Sinaloa entre los años 1911 a 1915 formaron parte de un ambiente visual compartido, conformando una dimensión más de la lucha revolucionaria.

En primera instancia me referiré a la producción fotográfica durante la Revolución Mexicana (1910-1920) desde el ámbito de la Cultura Visual, que en la década reciente se ha consolidado como un campo de estudio que sitúa lo visual como el punto primordial en los procesos a través de los cuales se construyen significados en un contexto cultural. 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 (Dikovitskaya, 2005: 1).

De la misma forma, la Cultura Visual retoma 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; en este sentido, W. J. 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 (Dikovitskaya, 2005: 16 y 17).

Este posicionamiento crítico frente a las formas de la alta cultura se extiende al campo de los estudios en la Cultura Visual Mexicana, donde la influencia de los Estudios Culturales Latinoamericanos ha calado fuerte en el cuestionamiento de las nociones tradicionales de nación e identidad (Sánchez, 2011: 454). Así como la existencia de audiencias culturales homogéneas y experiencias visuales únicas.

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 (Pick, 2010: 4 y 5). 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 (Sánchez, 2011: 457).

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 de los momentos canónicos en la formación de la iconología visual en México. Tejada parte de situar la fotografía como una tecnología compartida entre México y Estados Unidos, llevando a la existencia de un *ambiente visual compartido* entre ambos países (Tejada, 2009: 8).

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 (Mraz, 2009: 3)

Estos antecedentes me permiten posicionarme frente a la producción fotográfica durante la Revolución Mexicana (1910-1920) 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 las imágenes no sólo en su producción, 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.

Centrada en el caso particular de la producción fotográfica en la lente del fotógrafo Mauricio Yáñez, quien retrató la Revolución en Sinaloa, entre 1911 y 1915, me he propuesto establecer un diálogo entre las visualidades locales y los ámbitos transnacionales, planteando su existencia dentro de un ambiente visual abierto a diversas influencias estéticas y significaciones cambiantes. En este sentido, mi trabajo busca situarse en una producción fotográfica local, poco conocida en los márgenes de la producción simbólica dominante.

Juego de espejos: el ambiente visual México-Estados Unidos

¿Cómo se conformó este ambiente visual al que hago referencia?, ¿cuáles fueron las interrelaciones entre la producción fotográfica de México y Estados Unidos durante la Revolución Mexicana?, ¿cuál fue la coincidencia entre el estallido de la Revolución y el proceso de masificación de las imágenes que llevó a la conformación de una cultura visual moderna? Para Roberto Tejada, un punto de partida es la serie de imágenes que documentaron el encuentro diplomático entre Porfirio Díaz y Howard Taft en la ciudad fronteriza de El Paso, Texas y Ciudad Juárez, Chihuahua en 1909. Para el autor, estas imágenes no sólo son representativas de las apuestas históricas y políticas que se jugaban entre México y Estados Unidos, sino que anticipan las interacciones visuales por venir. Así, las imágenes de la entrevista Díaz-Taft corresponden a un momento determinado de las interacciones visuales entre ambos países, al que siguieron otros episodios, como el estallido de la Revolución Mexicana (Tejada, 2009: 1-8). Siguiendo al

autor, la configuración del ambiente visual nos habla de la incidencia de los Estados Unidos en México y de México en los Estados Unidos.

Un posible punto de entrada al momento 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. En su trabajo como fotoperiodista Hare estuvo presente en los conflictos armados en Cuba, en la guerra española, la guerra japonesa, continuando su carrera durante la Revolución Mexicana y la Primera Guerra Mundial.

En cada una de sus imágenes, Jimmy 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 podemos 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° improvisaron una tina en el suelo, tomando turnos para asearse en el agua que calentaban con leña (ver imagen 1).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.

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.

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

¹ Imagen 1. "Japs sink a Chinese pickle jar-build a fire around it", Guerra ruso-japonesa, 1904-1905. James H. Hare prints, Harry Ransom Center.

sufridas para lograr sus imágenes. Un par de tomas fotográficas ejemplifican la intención visual de Hare: “The Insurrectos seldom expose themselves to Federal sharpshooters” (ver imagen 2)² y “A rebel sharpshooter” (ver imagen 3).³ En la primera, el recorte oval de la plana de Collier’s enmarca una puesta en escena donde los insurrectos se exponen a un tiroteo: de frente a los insurrectos, Hare logra una toma que acerca al espectador a la acción. En la segunda imagen, el fotógrafo nos pone justo a las espaldas de un tirador de primera línea; al cerrar el plano, logra que el espectador se sienta dentro de la escena y enfatiza el sentido de peligro. En ambas tomas resaltan los ángulos novedosos elegidos por un fotógrafo experimentado que buscaba imágenes que impactaran a sus espectadores y resaltarán el dramatismo de la Revolución Mexicana. Así mismo, Hare estaba fijando referencias visuales sobre qué fotografiar y cómo fotografiarlo.

