

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

ISSN 1405-7786

septiembre • diciembre | 2023 | año 26 | núm. 77



Afromexicanos

PORTADA

© 2A051236
Pedro Guerra Jordán.
Sin título, Mérida, Yucatán, México. ca. 1883. Archivo Fototeca
Pedro Guerra-Universidad Autónoma de Yucatán.

CONTRAPORTADA

© **Judith Romero.**
Sin título, Valerio Trujano, Oaxaca, 2022. Archivo Judith Romero.



© Manuel González de la Parra, *Norma*, 1985. Fototeca Nacional. Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN. MX.

Alquimia

Sistema Nacional de Fototecas

Archivos e investigación de la fotografía

septiembre • diciembre | 2023 | año 26 | núm. 77

Secretaría de Cultura

Alejandra Frausto Guerrero | Secretaria

Instituto Nacional de Antropología e Historia

Diego Prieto | Director General

José Luis Perea | Secretario Técnico

Beatriz Quintanar | Coordinación Nacional de Difusión

Juan Carlos Valdez | Director del SINAFO

Arturo Jaramillo | Subdirección de la Fototeca Nacional

Alquimia

Arturo Ávila Cano | Editor

Valentina Lino Alatríste | Diseño

Consejo de asesores

Alicia Ahumada, Marco Antonio Cruz[†],
Bernardo García, Carlos Jurado[†], Patricia Massé Z., Adrián Mendieta,
Patricia Mendoza[†], Francisco Montellano, Ricardo Pérez Montfort,
José Antonio Rodríguez[†], Gerardo Suter

Comité editorial

Mayra Mendoza Avilés, Rebeca Monroy Nasr,
Gerardo Montiel Klínt, Columba Sánchez, Juan Carlos Valdez Marín

D. R. © INAH, Córdoba, núm. 45,
Col. Roma, C. P. 06700, Ciudad de México
alquimia.sinafo@inah.gob.mx

Alquimia, Año 26, Núm. 77, septiembre-diciembre de 2023, es una publicación cuatrimestral editada por el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Córdoba 45, Col. Roma, alcaldía Cuauhtémoc, C. P. 06700, Ciudad de México. Editor Responsable: Arturo Ávila Cano. Reservas de Derechos al Uso Exclusivo Núm. 04-2016-051812234600-102. ISSN: 1405-7786. Ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Licitud de título y contenido: 17059, otorgado por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Domicilio de la publicación: Córdoba 45, Col. Roma, Alcaldía Cuauhtémoc, C. P. 06700, Ciudad de México. Este número se terminó el 29 de agosto de 2022. Distribuidor: Coordinación Nacional de Difusión del INAH. Córdoba 45, Col. Roma, alcaldía Cuauhtémoc, C. P. 06700, Ciudad de México. Imprenta: Impresos Florida, S.A de C.V. 5 de mayo No. 33, colonia Providencia. Alcaldía Azcapotzalco, Ciudad de México. CP 02440. Este número se terminó de imprimir el 15 de noviembre de 2023 con un tiraje de 1000 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación.

Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización del Instituto Nacional de Antropología e Historia.



© Manuel González de la Parra, *Pareja captada en su hogar en las altas montañas de Veracruz*, ca. 1990. Fototeca Nacional. Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN. MX.

Índice

- | | |
|---|---|
| <p>4 Editorial
Arturo Ávila Cano</p> <p>6 Entre silencios y sombras. Fotografías de afromexicanos
Ma. Dolores Ballesteros Páez</p> <p>20 Fotografía y comunidades afromexicanas: el cultivo de otras narrativas y memorias
Abraham Nahón</p> | <p>38 Retratos de afrodescendientes en Mérida en los siglos XIX y XX
Jorge Victoria Ojeda</p> <p>60 La afromexicanidad como telón de fondo: Toña La Negra y Rita Montaner
Gabriela Pulido Llano</p> |
|---|---|

• 81 •

SINAFO

Erick Alvarado Tenorio

• 83 •

SOPORTE E IMÁGENES

Jorge Acevedo

• 86 •

RESEÑAS

Iván Vartan Muñoz Coterá

Mayra Mendoza Avilés

Editorial

Arturo Ávila Cano

"Aquello que no se nombra, no existe". La frase atribuida al crítico literario George Steiner es utilizada para nombrar lo que se ha excluido, y que por ende permanece oculto a la mayoría. Nuestros colaboradores para este número de *Alquimia* coinciden en que la llamada tercera raíz ha sido escasamente enunciada y como consecuencia de ello su visibilidad es insuficiente o en todo caso ha sido enmascarada en algunos productos mediáticos ligados a melodramas, elaborados expresamente para moldear nuestra educación sentimental, pero no para cuestionar el abandono, la marginación ni las injusticias a las que se han visto sometidas las poblaciones negras de este país. Su presencia y su participación cultural, económica y social es ignorada, afirma María Elisa Velázquez en el libro *Estudiar el racismo: afrodescendientes en México*.

En su estudio etnohistórico sobre la población negra de este país, cuya primera edición tuvo lugar en 1946, el antropólogo Gonzalo Aguirre Beltrán expone que a partir del movimiento revolucionario y la reivindicación de los derechos del campesino, "en su gran mayoría indio", se dio enorme importancia a los grupos étnicos en el sentido cultural y político, y ello ocasionó que la contribución de los negros para la formación de la nacionalidad mexicana, no fuera mencionada. En ese mismo texto, Beltrán mencionó que "nadie se cuida de considerar la parte que toca a los negros en la integración de una cultura en México". En años recientes, la bibliografía sobre el tema se ha incrementado y el lector interesado no sólo encontrará investigaciones desarrolladas en México, sino también en la Unión Americana, como "Entre mayas y españoles. Africanos en el Yucatán colonial" (2020), de Matthew Restall, publicado por el FCE y *Finding Afro-Mexico. Race and Nation after the Revolution* (2020), de Theodore Cohen.

La representación fotográfica sobre la población afromexicana no es tan numerosa como la de los grupos originarios, y sin embargo habría que destacar algunos libros en los que prima el interés antropológico, como es el caso de *Tierra Negra* (1994), de Maya Goded, quien trabajó en la Costa Chica de Guerrero y Oaxaca, o *Luces de raíz negra* (2004), de Manuel González de la Parra, obra bilingüe que contiene las imágenes que el autor elaboró en algunas regiones de Colombia y México en la que ofrece una interesante aproximación a regiones entonces aisladas, como Coyoilillo, Veracruz y en la que se aprecian las costumbres y



tradiciones de esa comunidad. El archivo de De la Parra es ya patrimonio de la nación ya que se donó a la Fototeca Nacional en agosto de este año, en el marco del XXIV Encuentro Nacional de Fototecas. Cabe apuntar que en 2018 y 2019, tanto en el Centro de la Imagen de la ciudad de México, como en el Museo Amparo de Puebla, tuvo lugar la exposición *Africanamericanos*, curada por Claudi Carreras, que incluyó 400 imágenes de 16 regiones de Latinoamérica. En el catálogo de esa muestra destaca la obra de fotógrafos como Maya Goded, Hugo Arellanes, Koral Carballo y Yael Martínez, entre otros.

© **Judith Romero**,
Sin título, Valerio
Trujano, México,
Oaxaca, 2022.
Colección de la
artista.

Alquimia ha decidido sumarse a las reflexiones sobre la histórica presencia de la negritud en México. María Dolores Ballesteros afirma que lo que no se ve, desaparece de la memoria visual, y por ello propone identificar y visualizar a los afrodescendientes y para ello se vale de algunas fotografías del acervo del SINAFO y de la Getty Institute. Abraham Nahon desarrolla una reflexión teórica y analiza el trabajo de fotógrafos contemporáneos que trabajan en pueblos de Guerrero, Oaxaca y Veracruz. Jorge Victoria Ojeda nos aproxima a la presencia de los afrodescendientes en el archivo de la Fototeca Pedro Guerra, de Mérida, la llamada “ciudad blanca” y Gabriela Pulido estudia la construcción de la afromexicanidad en productos de la industria cultural y discute cómo esta representación ha generado diversos estereotipos.

Con este número, *Alquimia* contribuye a las aportaciones que desde la Antropología, la Historia y los estudios sobre la imagen fotográfica, se han elaborado respecto a la innegable contribución cultural, económica y social de las comunidades afromexicanas en el desarrollo de México.

Entre silencios y sombras. Fotografías de afromexicanos

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 afromexicana. 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 Carib
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 afromexicana 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 tripié.

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



Fotografía y comunidades afromexicanas: el cultivo de otras narrativas y memorias

Abraham Nahón

Las tecnologías visuales en la modernidad, con su potencial de reproductibilidad, han transformado radicalmente el modo de mirar, relacionarnos y entender a nuestras sociedades contemporáneas. Las formas de dominación y control, manifiestas también en los lenguajes (visuales) hegemónicos de la modernidad capitalista, nos conducen a tratar de reflexionar sobre algunas imágenes e historias invisibilizadas que desafíen esos regímenes desde heterogéneos procesos de realización, a partir de su lugar de enunciación.

