

Entre silencios y sombras. Fotografías de afroamericanos

Ma. Dolores Ballesteros Páez

Muchas fotografías están rodeadas de silencios, más ese mutismo no es una generalidad. Si los protagonistas de las imágenes forman parte de la clase política, pertenecen a una familia rica o de abolengo, o son famosos por causa de su oficio o profesión, las imágenes suelen ir acompañadas de ciertos datos, como el nombre del sujeto o del estudio fotográfico, por ejemplo, además de una leyenda sobre las intenciones para la elaboración del artificio; de otro modo, un silencio se posa sobre ellas. Este es el caso de las imágenes de una población que ha sido ignorada durante décadas en la historia de nuestro país: la afroamericana. Su contribución a la historia de México y su representación fotográfica han sido poco exploradas.¹

Como con el resto de representaciones, las fotografías de afrodescendientes siguen las convenciones de cada época: desde tarjetas de tipos populares, pasando por fotografías etnográficas, retratos, hasta imágenes sobre acontecimientos históricos. A continuación, incluiré algunas reflexiones en torno a cómo afrontar el estudio de fotografías de afrodescendientes del siglo XIX, atendiendo las peculiaridades de cada tipo de imagen.

Las fotografías: sus preguntas y silencios

El uso de la fotografía como fuente documental para la historia social ha sido ampliamente estudiado en México. Deborah Poole, Karina Sámano Verdura o Deborah Dorotinsky, entre otros, han estudiado en archivos e imágenes la representación de lo indígena y cómo las fotografías jugaron

Página siguiente
[Fotografía 1] ©
Alice Dixon Le Plongeon, A Caribbean Woman, ca. 1878-1879. Augustus and Alice Dixon Le Plongeon Papers, Getty Research Institute, Los Angeles, (2004. M. 18).



un rol importante en los cambios del moderno concepto de “diferencias raciales”, que culminó con el discurso “científico” de raza a principios del siglo XX.²

Centraré mi atención en las fotografías que se conservan en el acervo de la Fototeca Nacional, sobre todo en las imágenes de personajes anónimos sobre los que no tenemos información personal. Cuando se trabaja algo tan complejo como las representaciones fotográficas de los afromexicanos, el investigador queda atrapado entre el silencio y el esencialismo: o se limita a estudiar a personas que se auto adscriban como afromexicanos –algo bastante complejo como veremos con el retrato de Pedro José Sotelo–, o elige las imágenes de personas que poseen rasgos fenotípicos que tradicionalmente han sido asociados con la población afrodescendiente, cayendo en el esencialismo que caracterizaba a la producción extranjera. ¿Cómo escapar de esa trampa?

Lo que pretendo con este trabajo es llenar el vacío de visualización e identificación de quienes posiblemente fueron afrodescendientes. Con esto no quiero decir que las personas representadas se habrían identificado como afromexicanos, porque lamentablemente no podemos dialogar con ellos sobre su identidad o auto adscripción, pero sí podemos identificarlos como parte de la historia social de México. Según George Steiner, “lo que no se nombra, no existe” y la investigación histórica lleva 40 años nombrando a los afromexicanos y recuperando su participación en la historia nacional, una participación ignorada durante décadas. En el caso de las fotografías podríamos añadir que lo que no se ve, desaparece de la memoria visual nacional y este es un pequeño esfuerzo por visibilizar a los afromexicanos en el siglo XIX y principios del XX.

Retratos con nombres y apellidos

Cuando conocemos el nombre de la persona retratada, podemos hacer una reconstrucción genealógica que arroje luz al contexto fotográfico, a la vida y al origen del representado: ese es el caso de Pedro José Sotelo, quien aparece en tres imágenes del repositorio digital del Instituto Nacional de Antropología e Historia, conocida como Mediateca del INAH.³



[Fotografía 2] ©
424815, Autor
no identificado,
Pedro José
Sotelo, retrato,
ciudad de México,
México, ca.
1870. Colección
Culhuacán
-Fototeca
Nacional.
SECRETARÍA DE
CULTURA. INAH.
SINAFO. FN.MX

Un positivo en albúmina, una impresión en plata sobre gelatina, ambas fechadas en torno a 1870, y un dibujo basado en una de las fotografías contienen la representación de Sotelo. Aunque son variaciones de la albúmina, cada una de esas imágenes proviene de colecciones diferentes: Colección Archivo Casasola, Colección Culhuacán y Colección Estados de la República, respectivamente. En la guarda de la fotografía en plata se lee: "Sotelo Pedro Jose (sic). Insurgente" y en el catálogo sigue una pequeña biografía. Sotelo escribió unas memorias en las que relata que al morir su padre en 1802, su madre lo puso al cuidado de Miguel Hidalgo, para el que trabajó como sirviente durante algunos años hasta que se dedicó a la alfarería. Allí narra con todo lujo de detalles su participación en la insurgencia.⁴ [Fotografía 2]

