

De la sala de costura a la cacería: un estudio de la fotografía de grupo en el Culiacán en la década de los veinte

Georgina González Mendivil¹

georginagmendivil@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-0971-964X

Amanda Liliana Osuna²

oura0345@gmail.com

ORCID iD: 0000-0003-2967-0692

From the sitting room to the hunting site: a study in group photography in 1920's Culiacan

Resumen

Este trabajo se concentra en la revisión de imágenes pertenecientes a la familia Tamayo, las que fueron tomadas en 1921. En general las temáticas abordadas presentan los paseos preferidos por la juventud, así como la indumentaria y las relaciones

Palabras clave: Fotografía, vida cotidiana, roles de género, década de 1920, Sinaloa.

Abstract

This work focuses on the revision of pictures belonging to the Tamayo family that were taken in 1921. In general, the topics presented allude to the outings preferred by the youth, as well as the dress and social codes pertaining young ladies

Keywords: Photographs, everyday life, gender roles, 1920s, Sinaloa.

sancionadas tanto para las señoritas como para los caballeros. Estas postales de vida cotidiana permiten ver un reflejo de la sociedad culiacanense de la segunda década del siglo pasado. Y, a su vez, dejan entrever el delicado entramado de valores y usos sociales que predominaban en esta sociedad.

and gentlemen. These postcards of everyday life allow us to see a reflection of Culiacan's society in the second decade of the last century. At the same time, they make it possible to get a glimpse of the delicate pattern of values and social customs that predominated in this society.

¹ Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Sinaloa, México. Blvd. Pedro Infante 3773 Pte, Recursos Hidráulicos, 80100 Culiacán de Rosales, Sinaloa, México.

² Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Campus Sinaloa, México. Blvd. Pedro Infante 3773 Pte, Recursos Hidráulicos, 80100 Culiacán de Rosales, Sinaloa, México.

A partir del siglo XX el mundo en que vivimos aparece dominado por la imagen; la fotografía, el cine, la televisión, entre otros moldean la forma en que se ve la realidad y la sociedad. En este ámbito cultural el hombre se documenta a sí mismo ya sea mediante sus álbumes personales, las fotos que se publican en redes sociales, los catálogos a partir de los cuales decide sus compras, etc. Michel Frizot (2009) se refiere a este fenómeno como el *homo photographicus*, destacando con ello la importancia de la fotografía en la conformación de la identidad social.

Este fenómeno se vuelve posible gracias a la simplificación del proceso fotográfico y a la accesibilidad de materiales y dispositivos que inició a finales del siglo XIX. A partir de 1890, con la llegada de las cámaras portátiles la clase media, o media alta, obtuvo un acceso inusitado a esta nueva tecnología. De ahí que surja una nueva clase de fotografía amateur que no depende ya del conocimiento técnico, sino del uso no profesional de la cámara. Este nuevo amateurismo se define “sobre todo a partir de las implicaciones e intenciones personales de cada aficionado, a su curiosidad elemental, o a su voluntad y su gusto, más aún que para el profesional” (Frizot, 2009, p. 33). Desde 1913 ya se hablaba de cámaras portátiles, principalmente la famosa cámara Kodak, cuyas dimensiones de 8 x 9 x 16 centímetros y su peso de 700 gramos, la hacían fácilmente transportable. La publicidad en torno a esta cámara hablaba de que era tan fácil de usar que hasta niños y mujeres podían operarla (González Flores, 2009). Uno de los exponentes más tempranos de este tipo de fotografía fue Juan Antonio Azurmendi, ciudadano vasco vecindado en la ciudad de México, cuyo trabajo logró captar un lado poco visto de la burguesía capitalina desde la intimidad de su hogar (Del Castillo, 2005).

Es decir, estamos ante un fenómeno social en el cual las personas son libres de decidir hacia dónde van a apuntar la lente y lo hacen a partir de sus condiciones personales y sociales. Sus costumbres, tradiciones y valores se proyectan en la imagen, transformando a la fotografía en un puente entre lo individual y lo colectivo. De tal suerte que el análisis de ejemplos específicos permite asomarnos a una situación social de un momento determinado en el tiempo.

Es por eso que el presente trabajo tiene como propósito analizar en su contexto una serie de fotografías que son parte de la colección de la familia Tamayo, tomadas en su mayoría a lo largo del año 1921. Estas imágenes fueron hechas en su totalidad por amateurs, gracias a la disponibilidad de cámaras como la anteriormente descrita.

Las escenas captadas en estas fotografías son postales de plazuelas, huertas, incluso el interior de los hogares, así como otras actividades de esparcimiento al aire libre. Se seleccionaron fotografías de grupo, de al

menos tres sujetos, para poder observar las dinámicas de interacción entre individuos del mismo sexo o del sexo opuesto. La razón para abocarnos a estas imágenes se debe a que permiten observar facetas poco documentadas de la convivencia en espacios donde la cámara difícilmente se asomaba. Esto se debe a que, al igual que en las fotos analizadas, el retrato era el género de mayor preponderancia. Sin embargo, la fotografía hecha en un estudio profesional respondía a rígidos cánones provenientes de los manuales publicados principalmente en Europa y que eran seguidos por los fotógrafos mexicanos (Monroy, 2010).

Para analizarlas, se parte de la idea planteada por Carlo Ginzburg con su paradigma de inferencia indicial que implica retomar aquellos “datos marginales considerados reveladores” (Ginzburg, 1994). Si bien Ginzburg no lo empleó propiamente en fotografía, sí se inspiró en un historiador del arte, Giovanni Morelli, quien, a finales del siglo XIX utilizaba este paradigma a manera de método para la identificación de la autoría de las pinturas. Partía de la premisa de que los pequeños detalles eran fácilmente descuidados por los falsificadores y proveían un indicio acerca de su autenticidad (Burke, 2005). Según John Mraz (2007), la fotografía, al ser resultado de la reproducción mecánica, tiene una singular facultad “para incluir detalles” —los cuales el fotógrafo podría no haber tenido intención de plasmar—, por lo que “ofrece a la historia la posibilidad de descubrir cosas que fueron invisibles para el propio fotógrafo o fotógrafa. Esta capacidad para documentar ‘un contenido no intencional’ es un factor significativo al considerar el valor de la fotografía para la disciplina de la historia social” (p. 12). De ahí que el paradigma de inferencia indicial sea ideal al hablar de la fotografía como fuente para la historia social, ya que permite observar detalles aparentemente insignificantes, pero que, ubicados en su contexto, son reveladores.