La desigualdad y asimetría existentes en el mundo actual debemos pensarlas en torno a la producción de imágenes (escasa o pasajera, mientras más nos alejamos de los centros de poder), incluyendo sus formas de representación. No sólo porque se han construido discursividades visuales plagadas de estereotipos, exotismos y mitificaciones en torno a la otredad, sino porque la historización dominante ha implicado una centralización que ha excluido a las microhistorias de las regiones y comunidades. La modernidad visual dominante —blanqueada, clasista y racializante—, acotada por la conveniencia de su ensimismamiento, ha dejado fuera del mapa sensorial a poblaciones singulares, invisibilizando sus historias orales, visuales y creativas.

Desde esa perspectiva es que en mis trabajos de investigación me ha interesado rastrear la historia (visual) reciente, indagando tanto en archivos institucionales como personales, preferentemente de autores vivos, para dialogar sobre las fotografías y proyectos de largo aliento

Página siguiente

[Fotografía 1]

© **Koral Carballo.**

Una foto de Alma Hernández entre una guarda de papel de algodón durante un taller de conservación del álbum familiar en su comunidad, Estero de Milpas, Veracruz, 2021. Archivo Koral Carballo.



trabajados en las regiones indígenas y afrodescendientes de México.¹ Aquí me referiré a 4 fotógrafo(a)s contemporáneo(a)s, cuyas fotografías documentales están basadas en la pertenencia y/o cercanía con las comunidades negras de Oaxaca, Guerrero y Veracruz; lo que nos lleva a reflexionar tanto en la imagen misma, como en lo relevante de los procesos de su producción visual donde la confianza lograda en la comunidad, así como la experiencia y la temporalidad implícitas en su construcción toman un lugar protagónico frente a la celeridad impuesta por la dinámica de la modernidad. Si bien, hay fotografías de los pueblos negros o afromexicanos de Oaxaca, Guerrero y Veracruz, realizadas en el siglo XX desde diversos registros y temporalidades,² es importante considerar el giro distinto que estas fotografías documentales (del siglo XXI) le imprimen a su documentación.

La toma de conciencia para empezar a reconocer la enorme aportación de los pueblos negros, es apenas de hace unas décadas, y el reconocimiento de la fotografía (en poblaciones afromexicanas) como documento de conocimiento, análisis e investigación es más reciente y una deuda histórica todavía vigente. Es hasta 1946 que el antropólogo Gonzalo Aguirre Beltrán publica la obra pionera sobre estudios de afrodescendientes en nuestro país: *La población negra de México, 1519-1810: Estudio etnohistórico*. En 1958, publicaría otro libro importante sobre población afrodescendiente: *Cuijla, esbozo etnográfico de un pueblo negro (FCE)*. Dicha investigación centrada en Cuajinicuilapa, Guerrero, integró 86 fotografías antropológicas, aunque en sucesivas ediciones no fueron consideradas.³

Las fotografías y fotógrafos considerados para este texto son originarios de las entidades que concentran mayor población afromexicana en nuestro país: Oaxaca, Guerrero y Veracruz; lo cual es fundamental para seguir descentralizando la historia (visual) y la memoria en nuestra nación. Ejercen en su práctica fotográfica formas distintas de allegarse a una memoria compartida a nivel comunitario o familiar, que trasluce en su despliegue algunas correspondencias con un ámbito latinoamericano y universal.

Las fotografías de Judith Romero, Koral Carballo, Hugo Arellanes y Yael Martínez, abren posibilidades para conocer aspectos culturales que constituyen a estas regiones a partir de la referencialidad de la propia fotografía, pero también al interpelarnos desde experiencias, socialidades e historias que escapan a la espectacularidad de los medios modernos. Con sus proyectos confrontan una narrativa identitaria totalizadora — anclada a los estereotipos promovidos por esta sociedad del espectáculo, el exotismo y la superficialidad—, abriendo el campo visual a otras comunidades, rostros, posturas, elementos materiales, culturas populares, emociones, formas de vida y de persistencia. Desde una autoría propia, activan formas distintas de construir la memoria visual en estos pueblos negros, reafirmando la importancia política de su representación visual en el reconocimiento de su identidad y en la lucha contra la discriminación.

La fotógrafa Judith Romero, nacida en Veracruz pero radicada en Oaxaca desde 1995, ha realizado proyectos visuales rescatando a la par los testimonios y las historias de sus protagonistas. Su trabajo ha explorado desde una perspectiva feminista, aspectos vinculados al cuerpo, las identidades y las decisiones políticas que asumen las mujeres frente a los mandatos sociales. La fotografía documental ejercida en sus proyectos ha requerido de una temporalidad distinta al tener que profundizar en las historias que sostienen, e incluso, intervienen en sus imágenes al decidir a partir de ellas: otros sitios, visualidades o elementos cotidianos. Sus imágenes se gestan a partir de la confianza, la empatía y el diálogo sensible que logra con las personas y comunidades que ha retratado.

En este amplio proyecto de investigación,⁴ ha vivido durante periodos en Valerio Trujano para dedicarse al trabajo de campo. El registro de testimonios a través de las historias familiares y comunitarias, le imprimen un sentido singular a la construcción, significado y uso social de sus imágenes. Es un estudio pionero, que en cierto modo amplía la visión sobre los pueblos afromexicanos, los cuales aún, en el imaginario, se sitúan más en territorios cercanos a los mares, playas y puertos de las 3 entidades que concentran actualmente su población. El estar muy próximo a su trabajo documental me ha permitido reflexionar en la



[Fotografía
2] © Judith
Romero, *Familia
afrovaleriana*,
Valerio Trujano,
Oaxaca, México,
2020. Colección
particular.

construcción de la fotografía, pensando no sólo en la imagen resultante sino en la relevancia de su proceso y del diálogo necesario para su “cultivo” y retroalimentación con la comunidad.

Las fotografías de Romero posibilitan una memoria visual del porvenir, afirmando la diversidad cultural desde un paradójico presente, pero también al rescatar y reprografiar algunos álbumes familiares de esta comunidad afromexicana todavía invisibilizada. Las imágenes, realizadas con mayor detenimiento al estar sustentadas por una experiencia comunitaria y una relación interpersonal con sus retratada(o)s, permite una fotografía distinta que no sólo se enriquece por las historias de diversas mujeres (y pobladores), sino por una relación y mirada muy cercanas.

La señora Enriqueta Concepción Urrutia Astilleros, alias “Tía Chona”, de 83 años, quien ha trabajado en diversos oficios para mantener a su familia, ha preservado también la cocina tradicional en la comunidad afromexicana de Valerio Trujano. Sus saberes locales forman parte de una memoria y un legado cultural vinculado a la identidad, pero también a un patrimonio intangible sostenido todavía por la misma comunidad.

En una charla con la fotógrafa comentó que no tenía un retrato de familia que quedara como memoria para sus descendientes. Judith le preguntó: ¿dónde desearía hacerse ese retrato con sus hijas —María Tecla y Elvira Hernández Urrutia; Maricruz y Lidia Alcalá Urrutia—?, manifestó que en su casa de adobe, por todas las vivencias y recuerdos que le traía. En la hora pactada, al atardecer, todas llegaron “vestidas para la ocasión”. Daba la sensación de que el retrato fotográfico se convertía (nuevamente) en un acontecimiento, como algo ceremonial e irrepetible. Entonces, la referencia visual no sólo es personal, sino por momentos, convoca a la familia—conformada en este caso por madres solteras, quienes sacan adelante a sus familias— adquiriendo un carácter ceremonial. [fotografía 2]. Se rescata una dimensión histórica y social en esta comunidad afromexicana donde la genealogía forma parte importante en la búsqueda de sus raíces y “autoadscripciones” etnopolíticas. Hay empatía pero también resalta una dignidad y fuerza en sus retratado(a)s, a pesar de todas las dificultades que deben sortear en la vida cotidiana, así como a los dolorosos procesos de marginación y discriminación que han experimentado.

Mirly Narcedalia, joven afromexicana, estudiante de enfermería en la Universidad Popular de Tehuacán, Puebla, en plena pandemia ante el cierre de la Universidad tuvo que tomar sus clases de manera virtual. En su mesa del comedor, ingeniosamente improvisó un set para exponer; utilizando la muñeca que le obsequiaron en su fiesta de quince años, pudo a través de su celular grabar un video —y simular— sobre el procedimiento para poner un suero intravenoso y hacer otras prácticas de cuidados médicos con su muñeca “güerita”, “blanca”. [fotografía 3]. La educación virtual en las comunidades ha mostrado las carencias y fisuras de una brecha digital correlacionada con la desigualdad. Muchos pobladores y estudiantes han contratado los servicios de internet, no siempre eficientes, para seguir con sus actividades educativas, como es el caso de Mirly, quien se esfuerza (con el apoyo de su madre) por convertirse en la primera integrante de su familia en lograr una carrera profesional.



[Fotografía
3] © Judith
Romero, *Mirly
con su muñeca
blanca*, Valerio
Trujano, Oaxaca,
2020. Colección
particular.

La fotógrafa Koral Carballo, nacida en Poza Rica, Veracruz, se inició como fotoperiodista en 2009. En 2014, empezó a trabajar proyectos de autorrepresentación y de un distinto abordaje en su trabajo documental; es así como inicia en 2015 una serie sobre su origen y genealogía, referida a la invisibilidad de la afrodescendencia en Veracruz. Ha llevado a cabo proyectos fotográficos documentales con distintas agencias y fundó junto a un grupo de fotoperiodistas de Veracruz, en 2014, el Festival Internacional de Fotografía Periodística y Documental “Mirar Distinto”. El giro asumido en su trabajo documental, ha implicado también intervenir en el proceso de construcción de la imagen, realizándola en algunas



ocasiones de manera colaborativa, como sucedió en la comunidad de Coyolillo, Veracruz, con el colectivo Ri-sueños y el artesano Octavio López Zaragoza.