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” (ver imagen 4).⁴

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 cuevas y el Río Grande en primer plano, una barrera que separa al espectador que observa a los

² Imagen 2. “The Insurrectos seldom expose themselves to Federal sharpshooters”, en *Collier’s Weekly*, 27 de mayo de 1911, p. 11, fotografía de James H. Hare.

³ Imagen 3. “A rebel sharpshooter”, en *Collier’s Weekly*, 27 de mayo de 1911, p. 12, fotografía de James H. Hare.

⁴ Imagen 4. Otis Aultman Collection. Harry Ransom Center.

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.

Otra imagen encontrada 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 (ver imagen 5),⁵ 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 logra captar a los combatientes en marcha, estamos ante una escena cinematográfica, un espectáculo visual, no dejo de decirlo, que atrapa a su público.

La siguiente imagen de Aultman, titulada "Portrait Villa" (ver imagen 6),⁶ es un retrato poco usual del personaje que se observa al centro en la primera línea del grupo, con el sombrero claro y la chaqueta negra. En este retrato, Villa no se presenta de frente a la cámara y el motivo iconográfico más importante es la marcha del grupo bajo su liderazgo. La toma es desde un ángulo alto que nos permite ver cómo el personaje y sus hombres se dispersan por el campo, que se configura como un escenario épico donde el espectador de la imagen sigue el flujo de la realidad. En este caso, el galope de los caballos se convierte en una sutil referencia a la serie de Eadweard Muybridge y sus experimentos en 1877 encaminados a capturar el galope de un caballo a la velocidad de una milésima de segundo.

⁵ Imagen 5. Otis Aultman Collection. Harry Ransom Center.

⁶ Imagen 6. Otis Aultman Collection. Harry Ransom Center.

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, y cuyo consumo a nivel mundial funcionaba como un indicador de la presencia de las imágenes en las experiencias cotidianas. 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.

En este pasaje, Martín López lloraba la muerte de su hermano Pablo, a quien habían fusilado en Chihuahua 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” (Campobello, 2012: 110).

Sin duda, mediante este pasaje nos acercamos a 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. Además, en este pasaje literario se manifiestan aquellos procesos que, de acuerdo a W. J. T. Mitchel, están implicados en la experiencia visual, como son la “cinevidencia” (spectatorship), el acto de “mirar” (the look), “contemplar” (the gaze) y “el vistazo” (the glance) (cit. en Mirzoeff, 2009: 6). Estamos ante un juego de experiencias visuales que involucran las miradas al interior de la imagen.

En suma, debo afirmar que no podemos entender la fotografía en Sinaloa sin situarla en el contexto de la Cultura Visual de su época. Como señalaba al inicio, la Cultura Visual es una categoría de abordaje de la realidad, un marco de análisis que sitúa

a lo visual como el punto primordial en los procesos a través de los cuales se construyen significados en un contexto cultural. Si la Cultura Visual es el marco en que las imágenes operan en el contexto cultural, las visualidades son las prácticas y tácticas visuales presentes en la vida de los sujetos que, como ya he mencionado, operan como mediadoras en la organización de la experiencia humana (Heywood y Sandywell, 2009: 12). Por tanto, la producción, el consumo generalizado, las prácticas de representación que conforman el ambiente visual de una época se fincan en la presencia de las visualidades entre los mismos.

La construcción de las visualidades locales

En este punto es necesario que retome un concepto central en el campo de estudio de la Cultura Visual, la *visualidad*. Al inicio de este escrito ya hacía referencia a la visualidad como la presencia y la forma en que las imágenes operan como mediadoras en la organización de la experiencia humana. La producción, el consumo generalizado, las prácticas de representación, se fincan en la presencia de la visualidad entre los sujetos. Por su parte, Nicholas Mirzoeff, quien define la Cultura Visual como “el estudio de las prácticas visuales en la vida cotidiana”, define la visualidad como “las tácticas visuales en la vida cotidiana”. 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 (Mirzoeff, 2009: 5-8).

Para adentrarme al estudio de la visualidad y el ambiente visual durante la Revolución Mexicana me enfocaré al trabajo del fotógrafo Mauricio Yáñez, quien tenía su estudio en Culiacán, la capital del estado de Sinaloa. Hasta 1909, Yáñez había estado asociado con Alejandro Zazueta, con quien compartía un estudio fotográfico por el que desfilaba la élite porfiriana de la ciudad. En enero de 1911, con el estallido de la Revolución en Sinaloa, dicha clientela se modificó y Mauricio Yáñez encontró la ocasión para aumentar su ventas de tarjetas postales con la imagen de los revolucionarios que pasaban por su estudio y la venta de retratos e imágenes de los acontecimientos que sacudían a su localidad.