Para lograr un mejor acercamiento a la fuente fotográfica, Carneiro y Ferraz sugieren, además, un análisis morfológico del retrato que identifique sus descriptores iconográficos en donde las autoras identifican los “accesorios escenográficos” y la figura central; es decir, las personas a quienes identifica por género y edad (2005). De tal suerte, en este estudio el análisis de cada fotografía se inicia con una descripción general seguida por la contextualización de los indicios encontrados.

El lugar de los hechos: Culiacán a principios del siglo XX

A inicios del siglo XX, Culiacán tenía algunos años siendo la capital del estado de Sinaloa en el noroeste mexicano. Se trataba de una ciudad pequeña pero en crecimiento. Se reestructuraron y también se crearon es-

pacios públicos entre los cuales se encontraban la Plazuela Rosales, una plaza de toros, donde también se jugaron gallos, estadios llaneros para el béisbol, el edificio del Colegio Civil Rosales,³ el Santuario del Sagrado Corazón de Jesús, el Hospital Civil, el Mercado Municipal, llamado Gustavo Garmendia, el Estadio Universitario de 1921, la alberca Ema, las nuevas avenidas y bulevares que diseñó el ingeniero Luis F. Molina, hasta las escalinatas de La Lomita que mandó construir el general Ramón F. Iturbe para estrenarlas en compañía de su recién desposada (Alanís, 2001).

También en el primer cuadro de la ciudad se encontraban la elegante casa del gobernador Cañedo, así como las de las familias Almada, De la Vega, Redo, Hass, Clouthier, Ponce de León, Echavarría, entre otras. Cabe destacar a los Espinoza de los Monteros y a los Tamayo, ya que ellos son el origen del acervo familiar que se retoma para esta investigación. Ambas familias fueron comerciantes prominentes desde el porfiriato, llegando incluso a ocupar cargos en el cabildo local (Aguilar, 2004). Un descendiente de ambas familias, Miguel Tamayo Espinoza de los Monteros, es reconocido como patrono cultural en la ciudad de Culiacán, así como de la preservación de su memoria visual. Muchas de las imágenes de su colección privada se han vuelto prácticamente del dominio público (Ojeda, 2007).⁴

En este acervo se encuentran imágenes realizadas por fotógrafos locales como Mauricio Yáñez o Alejandro Zazueta, quienes se dedicaban a este oficio de manera profesional. De igual manera hay incontables fotografías de autor desconocido y que por su estructura alejada de la rigidez del taller, nos permiten plantear la posibilidad de que son de tipo amateur, hechas por diversos miembros de la misma familia.⁵

En el Culiacán de los años veinte del siglo pasado, las fotografías tomadas por amateurs reflejan roles de género muy específicos al retratar

³ El Colegio Civil Rosales fungió como la primera casa de estudios superiores en el estado de Sinaloa. Se le considera el antecedente a la actual Universidad Autónoma de Sinaloa.

⁴ El acervo del Fondo Tamayo es uno de los más importantes en el estado de Sinaloa, ya que reúne imágenes desde finales del siglo XIX y mediados del siglo XX, de diferentes familias de clase alta de Sinaloa y estados vecinos. Actualmente se desconoce el paradero de dicho acervo tras la muerte de su principal custodio Miguel Tamayo Espinoza de los Monteros; sin embargo, en vida difundió parte de su colección de manera digital, misma que se encuentra en manos de varios historiadores. Ese conjunto de fotografías es la única porción del acervo disponible ampliamente para su consulta.

⁵ Según Patricia Massé Zendejas (1998), el signo de una fotografía de estudio viene dado en muchos casos por la rigidez, el acomodo predeterminado conforme a la persona retratada y su oficio incluyendo ciertos elementos iconográficos que lo representan.

las actividades que se consideraban propias de cada sexo, debido a una rigidez heredada de la fotografía decimonónica, sin embargo, dicha rigidez encuentra diferentes graduaciones dependiendo de dos factores, si el escenario es público o privado y si los protagonistas son hombres o mujeres. Es importante señalar que estas imágenes fueron captadas por un segmento de la sociedad culiacanense, específicamente la clase acomodada; por lo tanto, estas postales no son el reflejo fidedigno de la totalidad de la sociedad sinaloense de principios del siglo XX, sino de uno de sus sectores.

Escenas de esparcimiento

En la fotografía amateur que se desarrolla en Culiacán se captan diferentes espacios que buscan resaltar los sitios alrededor de los cuales se daba la convivencia. Entre esas imágenes existe una serie de fotografías que captan escenas de esparcimiento entre las señoritas de la región, uno de los espacios favoritos era la plaza de armas (Imagen 1).

Esta fotografía de grupo muestra un conjunto de señoritas acomodadas en pirámide sobre una fuente. Todas llevan ropa de paseo, sutiles toques de joyería y el cabello recogido en peinados sencillos. Al fondo en la plazuela se observan transeúntes ajenos a la foto, y aun así voltean hacia la cámara, ya sea por curiosidad o por accidente. Podemos ver también el kiosco ubicado atrás de las chicas. El espacio donde se desarrolla la escena resulta especialmente significativo, ya que “estos kioscos vienen a ser una de las más representativas intervenciones en el paisaje urbano, para que la sociedad pudiera recrearse, educarse y entrar en contacto directo con la naturaleza, como una de las expresiones más frecuentes más del romanticismo de la época” (Sandoval Bojórquez, 2002, p. 54).