Participó en *Africanos*,⁵ con la serie *Coyolillo, el misterio del disfrazado*, sintetizando en imágenes una lectura muy singular del carnaval afro-mestizo de esta localidad, sin dejar de pensar en el espacio compartido —no presencialmente sino en sus imágenes precedentes— con un fotógrafo a quien también admira, cuyo trabajo en Coyolillo, de 1989 a 1994, fue ampliamente reconocido: Manuel González de la Parra.

Está realizando un proyecto de largo aliento denominado: “Siempre estuvimos aquí”, nutrido de distintos trabajos personales y colaborativos en comunidades afromexicanas. Una de sus vertientes, es registrar mujeres activistas y artistas del movimiento político afromexicano, quienes se organizan en foros y encuentros, con la finalidad de salir del silencio y confrontar el racismo estructural. Así se aproxima a Lucila Mariche, quien posa para su retrato en julio de 2021, [fotografía 4]. Lucila es curandera y activista del movimiento afromexicano, trabaja con las mujeres de su comunidad en Charco Redondo y pertenece al colectivo Ña A Tunda (mujer negra, en lengua mixteca). El reconocimiento constitucional de las raíces afromexicanas en nuestro país se aprobó por el Senado en julio de 2019, sin embargo, diversas organizaciones sociales y activistas afromexicanas como Lucila llevan 40 años luchando por el reconocimiento de sus derechos y de la historia negra en México.

El rescate del álbum familiar que ha realizado Koral Carballo, rastreando sus raíces afromexicanas, le ha permitido reconocer la importancia de su resignificación para otras comunidades, trabajando en metodologías de sistematización y preservación del archivo familiar afromexicano en colaboración con Dora Careaga Coleman, del Colectivo Afrotamiahua y contando con la asesoría de Berenice Rochin y de la Fototeca Nacional —su director, Juan Carlos Valdés, ayudó con la metodología para la preservación de las fotos compiladas—. Precisamente en un taller de conservación del álbum familiar, realizado en Estero de Milpas, se hizo la reprografía del álbum familiar de Alma Hernández, quien tiempo después frente a la exposición “Reencontrarme con mi pasado”, en Tamiahua, Veracruz, se muestra orgullosa ante la exhibición de algunas imágenes de su historia visual afromexicana, [fotografía 5].

Hugo Arellanes es un fotógrafo afromexicano, coordinador de la organización *Huella Negra*, quien articula con otros colaboradores actividades de visibilización de la cultura y los derechos de las poblaciones afrodescendientes. Nació en Lo de Soto, Oaxaca, aunque a temprana edad se trasladó con su familia de Cuajinicuilapa, Guerrero. Actualmente vive en la Ciudad de México, donde tuvo que emigrar para buscar mejores oportunidades de estudio y laborales. Participó en *Africamericanos*, con la serie *El polvito en tus zapatos*, utilizando objetos tanto de la vida cotidiana como de las ritualidades festivas de los pueblos afromexicanos.

Página siguiente

[Fotografía 4] ©
Koral Carballo.
Lucila Mariche,
curandera y
activista del
movimiento político
afromexicano,
Charco Redondo,
Oaxaca, 2021.
Archivo Koral
Carballo.





[Fotografía 5] © Koral Carballo. Alma Hernández con algunas imágenes de su historia afromexicana, Tamiahua, Veracruz, 2021. Archivo Koral Carballo.

Las fotografías 6 y 7 son del autor y fueron captadas el 28 de septiembre de 2017. Durante largo tiempo, no pudo volver a ver las imágenes que había registrado. Su significación es profunda: personal, emotiva y familiar. A la vez, están fuertemente vinculadas a la compleja realidad regional (y nacional). Su hermano menor, Alan Arellanes Antonio, fue asesinado por “andar en malos pasos”, como murmuraba la gente. Y es un estigma con un peso muy profundo en la comunidad. Me señala Hugo: “Pero cómo se exige justicia en estos casos, si varios creen que “se lo merecía”. O cómo mostrar que si alguien tomó malas decisiones, los otros integrantes de la familia no tenemos que ser así. Lo que le aconteció a mi hermano es parte de una historia en la que muchos jóvenes andan, lo cual lamentablemente termina con su muerte o en tragedia. Todavía me pregunto: ¿qué orilla a un ser humano a inmiscuirse en estas actividades que generan dolor y violencia? Yo quizá tuve diferentes oportunidades y eso me permitió hallar otro rumbo. Pero en la pobreza, sin oportunidades, muchos jóvenes quedan continuamente expuestos.”

Es precisamente esa vulnerabilidad, con su potencia mutilada, lo que también ha sido invisibilizado. El hermano asesinado tenía 25 años y 3 hijos; su experiencia forma parte del destino trágico de algunos jóvenes

de las clases populares en nuestro país. Frente a la precariedad laboral son atraídos por redes delincuenciales, las cuales consideran a la población adolescente y juvenil como “desechable”, “maleable”; la pieza frágil y sustituible de un pesado engranaje económico —cuyo único propósito es seguir la lógica de la ganancia— que resquebraja a las familias y al tejido social de cada región. Ante la insistente promesa de felicidad del consumo, les ofertan una actividad ilícita para lograr alcanzar esa ensoñación prometida por el mismo mercado que los sacrifica. La narcoviolenencia, en un Estado debilitado o en un narcoestado fortalecido principalmente en sexenios anteriores, ha dañado severamente a la región de la costa de Guerrero y Oaxaca, con sus comunidades afromexicanas.

Arellanes eligió la fotografía como dispositivo para la memoria, al registrar el traslado del féretro hacia el panteón municipal. En su serie destaca en una de sus imágenes la mirada directa de su padre, que con extrañeza parece indicarle en un gesto, ¿qué haces de ese lado, con esa cámara?

Página siguiente
[Fotografía 7] ©
Hugo Arellanes.
De la serie
Huellas del duelo
Cuajinicuilapa,
Guerrero, 2017.
Archivo Hugo
Arellanes.



[Fotografía 6] © **Hugo Arellanes.** *De la serie Huellas del duelo* Cuajinicuilapa, Guerrero, 2017.
Archivo Hugo Arellanes.







[Fotografía 8] ©
Yael Martínez. De
la serie *Su sangre
en mi sangre*,
Cuajinicuilapa,
Guerrero, 2019.
Archivo Yael
Martínez.

Para él, situarse detrás de la cámara le permitió registrar y reconocer amigos del barrio y conocidos de la infancia, pero también, en su momento, sentía que protegía a su familia a través de la cámara habilitada como posible evidencia; como testigo de los rituales que también convocan en las comunidades lazos de apoyo mutuo, al organizarse para compartir comida y bebida durante los días posteriores de rezos y duelo. Me comenta: “La cámara también pospone el duelo íntimo, me hizo mantenerme fuerte para apoyar a mi madre que estaba destrozada. Hay que realizar actividades, dar comida y bebida, estar atentos a las visitas. Son formas de ir procesando el duelo”. No es necesario mostrar imágenes espectaculares de los crímenes ocasionados por la violencia, una ceremonia familiar recoge también esa memoria del dolor de lo que somos.

Por su parte, Yael Martínez en su obra fotográfica —ampliamente reconocida— ha explorado a profundidad los vínculos entre pobreza, narcotráfico y violencia en las comunidades. Participó también en el proyecto *Africamericanos*, con imágenes documentales sobre los pueblos negros de la Costa Chica de Oaxaca y Guerrero. Es su estado natal, Guerrero, uno de los más castigados por las redes del crimen organizado

y el narcotráfico. En su serie, *Su sangre en mi sangre*, realizada desde el 2016, retrata el dolor y la desolación ocasionados por una violencia que se extiende en todo el territorio. Él lo ha vivido en carne propia, a través de la desaparición y ejecución de miembros de su familia. Por ello ha buscado representar de manera simbólica, en escenas íntimas y comunitarias: el duelo, el vacío y el olvido. Sus imágenes indagan en ese sentimiento de inmovilidad y de esperanzas suspendidas. Hay penumbra, un velo de oscuridad que flota en sus imágenes, en las cuales, sin embargo, recordando un certero término de Walter Benjamin, anidan esperanzas y “resistencias minúsculas” desde el hacer de la vida cotidiana. La incertidumbre se instala en algunas de sus imágenes: ¿anochece o amanece?

[Fotografía 9] ©
Yael Martínez.
De la serie *Su sangre en mi sangre*, Acapulco, Guerrero, 2016.
Archivo Yael Martínez.

En sus fotografías uno piensa en las “raíces oscuras”, en las “raíces rotas” que le preceden y conforman. Pero también, ¿y por qué no? en la modernidad capitalista con toda la precarización y violencia que ha detonado en áreas rurales y breves ciudades “periféricas”.





[Fotografía 10] © **Judith Romero**. *Florecer*, Valerio Trujano, Oaxaca, 2022. Archivo Judith Romero.