Su imagen parece un retrato convencional del siglo XIX. Sotelo aparece sentado, apoyando su brazo sobre una mesa cubierta con una rica tela, donde descansa su sombrero. Lleva una camisa blanca, calzones blancos y lo que parecen restos de calzoneras de cuero. El hombre, de edad avanzada, está cubierto con un zarape por la espalda que le cae hasta el regazo. El dibujo también se basa en el positivo en albúmina, pero los rasgos de su cara aparecen más “estilizados” que en la fotografía. Es una licencia poética por parte del autor.

A lo largo de su vida y la de su familia, el registro de sus “calidades” cambió en repetidas ocasiones. En el acta de bautismo de su padre aparece como “mulato”, pero en su acta de defunción como “español del pueblo de Dolores”.⁵ Sus abuelos paternos aparecen registrados como “mulatos vecinos de la Hacienda de Santa Bárbara”, pero en su acta de matrimonio aparecen como indígenas.⁶ Sotelo es un ejemplo de lo que se podría hacer con las fotografías familiares de afromexicanos hoy en día, conociendo nombres y apellidos, datos que no tenemos en la mayoría de los casos.

El pasado más oscuro: la fotografía etnográfica

Las fotografías etnográficas tuvieron un amplio desarrollo en el siglo XIX tanto en el ámbito académico estadounidense como en el europeo. En México, Deborah Dorotinsky ha dedicado gran parte de su trabajo académico a los archivos que resguardan este tipo de imágenes y a investigar la producción que hicieron fotógrafos nacionales o extranjeros, como Frederick Starr.⁷ Este antropólogo estadounidense realizó retratos raciales de frente y perfil de indígenas en el sur de México. Esas imágenes iban acompañadas de medidas para clasificar antropométricamente a “las 23 ‘tribus’ que visitó en los estados de Oaxaca y Chiapas.” En *Indians of Southern Mexico*, presenta las fotografías de cada uno de los grupos indígenas fotografiados a un público menos especializado, dedicando la publicación a Porfirio Díaz y a Manuel Fernández Leal, secretario de Fomento, cuyas cartas “lo autorizaron a someter bajo sus órdenes a los jefes de los Distritos políticos en los que trabajó”, además de la “extorsión económica” pagando a cada persona para “que se dejara medir, fotografiar o moldear su busto en yeso”.⁸



[Fotografía 3] © 418194 **Charles B. Lang**, *Zapotecos afuera de una vivienda, retrato de grupo*, Oaxaca, México, ca. 1899. Colección Étnico-Fototeca Nacional. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN.MX

El fotógrafo Lang, que acompañó a Starr en su segundo viaje por Oaxaca capturó esta fotografía titulada “Zapotecos afuera de una vivienda, retrato de grupo”. [Fotografía 3] Como Deborah Dorotinsky analiza, Lang realizó composiciones “pintorescas”, sus tomas son “escapadas estéticas” que recuperan la naturaleza, el entorno, así como a los habitantes y no siguen los esquemas antropométricos.⁹ Esta foto no fue incluida en el álbum definitivo ya que es un ejemplo de “la frustración que Starr sentía al no lograr que cada individuo conformara un ‘tipo’ ideal determinado”. Por ejemplo, “el cabello ondulado” de una mujer zapoteca le “sugiere mezcla con blanco”.¹⁰ En la toma se observan las condiciones de vida de la gente en las comunidades oaxaqueñas de finales del siglo XIX, la forma de sus

construcciones, su vestimenta y su peinado. Además de formar parte de la producción de este excéntrico investigador, esta fotografía nos aporta un testimonio sobre la cotidianidad de las familias afrodescendientes en Oaxaca en dicho periodo.

Desde el otro lado del océano y con unos objetivos distintos llegó entre 1874 y 1885 la viajera inglesa Alice Dixon Le Plongeon a la península de Yucatán. Interesada por la civilización maya, se convirtió en una de las primeras fotógrafas de Chichen Itzá, Uxmal, Cozumel, Isla Mujeres, Honduras británica, Izamal, Mayapan y Ake.¹¹ En su diario, en varias ocasiones menciona a la población afrodescendiente que encontró en territorio mexicano. Primero recupera las leyendas que los locales contaban sobre la isla Contoy y por qué nadie la habitaba: “la aparición de un negro gigante, acompañado de un sabueso feroz”.¹² La autora reproduce una historia de piratas donde dos de ellos eran afrodescendientes y fueron asesinados para proteger un tesoro que incluía las joyas del obispo.