Según Verdugo Fálquez (2006) esta plaza se convirtió en un lugar apropiado para el paseo gracias a la administración de don Mariano Martínez de Castro, quien se encargó de acondicionarlo por medio de farolas de petróleo, banquetas enlozadas, un kiosco y un jardín interior, mismos que vemos en la foto. El autor explica que fue entonces cuando el lugar:

se convirtió en punto de cita de lo mejor de nuestras clases sociales; y era digno de verse cómo, en aquellas horas, encontraba nuestra juventud un lugar en donde tratarse, saliendo de ahí de no pocos de los actuales viejos hogares (pp. 146-147).

Tales cambios en el paisaje urbano continuaron en la época postrevolucionaria, como parte los esfuerzos gubernamentales para mejorar las

condiciones del país después de la guerra civil y atraer turismo (Uribe, 2011). Naturalmente las personas tienden a captar los lugares representativos que los rodean en donde transcurre su cotidianidad. Esto aunado a la campaña auspiciada por el gobierno y el periodo de paz que se vivía, determinaron la preponderancia de estos escenarios en la fotografía de la década de los veinte en el siglo pasado.

Imagen 1

Retrato de grupo, autor desconocido. Culiacán, Sinaloa, Febrero de 1921.
Colección Tamayo



Por otra parte, Veblen (1994)⁶ establece que la primera carta de presentación ante la sociedad es precisamente la indumentaria que se utiliza, por lo tanto al ser esta plaza el punto de reunión por excelencia de los jóvenes de clase acomodada de la ciudad, era importante cuidar la vestimenta que se usaría en semejante ocasión. No es incidental por lo tanto que las retratadas utilicen su cabello modestamente recogido, en estilo casco tupido, sus collares de perlas y vestidos de muselina con aplicaciones de encaje, nada extravagante, y aun así muestran el lujo al que tenían acceso. Además, esta vestimenta pone en evidencia el que las jó-

⁶ También explica que el vestuario, debido a que es una rápida referencia al extraño de nuestra situación monetaria, es un esfuerzo más de las personas para externalizar su prestigio ante el observador.

venes culiacanenses vestían a la última moda, cuyos diseños en la época correspondían a vestidos en cortes geométricos, estilos lisos de curvas suaves, con largos que oscilan entre el tobillo y la rodilla, elementos que componen la moda de los años veinte a nivel mundial (Contini, 1966), y según podemos corroborar en las páginas de la revista *Vogue*.⁷ La única diferencia radica en el maquillaje ausente en las retratadas y muy cargado en las tendencias cosmopolitas según señala la autora.

Según Julieta Ortiz (2007), la mujer era considerada “como consumidora y objeto que evidencia el lujo y la riqueza de las altas capas sociales”, a su vez, su comportamiento estaba delineado “por actitudes y modales establecidos para un desempeño social adecuado” (p. 276). Los indicios encontrados en la fotografía anterior apuntan justamente en este sentido, pues la moda ostentada por las involucradas funciona para posicionarlas dentro del estrato social más alto. La moderación empleada en su peinado y arreglo general, aluden a los lineamientos sociales citados. Lo notable es que son más relajados en las retratadas, lo que las coloca en un ámbito diferente. Si bien se presentan de una manera recatada, es imposible pasar por alto la postura y la disposición seleccionadas para la fotografía, era poco correspondiente en el sentido estricto con el comportamiento de una señorita, para lograr ese acomodo las señoritas debieron escalar los niveles intermedios de la fuente, pese a su vestuario y a su condición social. Se deja entrever, así la personalidad y temperamento juvenil y juguetón de las retratadas, cosa que difícilmente hubiese sido escenificado por un fotógrafo profesional.

Pese a que existe un consenso de que la imagen recatada y delicada de las mujeres, casi era regla, existen otras salvedades en las que se muestra flexibilidad o comportamientos poco usuales. De nuevo, Verdugo Fálquez (2006) permite ver un episodio que se daba también en las calles de Culiacán asociado a las reuniones en la casa de Don Clemente Espinosa de los Monteros. Dicha vivienda se encontraba, en aquel entonces, alejada del centro de la ciudad y al regresar los asistentes a sus casas, pasada la media noche, lo hacían en grupos de jóvenes de ambos sexos, y se recuerda que solían entonar el siguiente son:

Somos cuatro chinaquitas,
Que venimos alegritas,
Del barrio de los coyotes
Al barrio de las bonitas (p. 149).

⁷ La revista *Vogue* tiene disponible en línea un archivo digital donde se puede corroborar que se incluía regularmente una sección titulada “Vogue pattern service” que mostraba justamente los patrones de moda en la época de publicación de cada número.

La entonación a manera de copla y la ocasión de fiesta nos hablan de un tono lúdico a altas horas de la noche. Tanto la pose dentro de la imagen, como la copla entonada a tal hora, muestran un comportamiento, si bien no del todo transgresor, sí de un permiso para jugar con la convención social.

Otro de los paseos comunes entre la juventud en Culiacán eran las visitas a las huertas, en este caso de mangos. Esto queda reflejado en la siguiente serie fotográfica que retrata a un grupo de jóvenes de paseo de la cual, por cuestiones de espacio, se rescatan dos fotografías en dos diferentes momentos del día (Imagen 2).

En un primer momento se muestra a un grupo de cuatro individuos; tres mujeres y un hombre. Las chicas llevan vestido de muselina, cinturón ancho tipo fajín, *corsage* de flores y zapatos de tacón, elementos que apuntan a su estatus socioeconómico acomodado, tal como se discutió anteriormente conforme a Veblen y Ortiz. Tras ellas, en postura cuasi militar, en traje y sombrero claro, se encuentra el hombre de la fotografía. La pose de la chica del extremo derecho es informal y despreocupada. Existe cercanía con el caballero pues se encuentran en proximidad física. El ambiente es lo suficientemente relajado como para poder hacer una pose informal y coqueta, la interacción hombre mujer se limita a la cercanía pues las manos de él se encuentran fuera de escena. Esta imagen permite observar las formas de interacción adecuada entre personas del mismo sexo, las cuales por lo general quedaban establecidas en manuales de comportamiento, como el *Manual de urbanidad y buenas maneras* de Manuel A. Carreño, en el cual se puntúan ciertas conductas aceptadas por la sociedad, mismas que no les eran ajenas a los culiacanenses de la época pues marcaban la diferencia entre las “buenas familias” y el resto.⁸