En sus imágenes Yael rastrea desde esos pueblos negros (indígenas y mestizos), marginalizados por el “progreso”, otras relaciones, afectos, socialidades. Su trabajo rebasa la noción estética al adoptar un compromiso con estas comunidades y afrontar desde sus visualidades, estereotipos acendrados en las hegemonías, en esta modernidad racializada que se confronta día a día desde una vida cotidiana fracturada, alternativa y de claroscuros. [fotografías 8 y 9]

La elaboración de narrativas visuales considerando la inclusión de historias y de fotógrafos/actores/protagonistas de las regiones forma parte de una mirada cultural, pero también estética y política para enriquecer los lenguajes (universales) de representación de la diversidad. Las fotografías vinculadas a las comunidades afromexicanas, representan una posibilidad de intervenir en ese relato dominante (centralizado, simplificado y estereotipado) a partir de una toma de posición más abierta, sensible y polifónica en la construcción de nuestras propias historias y memorias visuales.

Retratos de afrodescendientes en Mérida en los siglos XIX y XX

Jorge Victoria Ojeda

En este texto saco a la luz las fotografías de afrodescendientes que se han localizado y catalogado en el acervo de la Fototeca Guerra que resguarda la Facultad de Ciencias Antropológicas de la Universidad Autónoma de Yucatán. Esas imágenes son un testimonio de que en la sociedad de la Mérida decimonónica y de las primeras décadas del siglo pasado, los afroamericanos participaron de la vida cotidiana y del gusto por posar ante la cámara fotográfica.

La Fototeca Pedro Guerra. Un poco de historia

La historia de la fotografía en Yucatán está íntimamente ligada al apellido Guerra, desde los lejanos años de 1879 hasta la década de 1970, en que la casa comercial cerró definitivamente sus puertas, después de producir unos 500 mil negativos. Esa tradición comenzó cuando Pedro Guerra Jordán decide incursionar en el mundo de la fotografía, un invento que habían llevado a Yucatán varios extranjeros, región en la que algunos residieron y establecieron sus estudios fotográficos al servicio de la sociedad yucateca.¹

Guerra Jordán entró a trabajar como aprendiz al estudio fotográfico de los españoles José Ignacio Huertas y Francisco Oliveras, alrededor de 1877. Dos años más tarde compró el estudio que los hispanos habían fundado en 1876. Después de pasar por una sociedad con Antonio Moreno López, de origen veracruzano de quien aprendió muchas técnicas sobre el oficio de la fotografía, y cuando el negocio era conocido como “Galería Artística de Fotografía y Pintura Guerra y Moreno”, para 1883,² queda como único propietario del establecimiento fotográfico del cual estuvo

Página siguiente

[Fotografía 1]

© 2A03558

Pedro Guerra

Jordán. *Sin título*, Mérida, Yucatán, México. ca. 1890.

Archivo Fototeca Pedro Guerra- Universidad Autónoma de Yucatán.



al frente por más de tres décadas.³ En ese lapso se preocupó por la profesionalización de la actividad, renovó técnicas y mejoró el taller. El estudio fotográfico o Fotografía Artística Guerra llegó a ser referente en la región y su propietario, considerado uno de los mejores fotógrafos de la ciudad.⁴

Los hechos antes narrados se enmarcan en el contexto económico, político y social del último tercio del siglo XIX que llevaron a Yucatán a convertirse en uno de los estados más prósperos y ricos de la república mexicana debido al auge henequenero. Se dice que la antigua clase estamental yucateca se transformó entonces en una sociedad clasista dividida en grupos diferenciados: los blancos, los mestizos y los indios.⁵

En 2017 se publicó el libro *Fotografía Artística Guerra, Yucatán, México*. Varios de sus autores apuntan que las imágenes del acervo fotográficos homenajeado retratan el “paisaje social de Yucatán”, y se refieren a gente aristocrática, mestizos, indígenas y algunos migrantes como lo fueron los libaneses y los coreanos.⁶ Sin embargo, ningún de los autores señaló la existencia de imágenes de afrodescendientes en el acervo Guerra, a pesar de que en el libro se muestran cuatro fotografías de hombres y mujeres cuyos rasgos fisonómicos denotan su ascendencia africana.⁷

La sociedad yucateca de finales del siglo XIX e inicios del XX se conformaba por blancos, mestizos, e indígenas –y también por gente de raíz africana–. Ante la cámara del Estudio Guerra desfilaron todos esos grupos, usaron el mismo espacio y los mismos elementos escenográficos, por ello ante la lente todos eran iguales. “Todo el espectro social frente a la misma lente del fotógrafo”.⁸ “El aparato fotográfico había democratizado el retrato de manera definitiva”,⁹ o al menos eso creían. Así, la Fotografía Guerra funcionó como un espacio simbólico y una suerte de escenario teatral con decorados “donde se generaron ilusiones particulares (por ambas partes, artista y clientes) que respondieron a distintos intereses de clase social, género y raza”.¹⁰ En concordancia con ello, no hay que olvidar que la fotografía es una realidad construida por el fotógrafo (una manipulación), y a veces, por los retratados, y que más tarde es observada por personas con distintos intereses y bagajes culturales, lo que da a cada imagen usos y significados diversos.

A partir de esa carga ideológica-cultural implícita, Kossoy señala que toda fotografía, como residuo del pasado, es considerada un objeto-imagen, por lo tanto, una fuente histórica capaz de expresar mucha información y no debe considerarse como mera ilustración de un texto.¹¹ Partimos de esa idea para señalar que, a pesar de estar presentes en la Fototeca, los afrodescendientes retratados, unos cuantos que significarán un todo del universo existente en la sociedad meridana, no son considerados en el retrato de la sociedad de aquel entonces.

Los africanos y afrodescendientes en la región

Los africanos que arribaron a Yucatán con los conquistadores europeos en el siglo XVI, ya fuera como esclavos o gente libre y que acompañaron el proceso militar en la región durante todo el período colonial, se encontraron con una densa población autóctona, lo que permitió el fomento de intercambios físicos y culturales, configurando un espacio extendido de mestizajes e hibridaciones, dando ocasión a la creación y recreación de su cultura a lo largo de las centurias. El 6 de enero de 1542 Francisco de Montejo, el Mozo, funda La ciudad de Mérida sobre los vestigios de la ciudad maya de Ichcaansihó, o T hó (en lengua maya, significa “entre los altos sihoes”).¹² Montejo se acompañó de algunos individuos de origen africano. Es así que desde el origen de esta urbe es posible incluirlos en la ciudad novohispana, a la par con españoles e indígenas.

La presencia de los africanos y sus descendientes pasó a formar parte del paisaje cultural de la sociedad colonial desde principios de la vida de Mérida, en consecuencia, los curas empezaron a registrar en sus libros sacramentales a la población de ascendencia africana con un criterio de tonalidad de piel en las calidades o categorías: negros, morenos, mulatos, pardos y chinos,¹³ asunto que perduró hasta la segunda década del siglo XIX. El término mulato podía incluir a negros y hacía referencia a la descendencia entre españoles y negras, los pardos era la mixtura entre negros e indias; los chinos era los hijos de pardos con india.¹⁴

A pesar que la presencia de aquel conglomerado social está registrada en documentos provenientes de distintas épocas, en Yucatán sigue campeando la idea de su ausencia en la historia como parte de los grupos humanos diversos que conformaron la región de ayer y hoy. Sobre ese desconocimiento, Cunin hace hincapié que en parte se debe a que “la región adolece de un sesgo ideológico y epistemológico, en virtud del cual no se concede [al tema] el sitio que le ha correspondido en la formación de la sociedad actual”.¹⁵ Coincidimos con esta idea en cuanto a que el hecho de ocultar e incluso rechazar el sustrato afro propició su no inclusión en el proceso identitario con posterioridad a la Independencia, recrudesciéndose más en la segunda mitad del siglo XX. No obstante, después de la Independencia, los afrodescendientes de la región no desaparecieron.

Para las primeras décadas del siglo XX algunos escritores recogen la presencia de individuos de ascendencia africana en el panorama cotidiano de Mérida que, según se dice, habían llegado de Cuba, algunos traídos por gente adinerada de la ciudad. En esos años, algunos afrodescendientes formaban parte del paisaje social como sujetos denominados “personajes pintorescos”, como les menciona Urzaiz Rodríguez,¹⁶ o el escritor Santiago Burgos, quien describe a Félix Quesada con el seudónimo de “Macalú, el picador más popular de Mérida”.¹⁷ A la par de estos debieron de existir otros afrodescendientes de quienes no se sabe nada, puesto que a los mencionados la misma sociedad los aglutinó en una frontera cultural teniendo a su color de piel como rasgo principal para la otredad, aunado a su labor y popularidad o conocimiento por parte de la gente. Víctor Suárez Molina apunta que hacia 1940 los pocos negros que existían en Yucatán eran migrantes de Cuba.¹⁸

La fotografía como testimonio,¹⁹ complementa los documentos escritos que certifican la presencia de afrodescendientes en la Mérida de la primera mitad del siglo XX y posteriores. La casa comercial “Guerra” legó ese testimonio a través de imágenes de aquella gente que acudía al Estudio para perpetuarse por medio de esa “novedad estética”.²⁰ Es preciso destacar que en el caso de las fotografías de estudio, estas pueden ser manipuladas en cuanto a la persona que se retrata de acuerdo con el interés del fotógrafo o de ella misma, por consiguiente, deben



[Fotografía 2] © 2A03749 **Pedro Guerra Jordán**. *Sin título*, Mérida, Yucatán, México. ca. 1905.
Archivo Fototeca Pedro Guerra-Universidad Autónoma de Yucatán.