La historia particular de Mauricio Yáñez estaba conectada con la de otros fotógrafos locales como Alejandro Zazueta, su socio al estallido de la Revolución, o Alberto W. Lohn y Guillén quienes, junto a él combinaban su trabajo como retratistas en el estudio con las colaboraciones en la prensa local y nacional, así como la venta de tarjetas postales. El caso de estos fotógrafos locales era equiparable al de los Hermanos Salmerón en Guerrero o Romualdo García en Guanajuato, en cuyos estudios fotográficos ingresó una clientela revolucionaria dispuesta a representarse a sí misma con los elementos simbólicos hasta entonces reservados a las élites.

La elección de Yáñez por 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 este trabajo, donde las imágenes se producen para ser consumidas, visualizadas por sus usuarios. La siguiente postal es del año 1912 y muestra el cadáver de un zapatista colgado en una Hacienda de Sinaloa, llamada Pericos (ver imagen 7).⁷ En ella Yáñez captó la violencia de los años revolucionarios a través de un referente icónico de larga data en el imaginario occidental: la imagen de cuerpos colgados en penitencia, que en Estados Unidos se representaba visualmente a través de las imágenes del denominado *lynching*. Al convertir la fotografía en postal, Yáñez torna la muerte en un espectáculo visual.

Otra imagen de la serie dedicada a los zapatistas en 1912 muestra a un grupo de hombres transportando al cadáver de Pilar Quinteros en una camilla. La mirada documental de Yáñez registra la solemnidad del acto, con los personajes vivos de espalda, con la cabeza cubierta por sus sombreros y mirando hacia el suelo; para así reservar a la cámara el privilegio de registrar la escena y al consumidor de la postal, el de mirar el cadáver de frente (ver imagen 8).⁸

Uno de los aspectos más significativos de la Cultura Visual de una época reside en la forma en que los usuarios de las imágenes organizan sus experiencias visuales. Como ejemplo, el retrato que Yáñez hizo a un grupo de prisioneros zapatistas atrapados por las

⁷ Imagen 7. Yáñez. Colección Miguel Tamayo.

⁸ Imagen 8. Yáñez. Colección Miguel Tamayo.

fuerzas federales en 1912 (ver imagen 9).⁹ La fotografía circuló como tarjeta postal, pero también apareció en el periódico *El Correo de la Tarde*, donde se apuntaba que el fotógrafo Mauricio Yáñez había vendido muchos ejemplares de la misma, debido a la presencia de un negro en la toma, el cual despertaba curiosidad entre los consumidores. Así, este comentario en la nota de prensa nos permite acercarnos a las visiones y estereotipos raciales de la época.

Epílogo. El Archivo Visual de la Revolución Mexicana

La presente imagen condensa en gran medida los planteamientos que he estructurado hasta el momento (ver imagen 10).¹⁰ Organizada por el coleccionista estadounidense Elmer Powell, en ella encontramos una serie de tarjetas postales producidas por los fotógrafos Mauricio Yáñez y Guillén, quienes retrataron los acontecimientos revolucionarios entre 1912 y 1915. Cabe destacar que, en dicha composición, se reproducen las imágenes 8 y 9 aquí comentadas.

Dispuestas sobre un soporte rectangular estas imágenes ordenan y estructuran la visión del coleccionista, quien las sitúa como parte de “la interminable y sangrienta Revolución Mexicana”. Desde su perspectiva, 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 el coleccionista 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.

⁹ Imagen 9. Yáñez. Colección Miguel Tamayo.

¹⁰ Imagen 10. Elmer Powell Collection.

Fuentes

Colecciones visuales

"Aultman Collection", El Paso Public Library Collection, consultada en Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin.

"The career and life of photojournalist James H. "Jimmy" Hare is represented from the 1870s through the 1930s", Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin.

"Visual Collections (Photography, Film, Art, Performing Arts)", Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin.

Colección Miguel Tamayo.

Hemerográficas

Collier's Weekly

El Correo de la Tarde

Bibliografía

Berumen, Miguel Ángel. *La batalla de Ciudad Juárez en imágenes*. México: Océano, 2009 (1911).

—. *México: fotografía y revolución*. México: Fundación Televisa, 2009 (1911).

Campobello, Nellie. *Cartucho*. México: Era, 2012.

Dikovitskaya, Margaret. *The Study of the Visual after the cultural turn*. Cambridge: The MIT Press, 2005.

Heywood, Ian; Sandywell, Barry (eds.). *The handbook of Visual Culture*. Londres: Berg, 2012.

Mirzoeff, Nicholas. *An Introduction to Visual Culture*. Londres: Routledge, 2009.

Mraz, John. *Looking for Mexico. Modern Visual Culture and National Identity*. Durham: Duke University Press, 2009.

Pick, Zuzana M. *Constructing the Image of the Mexican Revolution. Cinema and the archive*. Austin: University of Texas Press, 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, núm. 2, verano, 2011.

Tejada, Roberto. *National Camera. Photography and Mexico's Image Environment*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.