De acuerdo con Carreño (2008) “en muchos casos de encuentros entre personas de diferente sexo, priman las reglas naturales de galantería que siempre debe el hombre a las damas” (p. 126). Más adelante cuando hace alusión al comportamiento entre las damas y caballeros, ya sea de su familia o de sus amistades, explica que corresponde a éstos el proporcionarles diversas atenciones como: ofrecerles el brazo o ayudarlas a bajar del caballo; sin embargo, la preferencia la tienen no aquellos de mayor confianza sino los de menor confianza, pero mejor circunstancia social. Lo anterior permite entender la postura del único hombre en la toma, quien

⁸ Según Marcela Camarena (2015), la relevancia del Manual de Carreño en Sinaloa se pudo sentir hasta bien entrado el siglo XX, un aspecto en particular era la separación entre sexos. Incluso se pueden rastrear paralelismos entre la legislación vigente hasta 1950 y dicho texto.

muestra una cercanía a las señoritas sin por ello mostrar una postura invasiva o de excesiva familiaridad. Su sola presencia en un sitio tan poco concurrido, denota la confianza que se depositaba en él, ya fuera como custodio o acompañante de las chicas.

Imagen 2

Retrato de grupo, autor desconocido. Culiacán, Sinaloa. 1920s. Colección Tamayo



En cuanto la interacción entre hombres y mujeres en el Culiacán de principios del siglo xx, Verdugo Fálquez (2006) apunta a que lo común era observar “los novios con sus novias, los esposos con sus esposas, los padres con sus chicos; en una palabra, las familias de todas las clases sociales, desfilaban, como en alegre teoría” (p. 127). Las mujeres de las viejas calles de Culiacán rara vez aparecen solas o con hombres no directamente emparentados a ellas, la fotografía en cambio, es otro asunto. Como muestra en la Imagen 2, hay un ambiente controlado, pero no hay evidencia que permita señalar que el caballero mencionado no sea más que un amigo cercano.

Este tipo de interacción no es privativo de la ciudad de Culiacán, en el puerto de Mazatlán podemos encontrar ejemplos similares, tal es el caso de la siguiente fotografía tomada en el paseo Olas Altas (Imagen 3).⁹ Se trata de un automóvil convertible, en donde sus ocupantes se organizan según el acomodo recomendado en el *Manual* de buenas costumbres de Carreño. En el asiento trasero, como corresponde a su edad y la jerarquía

⁹ | Antecedente del actual Malecón que se ubica paralelo a la playa en Mazatlán, Sinaloa.

que ésta le confiere, vemos a una señora de mediana edad, junto a ella una señorita; en la parte delantera un joven al volante y en el asiento del copiloto otra señorita. Si bien no se puede asegurar que dicho acomodo sea una consecuencia directa de la lectura del citado manual, se establece la posibilidad de que estos acomodados responden a un sistema de valores provenientes de una sociedad profundamente influenciada por él. Cabe señalar la diferencia entre la indumentaria de ellas: en colores claros y telas ligeras, con la del conductor, quien viste traje oscuro, corbata y sombrero, pese al clima tropical de mayo (cuando fue tomada la foto) propio de Mazatlán. Esto permite vislumbrar la constricción en cuanto a la indumentaria masculina se refiere, misma que no se restringe a la época estudiada, sino que se puede rastrear al auge de la era industrial, en la cual el hombre empresario lo porta como señal de su frugalidad y su desprecio al despilfarro para situarse como dueño de una fortuna producto del trabajo y no de la ostentación (Ortiz, 2007).

Imagen 3

Retrato de grupo, autor desconocido. Mazatlán, Sinaloa, Mayo de 1921.

Colección Tamayo



La segunda foto de la serie (Imagen 4) muestra únicamente a las tres chicas posando frente a un árbol de mango. La chica del centro tiene un abanico adornado con el dibujo de un pájaro que sostiene en su mano derecha, la chica sonriente del extremo derecho abraza las ramas del árbol.

Es de notar la marcada diferencia en el lenguaje corporal de las jóvenes entre la primera y la segunda foto. En la primera el vestuario, peinado y pose son impecables; mientras que, en la segunda, si bien se preserva la pulcritud del atuendo, hay elementos que muestran cierta relajación; por ejemplo, el cabello ya no se encuentra perfectamente recogido, pequeños mechones fuera de sitio se asoman en la foto. La postura ya no es completamente erguida, incluso se podría decir que algunas poses son ligeramente desgarbadas, en especial la joven del extremo derecho, que absorta en la contemplación del mango muestra un abdomen distendido sin el menor cuidado de su postura. También cabe resaltar que la chica del extremo izquierdo ya no usa el *corsage* que luce en la primera foto. La naturalidad de la sonrisa de las involucradas contrasta con las expresiones faciales de la primera toma. Esto nos permite deducir que la segunda toma se realizó ya avanzado el paseo, con el paso del tiempo se van relajando las formalidades asociadas a interacciones de este tipo. Lo que nos lleva a apreciar en esta segunda toma un ambiente más libre y de camaradería entre mujeres, un aspecto muy poco o nada señalado por la historiografía.

Imagen 4

Retrato de grupo, autor desconocido. Culiacán, Sinaloa. 1920s. Colección Tamayo



Sin embargo, la foto no carece de estructura, la postura de las manos es un claro indicador al respecto. Las tres chicas sostienen algo en sus manos. La señorita del medio tiene los brazos cerca de su cuerpo, mientras que sus manos quedan a la altura de los hombros sosteniendo las

ramas del mango, además en la mano derecha lleva un abanico. La presencia de abanicos en el retrato femenino fue muy común en el siglo antepasado, los más usados eran los plegables y se consideraban un símbolo femenino por excelencia, el uso del abanico constituía un lenguaje por sí mismo (Tuñón, 1991). En este caso el abanico es rígido, el abanico junto a la postura de las manos, a la altura de los hombros, era muy utilizado durante el siglo XIX, porque ayudaban a la evocación de la delicadeza punto esencial en el imaginario social sobre la mujer.¹⁰ Después de todo, el ser mujer se manifiesta en su presencia que, a su vez, se caracteriza por sus gestos, expresiones, ropas, alrededores elegidos, gustos; por lo tanto, esta fotografía, capta, por medio de sus indicios, aquellos aspectos considerados típicamente femeninos con una naturalidad pocas veces lograda en la fotografía de gabinete (Berger, 2012; Torres, 2011).