[Fotografía 3] © 2A031444 **Pedro Guerra Jordán**. *Sin título*, Mérida, Yucatán, México. ca. 1910. Archivo Fototeca Pedro Guerra-Universidad Autónoma de Yucatán.



[Fotografía 4] © 2A03298 **Pedro Guerra Jordán**. *Sin título*, Mérida, Yucatán, México. ca. 1910. Archivo Fototeca Pedro Guerra-Universidad Autónoma de Yucatán.





[Fotografía 5]

© 3AO5228

Pedro Guerra
Aguilar. *Sin título,*
Mérida, Yucatán,
México. ca. 1931.
Archivo Fototeca
Pedro Guerra-
Universidad
Autónoma de
Yucatán.



analizarse con prudencia. En este texto únicamente se presentan como ejemplo de la presencia del fotografiado en la ciudad, o probablemente avecindado en ella.

Imágenes de gente de origen africano en la Fototeca Pedro Guerra

La presencia de afrodescendientes en Mérida quedó registrada en las imágenes resguardadas en el acervo de la Fototeca Guerra. Esas fotografías se realizaron durante los años finales del siglo XIX hasta la segunda mitad de la centuria siguiente. A la fecha se tienen identificadas 19 imágenes de afrodescendientes, algunas con soporte de placa seca de vidrio y otras en nitrato de celulosa. Diez de esos retratos muestran a personas

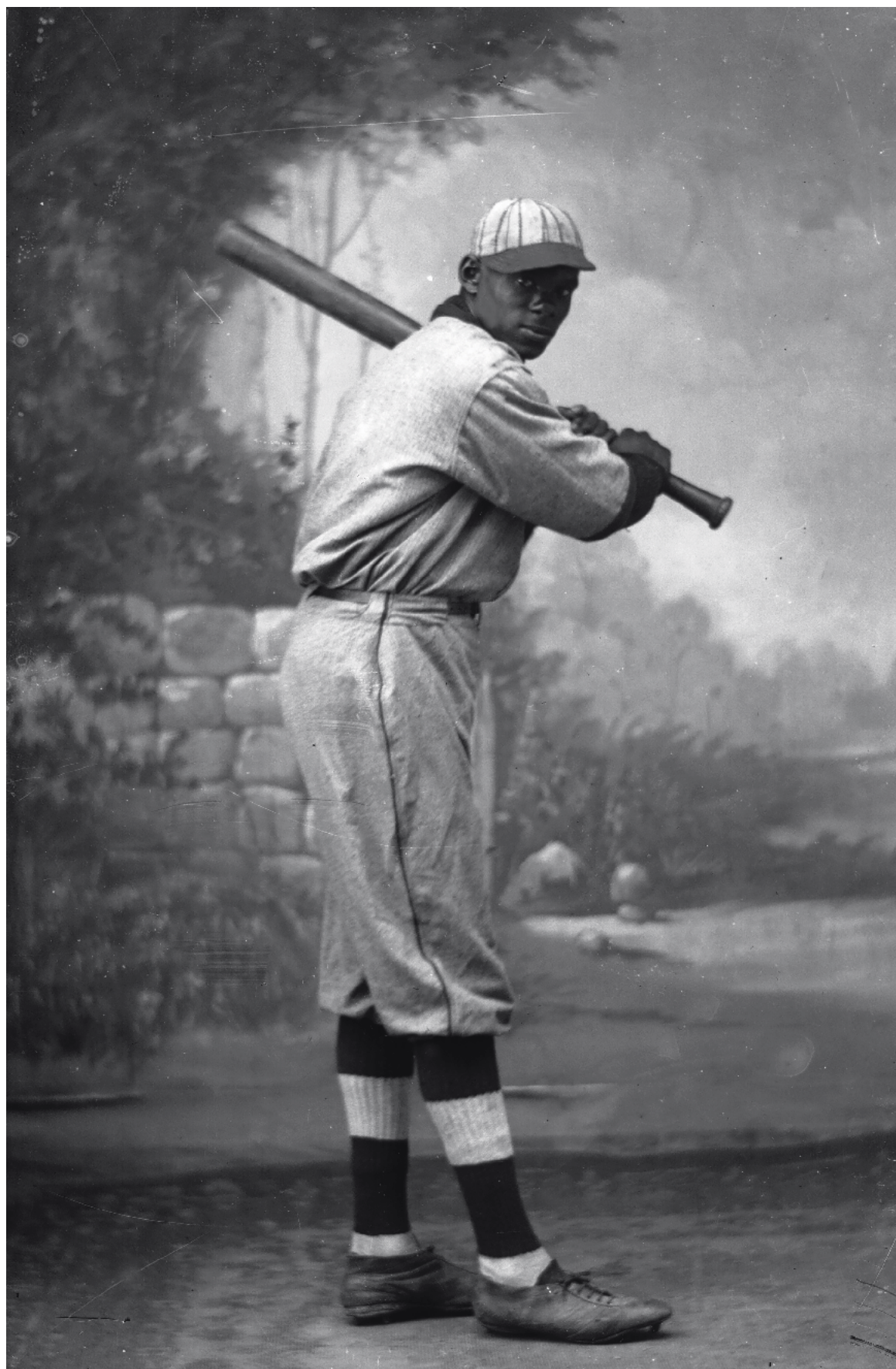
[Fotografía 6]
© 2A03005
Pedro Guerra
Jordán. *Sin título,*
Mérida, Yucatán,
México. ca. 1910.
Archivo Fototeca
Pedro Guerra-
Universidad
Autónoma de
Yucatán.



[Fotografía 7] © 2A052519 **Pedro Guerra Jordán**. *Sin título*, Mérida, Yucatán, México. ca. 1920. Archivo Fototeca Pedro Guerra-Universidad Autónoma de Yucatán.







en solitario, seis de ellas portan vestimentas propias de sus actividades (deportistas y un torero), y una corresponde a una mujer. Dos fotografías son de familia, otras dos son de parejas de jóvenes, y dos imágenes de una persona afrodescendiente acompañada de otras que no lo son. Tres imágenes restantes son de equipos de béisbol donde algún jugador presenta rasgos fisonómicos que me permiten incluirlo dentro de los afrodescendientes.

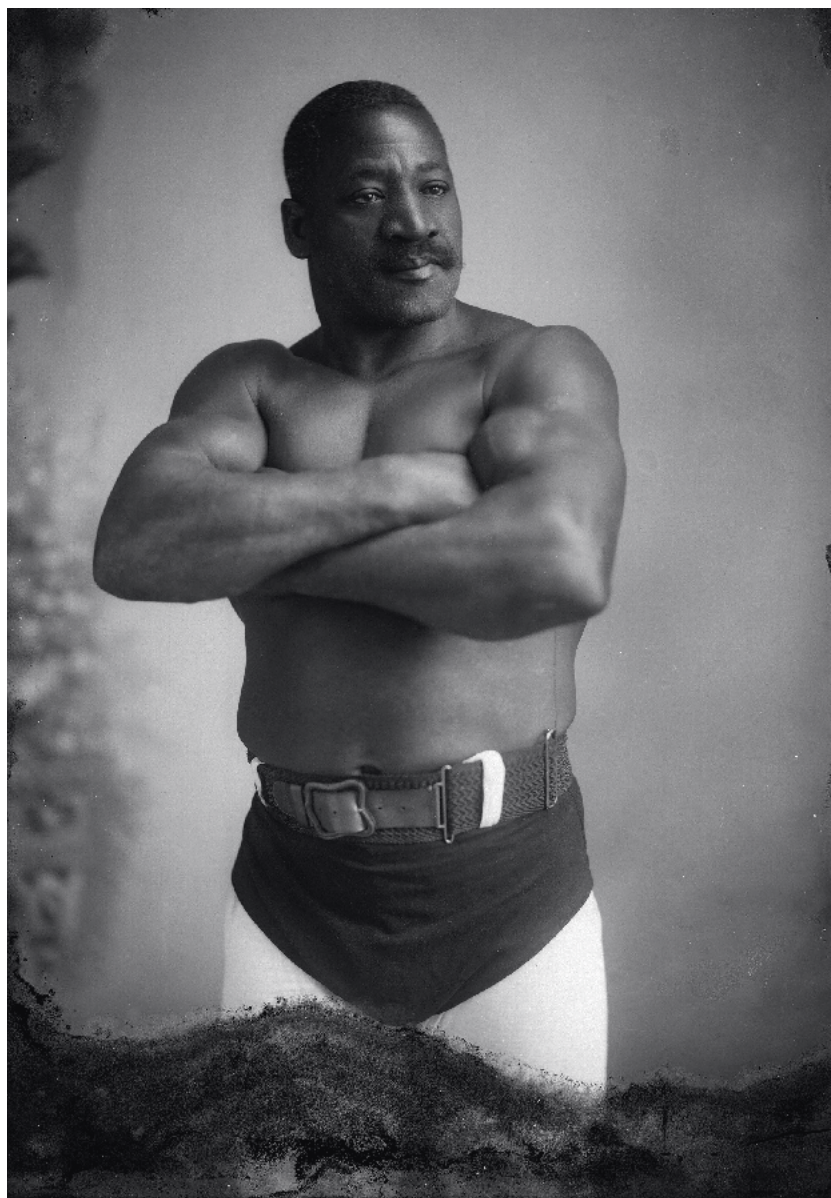
Sin duda debe haber más fotos de esta población en los numerosos negativos que conforman la Fototeca, pero el presente trabajo se basa en las imágenes disponibles en la página en línea de la Fototeca, las cuales cuentan con un número clasificatorio. A diferencia de imágenes de otros grupos ajenos a la región yucateca, por ejemplo, en el tema de retratos se considera como sub temas a los asiáticos, chinos, coreanos, y no existe un subtema de afrodescendientes. A estos últimos hay que buscarlos en otras categorías como familia, mujeres, hombres, beisbolistas, deportistas y toreros, entre otros.