Finalmente, reconoce que en la ciudad de Tizimin “un negro viejo” les dio las direcciones reales de cómo llegar a las joyas del obispo, pero nunca tuvieron oportunidad de cavar porque “había demasiados ojos observándolos y podía costarles su vida”.¹³ De esta forma, Le Plongeon vio lo que muchos mexicanos para esas fechas no “veían”: la población afrodescendiente en la península de Yucatán.

La fotografía incluyó un capítulo sobre los caribes de Belize. Además de mencionar ciertos elementos lingüísticos, vestimenta, costumbres alimenticias, habilidades náuticas, centró su atención en los supuestos sacrificios humanos y sus relaciones poligámicas y de género. Para complementar la descripción de la posición de la mujer en la sociedad garífuna, incluye el retrato de una mujer titulado “Mujer caribe”, quien aparece vestida como Le Plongeon la describió en su diario: “Las mujeres llevan faldas, pero no chaquetas sobre sus escotadas camisolas, doblan un pañuelo sobre sus cabezas como turbante y llevan todos los adornos que pueden obtener, siendo un collar favorito un cordel de moneda de oro o plata”.¹⁴ La mujer de la imagen sostiene la mirada a la cámara, desafiante y no muy contenta con la situación. [Fotografía 1]



[Fotografía 4] ©
470357 Autor
no identificado,
*Hombre ciego
pide limosna*,
ciudad de México,
México, ca. 1908.
Colección C. B.
Waite/W. Scott-
Fototeca Nacional.
SECRETARÍA DE
CULTURA. INAH.
SINAFO. FN.MX

Algunas interpretaciones de la imagen sostienen que probablemente fue obligada a vestir de esa forma.¹⁵ Sea como fuere, esta imagen parece estar a medio camino entre las fotografías etnográficas y las de tipos populares, pudiendo situarse en una antropología social primitiva. Al conocer su contexto de producción y reproducción, podemos entender mejor su objetivo de ilustrar la descripción etnográfica de los caribes y remarcar el exotismo de dicha población.

El costumbrismo en blanco y negro: fotografías de tipos populares

La revista *Alquimia* dedicó su número de mayo-agosto de 2014 al tema de las tipologías, un género de fotografías de tipos populares enfocado no sólo a recuperar las series de ciertos fotógrafos de renombre como Cruces y Campa, Desiré de Charnay, etcétera, sino a su contexto de producción en pleno auge del costumbrismo plasmado en las litografías de extranjeros como Claudio Linati o en las figuras de cera que realizaban y vendían artesanos en el Zócalo, y atendiendo a la circulación de estas imágenes en publicaciones de la época.¹⁶

Existe todo un debate en torno a las fotografías de tipos de C. B. Waite y Winfield Scott. Fernando Aguayo y Berenice Valencia exploran desde la fundación de las firmas fotográficas hasta los materiales, producción, numeración y modificación de estas. En la Fototeca Nacional, se conserva una imagen titulada “Hombre ciego pide limosna”, con una inscripción original que reza “Waite N° 766”. Como explican Aguayo y Valencia, esto no significa que fuese tomado por dicho fotógrafo, sino que la firma pudo ser añadida al formar parte de su colección.¹⁷ En la imagen aparece un hombre con pantalón de manta, huaraches y una chaqueta. De su cuello cuelga una tarjeta que parece representar a la virgen de Guadalupe y se encuentra a un lado de un camino. Se protege del sol con una sombrilla hecha de caña en un paisaje semi-desértico. [Fotografía 4]

Otras tomas inmediatamente anteriores o posteriores de la imagen se conservan en la Fototeca Nacional formando parte del acervo Culhuacán una y del Étnico otra (esta ubica la imagen en Oaxaca, mientras que las demás las ubican en la ciudad de México). Esta escena capturó la atención del fotógrafo que la consideró lo suficientemente “exótico” como para vender a su clientela en el extranjero en forma de tarjeta y como para dedicarle varias tomas.

Asimismo, en el archivo nacional encontramos varias versiones de una imagen titulada “Vendedor de ollas”. Hay tres imágenes con la misma reproducción en la Fototeca Nacional: positivo en albúmina, impresión en plata sobre gelatina y una impresión de gelatina de autorrevelado. Por la numeración (21) y la leyenda manuscrita en letras blancas que se observa en la parte inferior izquierda, podría pertenecer a las imágenes compradas por Waite.¹⁸ Lo que podemos asumir es que pertenece a las colecciones de fotografías costumbristas dedicadas a mostrar el México exótico que tanto fascinaba al público europeo y estadounidense.