Lo que resalta en la joven del extremo derecho es la mirada enfocada al objeto y no a la cámara que le da un aire ausente acentuando así la idea de espontaneidad en la foto, herramienta muy utilizada desde los inicios de la fotografía. Si bien la moda de los años veinte dista de las líneas rígidas de los atuendos del siglo XIX, y el retrato del siglo XX es más laxo que el retrato decimonónico en la construcción visual de las fotografías que nos ocupan.¹¹ Para Michel Frizot (2009) la fotografía implica hasta cierto punto una puesta en escena. No importa que se trata de un fotógrafo amateur, pues éste también construye la escena al decidir encuadres y poses, echando mano de su propio bagaje cultural.

Escenas agrestes

El retrato de paseos incluye también excursiones de corte puramente masculino, que permiten ver la contraparte de las imágenes anteriormente analizadas. En la siguiente fotografía, titulada “Cacería en Aguapepito” (Imagen 5), abundan elementos que apuntan al propósito del paseo, que es la cacería. De ahí que se pueda encontrar, al menos, tres rifles y un cuchillo. Destacan la cesta de mimbre y el carro. Este último ocupa la

¹⁰ Véase *El Mundo Ilustrado*, núm. 16, tomo I, México, 17 de abril de 1898, p. 303, Sección: “Damas mexicanas”, pie de imagen: “Srita. Otilia Almada. De Culiacán. (Fotografía de Donnel)”. Fondo Reservado HMN UNAM.

¹¹ Así como las primeras fotografías toman modelos de la pintura al ser la única referencia gráfica existente, de la misma manera, la fotografía de principios de siglo retoma elementos y patrones de la foto decimonónica, especialmente en las cuestiones de género. Cabe resaltar que toma distancia en lo que respecta a la rigidez y sobrecarga escenográfica de la imagen (Osuna, 2015).

mayor parte de la toma, reafirma su importancia debido a que el resto de los elementos de la imagen se encuentran a su alrededor.

Imagen 5

Cacería en Aguapepito. Retrato de grupo, autor desconocido.

Culiacán, Sinaloa. 1920s. Colección Tamayo



Cabe aclarar que en la década de los veinte del siglo pasado, los automóviles en Culiacán eran escasos,¹² “el automóvil, en cuanto objeto de consumo, sirve como evaluador del estado económico y social de las naciones y concentra de una manera esencial lo que los individuos piensan de sí mismos y cómo se muestran ante el ejercicio social” (Anta, 2015, p. 94), esto hace evidente la posición socioeconómica de los sujetos retratados, de ahí que la foto esté construida a su alrededor. Si, como plantea Anta Félez, el automóvil es un símbolo de poder, y la imagen está construida en torno a él, no solo se trata de evidenciar la actividad que estaban realizando, que es la cacería, sino también dejar de manifiesto su posición social.

En cuanto a la cesta de mimbre se encuentra justo en medio de la toma, abierta, es decir, muestra su contenido: platos, cubiertos y demás enseres necesarios para comer en el campo. Este tipo de elementos es poco usual en una foto netamente masculina. Al ser este un elemento

¹² De acuerdo con Roberto Carlos Verdugo (2012) los semáforos no se volverían de uso común en Culiacán, sino hasta la década de los cincuenta.

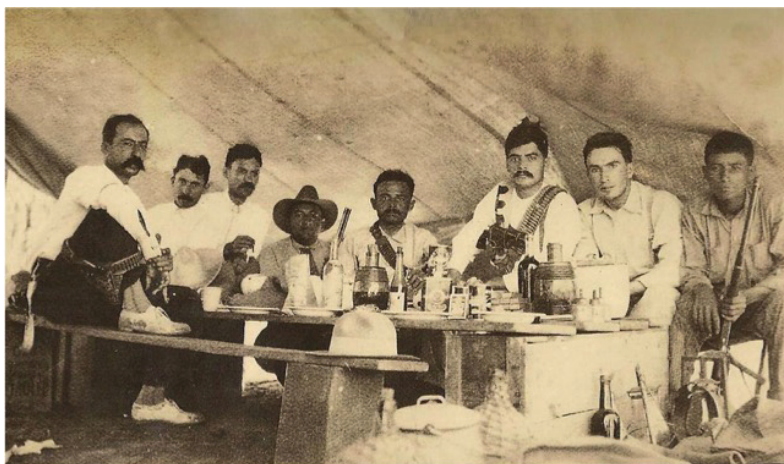
deklaradamente femenino, su ubicación en el primer plano, en este tipo de imagen, difícilmente apunta o fue incluida con el propósito de mostrar lo femenino, sino más bien de hacer patente su posición económica.

Si bien es cierto que existen fotografías de paseos con mujeres y automóviles, su estructura es radicalmente diferente, como pudimos observar en la fotografía de Mazatlán, de ahí la insistencia en calificar este entorno como masculino. En los retratos de mujeres y automóviles el énfasis está en los pasajeros, los escenarios son menos agrestes, el automóvil difícilmente aparece con un papel preponderante, sirve de marco o escenario para la convivencia que se busca presentar.

La siguiente foto (Imagen 6) muestra a ocho individuos en medio de un refrigerio en una tienda de campaña. De nuevo, la presencia de armas indica que se trata de una cacería, los sujetos se encuentran ante una mesa improvisada de tabiques y tablones, sobre la mesa destaca la presencia de varias botellas de licor. Hay un evidente acomodo de los individuos para la foto, prácticamente dirigen su mirada a la cámara, y varios de ellos muestran una expresión adusta.