La afrodescendencia de los retratados quizá responda a la llegada de gente de Cuba, principalmente, en el lapso de finales del siglo XIX y principios del XX, y no es que sea una herencia de tiempos virreinales, aunque no podemos descartar la idea de que el aspecto físico provenga de esos tiempos en alguno de los sujetos retratados. De las 19 fotografías identificadas, cuatro de ellas muestran por un lado a gente con vestimenta elegante, quizás usaron utilería que la casa fotográfica “Guerra” tenía para proporcionar a la clientela y “crear” imágenes acompañadas de muebles y cortinajes. De ellas cabe destacar la de un hombre elegantemente vestido y sentado en un sillón [Fotografía de portada], y la del distinguido hombre con pañuelo blanco en mano [Fotografía 1]. A contraparte, la única mujer adulta identificada, muestra una vestimenta sencilla, pero con algunas alhajas [Fotografía 2].

Por otro lado, dos imágenes presentan a un afroamericano con otras personas que no lo son, pero la vestimenta de los sujetos en cuestión es de uso diario. De estas, destaca la de un grupo de personas en gran camaradería con un chico afrodescendiente [Fotografía 3]. Dentro de las imágenes recreadas o creadas por el artista también se pueden incluir

Página 50 y 51 [Fotografía 8] © 3A05501
Pedro Guerra Aguilar. *Sin título*, Mérida, Yucatán, México. ca. 1930. Archivo Fototeca Pedro Guerra-Universidad Autónoma de Yucatán.

Página anterior
 [Fotografía 9]
 © 2A04030
Pedro Guerra Aguilar. *Sin título*, Mérida, Yucatán, México. ca. 1930. Archivo Fototeca Pedro Guerra-Universidad Autónoma de Yucatán.



[Fotografía 10] © 2A07108 **Pedro Guerra Aguilar**. *Sin título*, Mérida, Yucatán, México. ca. 1930. Archivo Fototeca Pedro Guerra-Universidad Autónoma de Yucatán.



dos de sendos jóvenes elegantemente ataviado con trajes y sombreros, unos portan vestimenta oscura [Fotografía 4] y los otros con ropas de color claro [Fotografía 7].

Las dos fotografías que se encuentran como “Familia” en los subtemas son muy interesantes: una muestra a un grupo conformado por la madre y el padre sentados en un sillón, y un hijo y una hija de pie junto a ellos, todos elegantemente vestidos, y enmarcados con un telón de ventanas y plantas de ornato [Fotografía 5]. La otra foto corresponde a la de un matrimonio joven, donde el esposo y la pequeña hija presentan rasgos de origen africano, a diferencia de la esposa. [Fotografía 6] Esta imagen es la única en que se ve a una pequeña, y una de las dos donde se muestra a mujeres.

Página anterior

[Fotografía 11]

© 2A07069

Pedro Guerra

Aguilar. Sin título,

Mérida, Yucatán,

México. ca. 1930.

Archivo Fototeca

Pedro Guerra-

Universidad

Autónoma de

Yucatán.

A través de esas fotografías es posible hablar de una “realidad” recreada o ilusoria basada en la vestimenta, utilería y poses. Las imágenes corresponden a la serie de retratos, por lo que, lo más probable, es que los clientes hayan ido a perpetuarse en una imagen, y en el estudio se les “vistió” con ideas aspiracionistas. Las imágenes se realizaron en una relación comercial entre el artista y los solicitantes de ser retratados, por ello el artista las realizó como parte de su trabajo fotográfico y vendedor de objeto-mercancía que creaban cierta ilusión en los compradores. Su función fue básicamente captar un momento y el cual manipuló de acorde a su parecer.

Las imágenes de distintos deportistas, ya sea beisbolistas, luchadores y un torero [Fotografías 8 a 11], vienen a cubrir un vacío por igual de interés: el de las personas ajenas a Yucatán que por causas diversas estuvieron en Mérida, donde convivieron con gente y muchos se quedaron a vivir contribuyendo a enriquecer la sociedad y el mosaico de la herencia afrodescendiente. En el caso de los deportistas (beisbolistas y pugilistas) es más certero pensar en su arribo desde el Caribe para integrarse a

algún equipo yucateco, y a los otros como parte de algún espectáculo boxístico. La falta de información obliga a plantear diversas hipótesis. Del picador “Macalú” se sabe su procedencia de Cuba.

Las fotografías antes mencionadas muestran la diversidad de la sociedad meridana de finales del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX. Como documento histórico, la fotografía permite cubrir lagunas informativas ante la ausencia de escritos, por ende, a la par de los “sujetos pintorescos” reportados a inicios del siglo XX, las imágenes que los Guerra legaron sirven para atestiguar la presencia de gente “negra” o de “piel oscura” tanto en la Mérida decimonónica como en la de los primeros decenios del siglo pasado.

Consideraciones

Estas líneas tienen como propósito aportar y visibilizar al grupo social de los afrodescendientes que está incluido entre los diversos subtemas que contiene el acervo de la Fototeca Pedro Guerra, que hasta este momento tiene 66 mil 900 imágenes digitalizadas. Es mi deseo que este archivo reúna las imágenes mencionadas en un mismo inciso para facilitar su búsqueda y difusión.

Sobre el retrato de la sociedad yucateca existen numerosos escritos, desde henequeneros adinerados, peones de haciendas, o de los diversos grupos étnicos que migraron a Yucatán. Sin embargo, en ese “retrato de la sociedad”, hay un faltante: el de los afrodescendientes, un grupo que históricamente ha estado en Yucatán desde el siglo XVI, pero que ha sido invisibilizado a lo largo de la historia, ya sea por ideas poco incluyentes del presente, o de quienes han participado de esas “realidades construidas” por la fotografía.

La afromexicanidad como telón de fondo: Toña La Negra y Rita Montaner

Gabriela Pulido Llano

*A Gerardo López Luna
y sus recuerdos en mis recuerdos*

La fotografía y la imagen en movimiento han sido soportes singulares para representar la afromexicanidad. Fotógrafos, cinefotógrafos y equipos filmicos se han dado a la tarea de capturar en sus registros los cambios en los paradigmas sociales de las comunidades afrodescendientes, que cada vez más afianzan sus identidades colectivas en las que valoran sus propias tradiciones.¹

Antes de que la práctica de la representación recayera en las comunidades, hubo un proceso de construcción de la afromexicanidad, apegado a ciertos cánones visuales desde la perspectiva del mestizaje. El debate sobre los componentes de este concepto, tan denso como poroso, atrajo la atención de los creativos de las industrias culturales que buscaron en las representaciones de la afrodescendencia un elemento más que añadir a esa construcción intelectual y mediática, así como para crear nuevas ofertas para los públicos ávidos de novedades escénicas. Este proceso se inscribe en las definiciones de los nacionalismos culturales –de 1920 hasta 1950–. En esto, la participación de los medios de comunicación masivos mexicanos, fue definitiva.²

Página siguiente

© 341255 **SEMO**,

Toña La Negra, cantante, ciudad de México, México, ca.

1950. Colección Mediateca-Fototeca Nacional. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN.MX





© 643702 Autor no identificado, *Toña La Negra, cantante, retrato*, ciudad de México, México, ca. 1930. Colección Archivo Casasola-Fototeca Nacional. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN.MX



© 643701 **Autor no identificado**, *Toña La Negra, cantante, retrato*, ciudad de México, México, ca. 1930. Colección Archivo Casasola-Fototeca Nacional. SECRETARÍA DE CULTURA. INAH. SINAFO. FN.MX



En este artículo describo cómo se representó visualmente la afromexicanidad en procesos escénicos creativos, donde se combinaron con soportes sonoros. En el cine, lo sonoro es también lo visual. Me interesa lo concerniente a ciertas corrientes de artistas populares como la veracruzana Toña La Negra y la cubana Rita Montaner, esta última en algunas de sus múltiples paradas en México.

La presencia de ambas artistas fue utilizada para crear estereotipos de la afrodescendencia en México, a través de imágenes icónicas. Esas imágenes se fueron insertando entre muchos otros estereotipos nacionales y son antecedente de las definiciones visuales de la afromexicanidad.³ Ubicamos el arranque de esta historia visual, que involucró a todas las industrias culturales, en la inolvidable imagen del piano de las danzoneras en el Salón México, cuyo fondo era el rostro de un negro, en los años 1930.⁴

Página anterior
© CC-N-203-040
Konga Roja.

