



Tzintzun. Revista de Estudios Históricos

ISSN: 1870-719X

ISSN: 2007-963X

tzintzun83@hotmail.com

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
México

Pérez Cardales, Yeymy

PEREA ROMO, Diana María, *Cultura visual y fotografía durante la revolución en Sinaloa. Imágenes y significados de la guerra y la sociedad, 1911-1914*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Universidad Autónoma de Sinaloa, 2019, 297 pp.

Tzintzun. Revista de Estudios Históricos, núm. 76, 2022, Julio-Diciembre, pp. 371-375

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Morelia, México

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=89872598016>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc

Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto



PEREA ROMO, Diana María, *Cultura visual y fotografía durante la revolución en Sinaloa. Imágenes y significados de la guerra y la sociedad, 1911-1914*, México, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo/Universidad Autónoma de Sinaloa, 2019, 297 pp.



El libro de Diana María Perea Romo, *Cultura visual y fotografía durante la revolución en Sinaloa. Imágenes y significados de la guerra y la sociedad, 1911-1914*, publicado en 2019 por la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo y la Universidad Autónoma de Sinaloa, es producto de su tesis doctoral inscrita en el campo de la historia cultural en la vertiente dedicada a los estudios visuales.

La investigación establece los lazos de conexión entre la Sinaloa de principios del siglo xx durante los inicios la Revolución mexicana, las prácticas comerciales con los estados fronterizos de Estado Unidos de América e importación a México de la tecnología que permitiría, por un lado, la apertura de los primeros estudios fotográficos y el desarrollo de la actividad de los fotógrafos de la región y, por el otro, la posibilidad de satisfacer el deseo —y también la necesidad— de los sujetos por retratarse como una forma de hacerse presentes en la sociedad.

Perea Romo dedica los primeros capítulos a la génesis del ambiente visual de Sinaloa y a las tecnologías que crearon el escenario para el surgimiento de las primeras expresiones fotográficas en los estudios, y cómo dichas tecnologías delinearon la actividad y formación progresiva de los fotógrafos de la región, así como la circulación de las imágenes fotográficas mediante las tarjetas postales y la prensa. A su vez, conecta la producción y comercio de imágenes en Sinaloa en una escala geográfica más amplia, dada

la cualidad internacional de la expansión de la fotografía y el cine ligada al interés del público por estos medios, así como a la idea de modernidad a la que fueron asociados. Sobre este último aspecto, cabe señalar que esta idea tiene sus raíces en la herencia del retrato renacentista, el cual estableció la perspectiva como eje compositivo sobre el plano bidimensional; los experimentos mecánicos que buscaban fijar la luz y el movimiento en un soporte durable y el interés del público por las atracciones visuales, cuya centralidad estuvo determinada por la fidelidad con que la fotografía y el cine mostraban la realidad física, les confirió un efecto de verdad que en la época era incuestionable.

La autora observa el campo de producción de las imágenes documentales centrado en la fotografía de principios del siglo xx, en relación con las teorías y reflexiones que la tienen por objeto. En tal sentido, retoma tres debates acerca de la naturaleza de la fotografía como dispositivo activador de un cambio en los modos de relación con la realidad en la sociedad. El primero es la cualidad mimética de la imagen fotográfica, el segundo refiere a los debates sobre la fotografía como un acto codificado culturalmente que se constituye en una versión de su referente y, finalmente, la fotografía anclada a su referente, es decir, como huella de otra cosa, como *índex*.

La indagación se propuso, tal como señala Perea Romo, “entender la historia de nuestra experiencia visual” (p. 16) en el contexto de la Revolución, por lo cual dicha comprensión demandó identificar el proceso revolucionario en su dimensión simbólica “presente en las formas de representar, imaginar y significar la realidad mediante la imagen” (p. 13), toda vez que el álbum familiar, la fotografía de prensa y las tarjetas de visita son las fuentes que permiten comprender la representación de la revolución en Sinaloa, pero también, cómo a través de esas imágenes quedó la huella de lo que para aquellos sujetos fue su experiencia visual.

En ese doble mirar la autora da cuenta de la singularidad de cada experiencia y atiende las necesidades de cada grupo social a la hora de colocarse ante la lente y mostrarse a través de las fotografías. De tal modo que el retrato revolucionario, las imágenes de la guerra y de la vida familiar, permiten observar la constitución del ambiente visual sinaloense.

En el libro cobra especial interés el caso del retrato como un recurso que permitió la visibilización de los revolucionarios como sujetos que se afirmaban como tales mediante el acto de mostrarse en las imágenes de estudio y en la calle. Uno de los aportes de la investigación reside en observar la importancia de las escenificaciones en las imágenes que sobreviven en la prensa respecto a la guerra, las cuales dan testimonio de la alianza entre los revolucionarios, quienes encontraron en la fotografía un modo de autorrepresentación, y los fotógrafos, quienes proveían a las agencias de las imágenes que nutrían el consumo de noticias sobre la Revolución tanto en México como en el mundo.