Imagen 6

Retrato de grupo, autor desconocido. Culiacán, Sinaloa. 1920s. Colección Tamayo



Si bien esta foto no muestra el estricto acomodo de “Cacería en Agua-pipito” en un ambiente más casual, el nivel de interacción de los individuos no se acerca a la soltura de las interacciones que muestran en los retratos de la serie de la huerta, especialmente aquél donde las señoritas

aparecen solas. La ausencia de este tipo de interacción, con una evidente camaradería, no indica la ausencia de ella en la vida real, simple evidencia del poco interés por hacer este tipo de tomas en los espacios masculinos, reforzando así, desde la lente, el estereotipo de género. Por lo tanto, se puede inferir que existe una serie de normas y valores que restringe la forma en que se puede captar la convivencia para hombres y mujeres por separado, así como para aquellas ocasiones en que conviven entre sí. Esto coincide con la noción planteada por Judith Butler (2011) respecto a que el género es un fenómeno performativo donde son nuestros actos los que consolidan la idea de que pertenecemos a un género determinado. De tal suerte, las interacciones captadas y los marcadores visuales incluidos hacen las veces de este performance de género.

Se puede establecer la posibilidad de que, para los casos analizados en 1920, es evidente que esta restricción, al menos frente a la lente es más marcada para los hombres, eliminando cualquier dejo de expresividad fuera de los cánones socialmente aceptados en la época, tal como quedan registrados en el *Manual* de Carreño previamente citado. Según Berger (2012) “la presencia de un hombre depende de la promesa de poder que él encarna [...], el poder prometido puede ser moral, físico, temperamental, económico, social, sexual” (p. 53). Así las armas, las botellas, el automóvil son indicios que apuntan al sistema de valores imperante, pasando por ello a representar distintas promesas de poder.

En la sala de costura como en la calle: escenas íntimas y familiares

Existen otras situaciones que nos muestran otro tipo de convivencia, entre miembros del mismo género, tal es el caso del retrato de las cuatras Bertha y Lupita Páez (Imagen 7). Se trata de una foto de grupo que muestra a una mujer adulta vestida en tonos oscuros, mirando parcamente a la cámara. Hay una carriola con dos bebés de indumentaria color claro. Tras el cochecito se encuentra una mujer joven, su vestimenta es más informal que la de su compañera.

Si se pone atención a los elementos que caracterizan a esta fotografía en particular, se encuentran ciertos elementos incidentales que permiten ubicar el estatus socioeconómico de quienes aparecen. En la calle donde se tomó la foto se pueden apreciar postes, presumiblemente de luz, además de las citadas fachadas, esto hablaría de los espacios en los cuales se movían las retratadas, que contaban con cierto grado de avance tecnológico y refinamiento. Por otro lado, se ve que las dos figuras centrales de la foto son la madre con sus hijas. Las niñas, como se indica

en el reverso de la foto, son cuatas. En la foto son retratadas en una carriola especialmente adaptada para llevar a dos bebés, algo que, para la época de la foto, resultaba notable. En la ropa de las adultas destaca la bolsa y el sombrero recargado de Rafaela Núñez de Paez, y eso marca un contraste con la joven del fondo que apenas se distingue claramente debido a la sobre exposición de la luz, esto nos lleva a otra inferencia, que la foto fue tomada por un amateur, debido a la poca nitidez de la imagen que lleva a que la efigie de María Espinoza de los Monteros sea prácticamente irreconocible.

Imagen 7

María Espinosa de los Monteros Praslow, Rafaela Núñez de Paez y Cuatas Bertha y Lupita Paez Núñez. Autor desconocido. Septiembre de 1920. Los Ángeles, California. Colección Tamayo



En este último apartado se revisará una serie de tres fotografías que nos muestran escenas de la vida al interior del hogar. En este retrato de grupo, se ven tres mujeres junto a una máquina de coser. Las tres visten de manera informal con ropa clara. Una ellas, se encuentra ligeramente encorvada y su rostro, aunque mira a la cámara, revela cierta incomodidad en contraste con sus compañeras de fotografía, quienes están sentadas sobre un banquito una en las piernas de la otra. Ambas sonríen a la cámara y la chica en las rodillas se lleva los dedos a la boca en expresión de travesura.

Imagen 8

Retrato incidental de grupo, autor desconocido. Culiacán, Sinaloa.
Febrero de 1921. Colección Tamayo



Debido al pobre manejo de la luz en esta fotografía, podemos inferir que fue tomada por un fotógrafo amateur. Además, se puede suponer que esta es la primera imagen de la serie ya que fue tomada al momento, mientras que las otras tienen un acomodo más específico que les permiten lograr la nitidez deseada. Cabe señalar que con el cambio de siglo el retrato de estudio perdió parte del abarrocamiento de la fotografía decimonónica (Monroy 2010); sin embargo, conserva una estructura marcada en cuanto a los elementos que deben de estar presentes en el retrato, los fotógrafos nacionales comenzaron a tomar distancia de la herencia pictorialista. Un claro ejemplo en Sinaloa es el caso de Alejandro Zazueta, fotógrafo prolífico a inicios del siglo pasado, en cuya obra se puede apreciar esta leve transición hacia un retrato nítido, pero menos recargado en objetos y muebles. La foto citada no presenta la maestría en el manejo de la luz, que sí se ve en los profesionales de la lente.

Cabe señalar que pese al error o la pobre nitidez de la fotografía descrita, ésta fue conservada, esto se explica según Chéroux (2009), ya que “a veces una foto fallida tiene resultados benignos. Aunque haya advertido sus imperfecciones, el fotógrafo no siempre juzgó necesario destruir la foto por tan nimio deslíz. Incluso es posible que le haya hecho gracia” (p. 22). En esta fotografía hay un componente afectivo que es lo que permite su conservación.

La siguiente foto de la serie (Imagen 9) retrata a tres mujeres jóvenes, dos están sentadas en mecedoras. Las sillas están encontradas y se ubican en medio de un pasillo o corredor. Sus posturas son relajadas y su expresión neutra. Una de ellas sostiene su labor de costura, otra lleva un gorrito tejido y coloca su mano izquierda de manera que sostiene el borde del gorro sobre la nuca y enmarca su cara con el brazo.