Desde entonces y hasta la actualidad, podría pensarse en un largo ciclo en el que autores y creativos han plasmado sus puntos de vista acerca de la temática afrodescendiente. En cada huella visual, en especial las generadas a partir de las secuencias fílmicas, hay indicios importantes de cómo, al decantarse por definir la afrodescendencia en términos de la mirada, se apeló a estereotipos físicos y materiales. Esto se aprecia en las escenografías, la música y los vestuarios que sirvieron como telón de fondo para profundizar en aspectos del mestizaje afro, difícilmente tratados como una materia en otros espacios narrativos. Casi siempre dichas alusiones planteaban los orígenes en términos de las esencias, el primitivismo y el tropicalismo.

Toña La Negra o Antonia del Carmen Peregrino Álvarez, originaria del barrio de La Huaca en el Puerto de Veracruz, fue conocida como “La Sensación Jarocho” por sus interpretaciones de boleros y sones, en particular cuando inició su relación musical con Agustín Lara, desde los años 1930.⁵ Agustín Lara produjo canciones que Toña La Negra interpretaba de manera sublime. “Lamento jarocho”, “Veracruz”, “Noche

PRODUCCIONES RODRIGUEZ HNOS, S. A. presenta a:

PEDRO INFANTE
EMILIA GUIU-RITA MONTA



ANGELITOS NEGROS

*con "TITINA" * CHELA CASTRO * NICOLAS RODRIGUEZ*

Distribuida por: PELICULAS NACIONALES, S. de R. L. de I. P. y C. V.

ANER En



Dirigida por: JOSELITO RODRIGUEZ

NEGROS

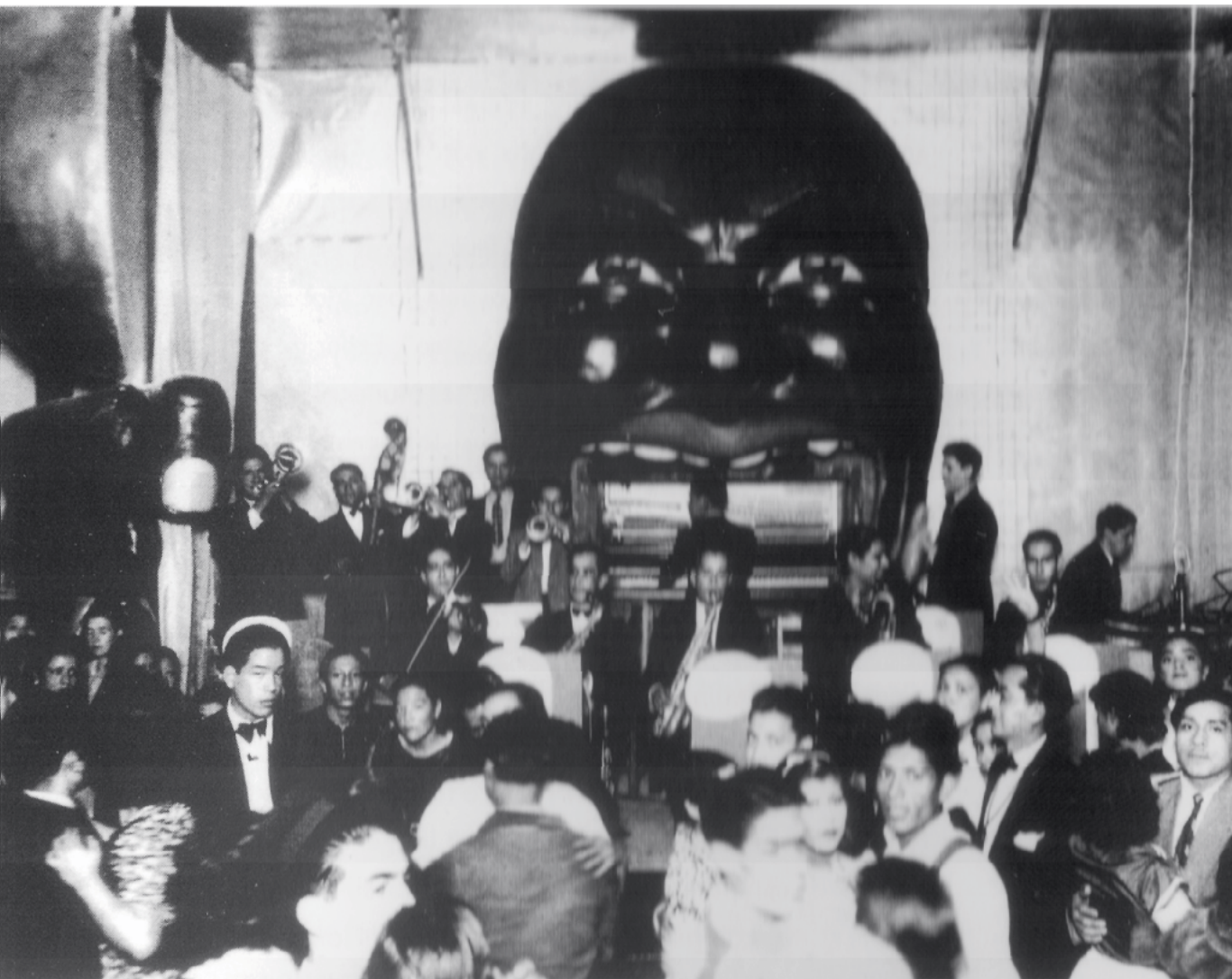
IGUEZ * MARY DOUGLAS



criolla”, “Oración Caribe”, “Palmera”, “La Clave Azul” y “La Cumbancha”, son sólo algunas de las más conocidas.⁶ La cantante interpretó otros boleros y bolero-son que dejaron huella en la música popular y las representaciones de las relaciones amorosas como, “Arráncame la vida”, “Cenizas”, “Por qué negar”, “Lágrimas de sangre” y tantas otras. Se presentó en los grandes teatros de Veracruz y de la ciudad de México, siempre abarrotando la taquilla. A su voz de terciopelo, se sumaba en la escena su imagen sobria, carismática, mesurada, suave, explotando sus rasgos físicos atribuidos al origen afrodescendiente.⁷

Su apariencia sirvió para los propósitos a los que nos referimos en este artículo. Durante sus diferentes etapas musicales, estudiadas de manera detallada por Rafael Figueroa Hernández, algunos famosos productores filmicos se valieron de su fuerte presencia escénica para enfatizar las tramas melodramáticas en argumentos que colocaron al cabaret y sus imaginarios como centro de la tensión dramática. En esas escenas, Toña La Negra estuvo acompañada de orquestas de música tropical que pusieron el acento en el origen veracruzano y afrodescendiente de la artista, los bongoes marcaron ese vínculo.⁸

En la película “Konga Roja”, dirigida por Alejandro Galindo en 1943, la presencia de Toña La Negra es decisiva.⁹ Su personaje, que lleva por nombre *Martha La Mulata*, acompaña a María Antonieta Pons (Rosa), Pedro Armendáriz y Tito Junco (Armando), en el desarrollo de una trama que utiliza las emociones en las interpretaciones musicales para plantear las diferencias entre ambas figuras femeninas, mismas que se disputan la atención del público en un cabaret porteño, además del amor de Armando. A Martha La Mulata la vemos ataviada con el atuendo considerado como típico del contexto jarocho y a María Antonieta Pons con el atuendo de rumbera, ambas haciendo alusión a su esencia afrodescendiente desde la mulatez: una recatada y tradicional, la otra provocativa. Martha La Mulata entona un bolero son acompañada por el



"Orquesta de Juan de Dios Concha en el Salón México", ciudad de México, ca. 1930. Tomada del libro *Salón México*, de Jesús Flores Escalante (México: Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, 1993).





© CC-N-203-
044, Konga
Roja. Acervo
iconográfico
Cineteca Nacional.



© FN-0119-001 Angelitos negros. Acervo iconográfico Cineteca Nacional.

Son Clave de Oro, la presencia de la orquesta acentúa la representación de lo afro como telón de fondo al tratarse de un conjunto de músicos afroveracruzanos y afrocubanos.¹⁰

La voz de Toña La Negra se adelanta a su figura en el escenario, irrumpe en la escena con todos sus matices sonoros. Su imagen es un telón de fondo que dibuja la presencia de una mulata veracruzana en ese rincón que es engullido por la bruma del trópico caliente y vulnerable. Este ambiente de puerto deja al descubierto las “esencias” femeninas del mestizaje negro. Al entonar las coplas del bolero-son que lleva por título “Eternamente” de Alberto Domínguez, Martha La Mulata se dirige a Armando, quien está declarando su amor a Rosa, mientras las cámaras destacan la presencia de parejas compuestas por hombres o mujeres con rasgos afrodescendientes. Y también mientras las mismas cámaras dan perspectiva al tomar de cerca a la cantante y luego alejarse para apreciarla en conjunto con los músicos. La interpretación musical y su escenografía construyen la atmósfera fílmica del trópico donde se inscribe la soberbia voz de esta mulata que está intensamente enamorada.