Perea Romo observa cómo los revolucionarios no solo encontraron en el retrato una forma de mostrarse y establecerse como sujetos en la sociedad, sino también los artificios que permitieron ese establecimiento. En el caso específico de las imágenes de la guerra, escenificar fue un acto en el que los sujetos simulaban los acontecimientos para guardar en la imagen lo que querían mostrar sobre lo ocurrido. En las mentes de los revolucionarios bastaba con acudir al sitio de la confrontación y mostrar los elementos que simbolizaban su *haber estado allí*: el fusil, las poses de combate, la mirada dirigida fuera del cuadro. Recrear el instante incluía también esos pequeños actos que delatan la puesta en escena, el sujeto que mira a la cámara, la ausencia de ese otro que paradójicamente se instituye fuera del plano y que ocupa el lugar del enemigo, el lugar privilegiado de la cámara que retrata lo que ya ocurrió.

En la investigación, estos elementos conllevan a deslindar lo ficticio en el documento fotográfico y encontrar los sentidos guardados en la representación. De tal modo que las fotografías escenificadas guardan una doble característica —como señalaría Carlo Ginzburg—, por un lado, son analizadas como documento en la medida en que aparentan reportar una serie de acciones y acontecimientos, hablan de lo sucedido en determinado tiempo y lugar, hacen comparecer la presencia de los revolucionarios como protagonistas de la historia, narran algo sobre el pasado. Esas personas, ropajes, lugares y objetos, permiten arribar a una noción parcial e intervenida sobre lo pretérito. Por otro lado, las fotografías también son analizadas como soportes y textos cargados de historia, pues permiten conocer cómo se veían a sí mismos los revolucionarios, qué les interesaba mostrar, cómo establecían

ese pacto con los fotógrafos que permitía que sus acciones y presencia pasaran a formar parte de lo visto por todos. En resumen, la investigación observa con detenimiento cómo esas imágenes son a un mismo tiempo huella del pasado y una versión de lo ocurrido.

Este trabajo deja abierto el camino para hacer algunos planteamientos sobre las problemáticas vinculadas al uso de las imágenes en la investigación histórica. La importancia de analizar las fotografías en relación con su contexto de producción queda completamente saldada a la hora de mostrar cómo la fotografía pasó de ser una invención mecánica con miras a patentarse como producto comercial, a constituir, junto con el cine, un cambio en las formas de percepción y constitución de sentidos, así como las prácticas significantes expresas en el uso y circulación de las tarjetas de visita, los retratos de estudio, las fotografías de prensa y los álbumes familiares.

Ahora bien, uno de los problemas cruciales en el caso de la fotografía es esa ruptura en la que es posible conjeturar qué contiene y cómo se produjo una imagen, pero no “qué quiso decir”, ya que todavía no han sido elaboradas las preguntas y guías de indagación que permitan explorar los sentidos que aparecieron en el momento de hacer la toma, tal como señala el especialista en artes visuales Phillippe Dubois en su obra *El Arte fotográfico*.

El espacio que queda abierto para la experiencia de quién observa, recibe, resignifica y se relaciona con las imágenes elaboradas masivamente, se ha abordado desde el consumo, aunque en este trabajo se observan atisbos interesantes que abren nuevas vetas de indagación, una de ellas remite a un postulado central en la relación entre historia y cultura visual planteada por Dubois, cuyas indagaciones han impregnado los debates sobre la fotografía como huella en los últimos años: el ejercicio visual como forma de pensamiento. En palabras de Siegfried Kracauer, la historia alcanza a comprender de forma parcial el pasado, a manera de pequeños territorios conocidos y separados entre sí por una *terra incognita*. Es posible saber cómo una foto resignifica en su tiempo la mirada sobre lo ocurrido, pero queda por convertir en objeto de indagación los modos en que se han constituido y modificado las prácticas interpretativas que ha posibilitado lo visual en el tiempo.

En el caso del álbum familiar, la autora se aproxima a este problema al mostrar cómo la foto íntima responde a una mirada cercana, a relaciones más claramente definibles entre el tema y quiénes custodian la memoria de una familia, qué sentido cobran esas imágenes a la hora de tender un puente entre pasado y presente. Asimismo, asoman las posibilidades que ofrece el texto de las tarjetas de visita a la hora de rastrear las subjetividades a través de las comunicaciones entre emisores y destinatarios con nombre y apellido.

El otro problema que suscita el uso de la fotografía y la escritura que recoge en su análisis, es la ausencia del investigador como espectador, este problema abre la posibilidad de encontrar en el cruce de la mirada analítica con la del que contempla, nuevas dudas e inquietudes sobre un producto que comparte aspectos sociales, ideológicos, icónicos y culturales, pero también involucra la experiencia personal. Desde su génesis, la fotografía y el cine han convocado de forma problemática para las ciencias sociales la experiencia individual en su naturaleza de producción para consumo masivo.

En la investigación el acto de encuentro con esas imágenes lo realiza quién investiga e interpreta los corpus fotográficos; a ratos se observa la presencia de la investigadora como espectadora de un universo visual que la coloca como mediadora entre esas imágenes y los lectores. Amén de los estudios visuales que ofrecen la oportunidad de explorar los márgenes de la objetividad para dar espacio a otros encadenamientos de significación a partir de la experiencia subjetiva como parte de la acción reflexiva.

Yeymy Pérez Cardales

Instituto de Investigaciones Históricas
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo
1726137c@umich.mx