Imagen 9

Retrato de grupo, autor desconocido. Culiacán, Sinaloa. 1920s. Colección Tamayo



Indicios como el acomodo de las señoritas hacen evidente que el fotógrafo poseía alguna clase de conocimiento técnico sobre este oficio, ya que la construcción de la imagen respeta la regla de los tercios.¹³ De tal manera que los rostros de las chicas sentadas se ubican en el tercio central, posición clásica para indicar la relevancia del sujeto retratado. Sin embargo, sostenemos que se trata de un fotógrafo amateur, pues detalles como la indumentaria y la postura de las involucradas en el retrato, apuntan a un alto nivel de cercanía entre el fotógrafo y ellas. Dichos elementos,

¹³ Este lineamiento fotográfico dicta que una fotografía está dividida en tres partes, tanto vertical como horizontalmente, y el sujeto debe colocarse ya sea en las líneas o sus intersecciones (Davis y Lynn, 1995, p. 30) https://books.google.com.mx/books?id=Nx8_7xbot7cC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=rule%20of%20thirds&f=false

presentes en esta imagen, serían considerados impropios en el trabajo de un fotógrafo profesional. El fotógrafo aficionado “también pone en escena, de manera más o menos consciente (lo cual puede advertirse por la manera como dispone la ubicación de sus parientes, o el manejo de las poses) diversas actitudes de intercambio, relaciones, emociones, deseos” (Frizot, 2009, p. 38).

Imagen 10

Retrato de grupo, autor desconocido. Culiacán, Sinaloa. 1920s. Colección Tamayo



La tercera imagen (10) nuevamente presenta a las mismas tres chicas, pero en el jardín. Dos están sentadas en el suelo y una queda de pie detrás de ellas, sosteniendo una regadera, la cual sostiene sin esfuerzo, lo que indica que se encuentra vacía. Al igual que en la imagen anterior, se percibe una estructura en el acomodo que supone la intervención intencional del fotógrafo, lo cual confirma la idea de que quien maneja la cámara posee un conocimiento básico del oficio, aunque nuevamente están presentes detalles como el pobre manejo de la iluminación y el espacio, de lo que se deduce la naturaleza amateur de quien maneja el obturador.

La secuencia indica desplazamiento espacial en el interior del hogar. A medida que se avanza, se revelan diferentes aspectos de las retratadas. Mientras más evidente se hace la mano o la dirección del fotógrafo, menos íntima es la escena. La mayor evidencia de esto es la rigidez en las posturas: prácticamente inexistente en la primera foto y claramente presente en las otras dos, en especial la última. En la primera foto el lenguaje corporal indica una cercanía familiar entre las retratadas. En cambio, en las otras dos simplemente al modificar el espacio, la iluminación y la pose la interacción se vuelve acartonada.

Pese a los problemas técnicos evidentes en la primera foto, esta imagen arroja luz sobre la existencia de una camaradería entre mujeres: el lenguaje corporal, las sonrisas, las muecas, e incluso, la decisión de que se tome la fotografía en esas circunstancias, hablan de cercanía, confianza y sentido de humor, que no se ve en las otras imágenes, apenas se atisba en la fotografía de la serie de la huerta donde aparecen las chicas solas. Y se encuentra notablemente ausente en las instantáneas que incluyen individuos del sexo masculino.

Para Berger (2012) “nacer mujer ha sido nacer para ser mantenida por los hombres dentro de un espacio limitado y previamente asignado [...] una mujer debe contemplarse continuamente, ha de ir acompañada casi constantemente que tiene de sí misma” (p. 54). La presencia mayoritaria de espacios cerrados como escenario para las mujeres es algo que podemos relacionar con la primera parte de esta expresión. El espacio donde se desenvolvía la cotidianidad de las mujeres era el hogar, y aun cuando estaban afuera, la presencia de bardas y la compañía de su custodio masculino hacen las veces de los límites de su campo de acción. A su vez, podemos notar que la imagen que se construyen de sí mismas está íntimamente ligada a los quehaceres que se consideraban propios de su sexo, como la jardinería o la costura.

Comentarios finales

Generalmente los roles de género se trasladaban a los espacios de la vida cotidiana de los individuos, esto coincide con lo encontrado en las fotografías que se analizan en el estudio. Las mujeres aparecen en el hogar, en los lugares socialmente aprobados para la recreación: huertas, jardines, plazuelas; mientras que los hombres son retratados en paisajes agrestes, cantinas y otros, a los cuales tenían acceso precisamente por su género. Aunado al espacio cabe discutir la manera en que el retrato ha sido poblado. Si examinamos la utilería en las fotos masculinas encontraremos que el repertorio de objetos es relativamente limitado. Se cir-

cunscribe principalmente a armas, botellas de alcohol y la aparición única pero significativa del automóvil convertible. En el caso de las mujeres el repertorio es más extenso, ya que aparecen rodeadas de diferentes objetos como máquinas de coser, abanicos, instrumentos de jardinería. Cabe resaltar que, en este último caso, a pesar de contar con mayor variedad de artículos, se presentan prácticamente como muestras individuales. A diferencia de sus contrapartes masculinas, su repertorio era limitado, pero cuando se requería, o así se decidía, los objetos abundaban en la toma. No menos importante es el hecho de que los objetos de hombres y mujeres corresponden a lo tradicionalmente delimitado para su género.

Los espacios validados en la fotografía para la interacción entre hombres y mujeres pertenecen al ámbito de excursiones o paseos en grupo, en los cuales la rigidez prima en los elementos masculinos mientras que la mujer goza hasta cierto punto de mayor fluidez y expresividad en sus movimientos, esto se puede apuntar desde el vestuario en donde el hombre en dichas circunstancias viste traje oscuro. En este sentido parece hacer eco a lo establecido en el *Manual* de Carreño. Sin embargo, la foto de la sala de costura se contrapone al estereotipo de la señorita rígida y refinada, dulce sí, pero completamente ajena al sentido del humor. Mientras que, con su contraparte masculina, la camaradería y la relajación están completamente ausentes de la foto en la mayoría de las circunstancias.