Además de ser una rica fuente de información para los historiadores de la vida cotidiana, de la historia de la cocina y de la moda, esta imagen nos muestra la diversidad social de México a finales del siglo XIX. Las limitaciones técnicas como la falta de luz, las sombras en los rasgos, las tomas amplias por el propio interés de la imagen nos dificultan la tarea a la hora de ver el rostro de los hombres capturados junto a las ollas.



[Fotografía 5] ©
450142 Autor
no identificado,
Vendedor de ollas,
ciudad de México,
México, ca.
1890. Colección
Felipe Teixidor-
Fototeca Nacional.
SECRETARÍA DE
CULTURA. INAH.
SINAFO. FN.MX

La tecnología actual, que permite mejorar la imagen equilibrando la luz (incluso añadiendo color), podría ser una herramienta de utilidad en el estudio de la población afromexicana. [Fotografía 5]

¿Afromexicanos en el Centenario de la independencia?

Como ya analizó Laura Castañeda, la fotografía fue una de las herramientas predilectas del régimen porfirista para capturar cada una de las celebraciones del primer centenario de la independencia.¹⁹ Además del registro fotográfico de templos y de las tarjetas postales en páginas de álbumes, “otras series postales presentaron escenas de las festividades desarrolladas durante el mes de septiembre de 1910”.²⁰ Debido al control periodístico, para cubrir los eventos oficiales del Centenario, el gobernador del DF y el presidente de la Comisión Nacional del Centenario, Guillermo de Landa y Escandón, “expidió tarjetas de acreditación a los fotógrafos que trabajaban para diversas casas editoras y medios impresos”, entre los que estaba Agustín Víctor Casasola y Miguel Casasola. Ambos empleaban cámaras réflex para placas de vidrio de 5x7 pulgadas que permitían gran movilidad al fotógrafo al poder utilizarse sin el apoyo del tripie.

En la Fototeca se conserva una imagen titulada “Personas en la Columna de la Independencia” y en el reverso está inscrito “P. Díaz, “60” y un sello del Archivo Casasola. Los catalogadores añaden que “es probable que esta imagen se haya tomado durante los festejos del centenario de la independencia, posterior a la inauguración del monumento”.²¹ El día 16 de septiembre de 1910 se había inaugurado la Columna de la Independencia “que por su grandiosidad y simbolismo se convirtió en el ícono de la nación moderna”.²² La multitud posa sobre el monumento y en la propia glorieta en una toma amplia en el nuevo símbolo del México moderno. La sobreexposición de la fotografía dificulta la revisión de los rasgos faciales de algunos participantes. Con ayuda de la tecnología actual podemos ver con mayor claridad a algunos actores en la celebración. [Fotografía 6]

En Veracruz, los festejos por el centenario de la Independencia también fueron destacados. Al margen de ser el puerto de entrada de muchos de los representantes internacionales que llegaron y del conflicto por la presencia de Rubén Darío, por sus calles desfilaron carros alegóricos en honor al cura Hidalgo, ricamente adornados con flores y en ellos muchachas vestidas como alegorías de la patria. De esta imagen de la Fototeca que presenta la inscripción “Veracruz.- Fiestas del Centenario de la Independencia”; desconocemos su autoría y el interés está en la captura del desfile pero alcanzamos a ver la diversidad de la multitud que acudió a participar del festejo.

De esta forma, podemos considerar a la fotografía como una herramienta de investigación en la historia de los afromexicanos, con sus limitantes y beneficios. De la mayoría de las imágenes, desconocemos su autor o a las personas representadas. Por supuesto que el carácter veraz asociado a la fotografía como “captura” de la realidad nos puede engañar y limitar a la hora de interpretarla. Como cualquier otro documento, debemos considerar su intención de producción, el contexto en que fue o es creado, el uso que se ha dado de las imágenes, etcétera. No obstante, siguen siendo ricas fuentes de información para la historia social del país y de la historia afromexicana. Cuando nos llegan a preguntar qué pasó con la población afromexicana tras la independencia, respondemos que nunca se fueron, que participaron en el acontecer político y social. Las fotografías son testimonios de esa participación en celebraciones, de ser “elementos” que forman parte del México costumbristas y de los retratos decimonónicos, pasaron a ser parte del devenir de la historia mexicana.

Página siguiente

[Fotografía 6]

© 662727

Casasola,

Personas en la Columna de la Independencia, ciudad de México, México, ca.

1950. Colección Archivo Casasola Fototeca Nacional. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN.MX