Otro asunto importante que se desprende de todo lo anterior es que este tipo de imágenes muestran una faceta poco explorada y documentada de las mujeres de clase media y clase media alta. En la crónica tradicional ellas son prácticamente relegadas o se encuentran ausentes, cuando mucho queda reducida a algún comentario de tinte anecdótico referente a su familia o profesión, tal como ocurre en las crónicas de Verdugo Fálquez; mientras que la mujer de pueblo es la que más se menciona, aunque siempre en el marco de algún evento o festividad pública. En dichas festividades podían participar en pleitos y algarabías desbocadas, en franco contraste con esas otras retratadas por la lente cuyas infracciones resultaban más sutiles. Su actuar individual queda fuera de escena, pero no del obturador amateur. Este tipo de fotografía fue tomada de manera casi *in fraganti*, sin un acomodo profesional pero sí con una conciencia de la presencia de la cámara. Esa poca preparación para tomar la imagen nos permite situarla lejos de las fotografías rígidas de principios de siglo xx y más allegada a lo que sería la fotografía cándida que encontraría a su principal proponente en Erich Salomon en la Alemania de mediados de los veinte (Freund, 2008). Si bien no alcanza la espontaneidad de las fotos de Salomon en su mayor expresión, puede considerarse como un antecedente, una suerte de fotografía proto-cándida.

Este tipo de consideraciones, resultado del análisis de estas imágenes, nos llevan a plantear que los individuos nacen en una cultura visual heredera de los cánones decimonónicos que les preceden, tal como se analizan en el caso de los abanicos. Pero al mismo tiempo dichos individuos generan su propia cultura visual; es decir, los cánones que les preceden les sirven como referente visual, son parte de la cultura fotográfica colectiva en la que están insertos, sin embargo, estos cánones no los limitan, sino que los habilitan para poder desarrollar dicha cultura conforme a su tiempo y momento histórico echando mano de sus propias experiencias individuales.

Archivos

Fondo Reservado, Hemeroteca Nacional de México. Universidad Nacional Autónoma de México (HNM UNAM).

Fotografías

Fondo Particular Miguel Tamayo. Culiacán, Sinaloa.

Bibliografía

Aguilar, V. (2004)

Las familias poderosas del Cabildo de Culiacán 1872-1910. Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa.

Anta, J. (2015)

El automóvil: genealogía de un objeto de poder. *Methaodos. Revista de ciencias sociales*. 3(1): 93-106.

Berger, J. (2012)

Modos de ver. Barcelona: Gustavo Gili.

Butler, J. (2011)

Your behavior creates your gender [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=Bo7o2LYATDc>

Camarena Rodríguez, M. (2015)

“Decencia, saber y buenas maneras. Hombres y mujeres en Sinaloa, siglos XIX y XX”. En P. Molinar Palma y M. Vidales Quintero (coords.). *Historia Temática de Sinaloa*, Tomo V (125-154). Culiacán: Gobierno del Estado de Sinaloa.

Carneiro V., y Ferraz, S. (2005)

“Individuo, género y ornamento en los retratos fotográficos, 1870-1920”. En *Imágenes e investigación social* (271-291). México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

Carreño, M. (2008)

Manual de urbanidad y buenas maneras. México: Época.

- Chéroux, C. (2009)
Breve historia del error fotográfico. México: SerieVe.
- Contini, M. (1966)
50 siglos de elegancia. Milán: Editorial Novarro.
- Davis, T., Lynn, R. (1995)
 Shoot nature on the run and compose too? You'd better believe it!. *Popular photography*, 30-31. Recuperado de https://books.google.com.mx/books?id=Nx8_7xbot7cC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q=rule%20of%20thirds&f=false
- Del Castillo, A. (2005)
 "La historia de la fotografía en México, 1890-1920. La diversidad de los usos de la imagen". En E. C. García Krinsky (coord.). *Imaginario y fotografía en México 1839-1970*, (59-118). México: Lunwerg Editores.
- Freund, G. (2008)
La fotografía como documento social. Barcelona: Gustavo Gili.
- Frizot, M. (2009)
El imaginario fotográfico. México: SerieVe.
- González, L. (2009)
 Técnica fotográfica y mirada: La fotografía en el país de la metralla. En *México fotografía y Revolución* (pp. 53-66). México: Lunwerg.
- Massé, P. (1998)
Simulacro y elegancia en tarjetas de visita. Fotografías de Cruces y Campa. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Monroy, R. (2010)
 Matices fotográficos en el México del siglo xx. *Antropología. Boletín oficial del Instituto Nacional de Antropología e Historia*, (89), pp. 5- 30.
- Mraz, J. (2007)
 ¿Fotohistoria o historia gráfica?. El pasado mexicano en fotografía. *Cuicuilco*, 14 (41): 11-41. [fecha de Consulta 22 de Julio de 2020]. ISSN: 1405-7778. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=351/35112370002>
- Ojeda, S. (2007)
Culiacán. Colección Miguel Tamayo. Culiacán: H. Ayuntamiento, Gobierno del Estado de Sinaloa.
- Ortiz, J. (2007)
 El nacimiento de Venus: la construcción de una imagen femenina. En *Miradas disidentes: géneros y sexo en la historia del arte*, (pp. 273-292). México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas.
- Sandoval, M. (2002)
Luis F. Molina y la arquitectura porfirista en la ciudad de Culiacán. Culiacán: DIFOCUR.

- Torres, D. (2011)
María Santibáñez: fama, olvido, rescate y fascinación. *Alquimia*, (41), pp. 7-15.
- Tuñón, J. (1991).
El álbum de la mujer: antología ilustrada de las mexicanas (Vol. 3). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Uribe, M. (2011)
La compañía México Fotográfico en la política de turismo nacional de los años veinte. *Alquimia*, (42), pp. 22-29.
- Veblen, T. (1974)
Teoría de la clase ociosa. (2da. ed.) México: Fondo de Cultura Económica.
- Verdugo, F. (2006)
Las viejas calles de Culiacán. (2da. ed.) Culiacán: Universidad Autónoma de Sinaloa.

Recibido: 10/03/2020. Aceptado: 20/07/2020