Una segunda interpretación da un giro visual de efectos totalmente inesperados. Martha La Mulata entona la pieza “Babalú”, del compositor cubano Ernesto Lecuona y al hacerlo de manera directa se inscribe en ese universo de signos atribuidos a la afrodescendencia, ya que el nombre mismo refiere a una de las deidades de la religión yoruba. Así, entretejiendo las claves sonoras a las visuales, el creativo equipo fílmico de Alejandro Galindo, dio respuesta al planteamiento del mestizaje afrodescendiente en el trópico porteño: desdoblado la sonoridad en mirada. Ello al mostrar en dos planos las diferencias en las “esencias” de ambas mulatas: Martha La Mulata que interpreta con su expresión sonora la lírica y Rosa que la interpreta con su baile.

El universo visual se explica así a partir de los contextos sonoros y visuales integrados al argumento, y es este mismo el que da sentido narrativo a la interpretación de la mulatez. La cinta de plata reprodujo a partir de estas expresiones, de manera sintética y muy convincente, los componentes

de un imaginario que consideramos como antecedente de otros que plasmaron la afromexicanidad en lo visual y haciendo referencia a las esencias.

En las experiencias artísticas de Toña La Negra y Rita Montaner hay muchos paralelismos, el mayor de todos es la participación consciente de ambas en la construcción de un imaginario visual afrodescendiente en México y en Cuba. Rita Montaner había consolidado su carrera como cantante desde la radio cubana, siendo muy famosa cuando llega a México, Rita La Grande le decían. Una vez que llega a México se cruza con Toña La Negra en los escenarios teatrales. La voz grave, enfática y profunda de Rita Montaner, con un toque de *blues* fue del gusto del público mexicano aunque el proyecto de la cantante cubana no fuera quedarse a radicar en este país.¹¹ La atrajeron periódicamente a México contratos específicos, por ejemplo, para actuar en la película “María La O”, dirigida por Adolfo Fernández Bustamante en 1948, que llevó a la cinta de plata la zarzuela de Ernesto Lecuona y en el filme “Víctimas del Pecado”, dirigida por Emilio Indio Fernández, en 1950.

Rita Montaner destacó en su interpretación de la negra Mercé-Naná en la cinta “Angelitos Negros”, dirigida por Joselito Rodríguez en 1948.¹² Este filme puso en el centro la temática de la afrodescendencia, esta vez teniendo como escenario la ciudad de México. Los momentos más álgidos de este melodrama se centran en los problemas existenciales a los que se enfrenta la protagonista, la rubia Emilia Guiu, en su contacto con los negros que aparecen en la cinta. La protagonista sufre y hace sufrir por su racismo al tener que asumir que es madre de una niña negra.

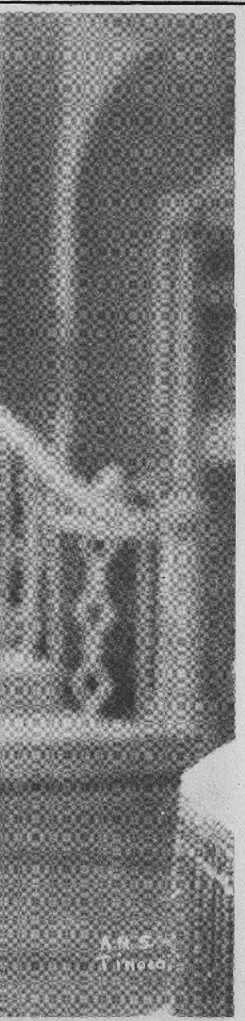
Al igual que en “Konga Roja”, en esta película el vínculo entre la atmósfera sonora y visual es decisivo, siendo la música parte de la escenografía afectiva. Pedro Infante y Mercé-Naná interpretan tres piezas clave, acompañadas las interpretaciones de una serie de claves visuales para decantar el imaginario afrodescendiente: “Angelitos Negros” atribuida al cubano Antonio Machín, “Belén” del cubano Eliseo Grenet y “Danza sagrada”, pieza tomada del repertorio de música yoruba en la escena cubana. En la interpretación de la “Danza Sagrada”, Pedro Infante se pinta el rostro y el cuerpo de negro y baila en conjunto con Chela Castro, quien también enfatiza su mulatez al pintarse el rostro de negro y Jimmy

Página siguiente

© 341278 **SEMO**,
Toña La Negra,
cantante, ciudad
de México,
México, ca.
1950. Colección
Mediateca-
Fototeca Nacional.
SECRETARÍA DE
CULTURA. INAH.
SINAFO. FN.MX







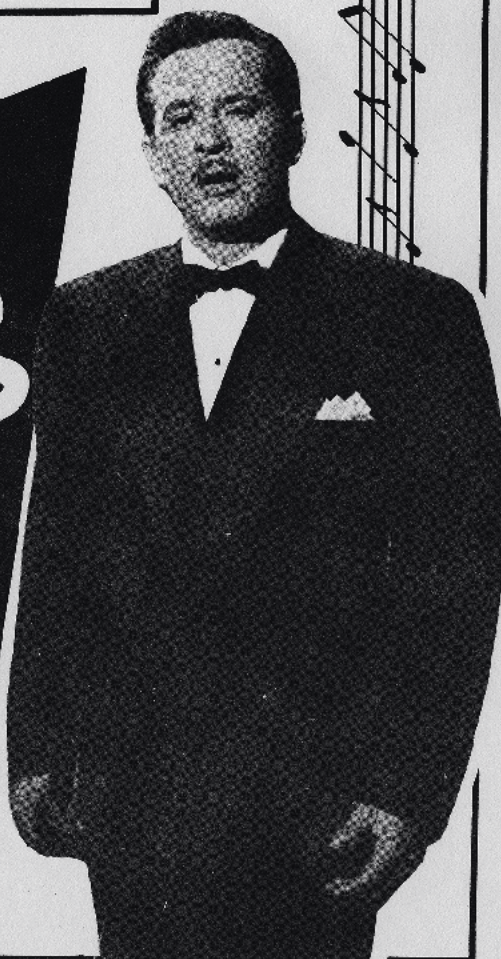
PELICULAS RODRIGUEZ, S.A.
presenta a:

**PEDRO
INFANTE**

**EMILIA
GUIU**

en

**"ANGELITOS
NEGROS"**



Monterrey quien es negro, y el cuerpo de baile identificado por la mulatez. Rita Montaner se pinta el rostro de negro y las partes de su cuerpo no cubiertas por el vestuario, enfatizando también su negritud, así como también lo hace “Belén”, la hija de Pedro Infante y Emilia Guiu, interpretada por Titina Romay. La voz grave de Rita Montaner raspa los acentos en la interpretación de la canción de cuna “Belén”. La representación de lo negro es el quid de la acción dramática, que se agudiza y constituye el *climax* al descubrir Emilia Guiu que es hija de Mercé-Naná y por lo tanto termina reconociendo su origen afrodescendiente.

Tanto Toña La Negra como Rita Montaner fueron co-partícipes en la construcción de los imaginarios afrodescendientes en México. En complicidad con los directores y equipos técnicos de los filmes en los que trabajaron, lograron potenciar la definición de su presencia escénica. En los procesos creativos de la imagen en movimiento aquí descritos, se utilizaron herramientas escénicas tomadas de las narrativas de otros contextos, como el cubano. Esto plantea importantes antecedentes que llevan hacia las construcciones identitarias en las imágenes, forman parte de dicho proceso y es importante arrancar de estos imaginarios para comprender hacia dónde se ha decantado la producción de imágenes en torno a la afrodescendencia en México.

El gran reto en el que se inscribieron Toña La Negra y Rita Montaner fue el de plasmar en imágenes, representaciones sonoras de la negritud. El poder de sus carismáticas voces, de su arte interpretativo en la escena, en combinación con las claves visuales de las escenografías –tanto las explícitas, sugeridas por los espacios como aquella del cabaret porteño, o la de la danza sagrada yoruba, así como la pigmentación del color de la piel negra subrayado por los rostros y cuerpos pintados de negro (se denominaba *blackface* a este recurso y tiene una larga historia)–, hicieron posible que la temática de la cultura afro quedara plasmada de manera mediática en México.

Esas imágenes tuvieron sus secuelas en otros contextos de América Latina y en otros tiempos, haciendo posible la consolidación de imaginarios sobre afrodescendientes en otras latitudes y la discusión de la afromexicanidad y el racismo en contextos narrativos al interior de un México que apostó todo a los medios masivos de comunicación.

SINAFO

Erick Alvarado Tenorio

Coordinador de la Fototeca Juan Dubernard

Centro INAH Morelos



© 225 **Autor no identificado**, *Familia Ramos en el zócalo de Cuautla*. Cuautla Morelos, México, ca. 1942. Colección Familia Delfina Isabel Ramos Peña. INAH. FN. SINAFO. FJD.



© 309 **Autor no identificado**, *Antonia Aragón, retrato en estudio fotográfico*. Cuautla Morelos, México, ca. 1909. Colección Familia Elsa Espinobarros. INAH. FN. SINAFO. FJD.

Archivo fotográfico: “El Cuautla de ayer”

La Fototeca “Juan Dubernard” (FJD) del Centro INAH Morelos, se estableció en un contexto histórico que resultó del impulso de la creación de la Fototeca Nacional del INAH (1976). Desde 1993, el Sistema Nacional de Fototecas (SINAFO) es el organismo rector para las fototecas regionales en materia de conservación, sistematización y difusión. Cada Centro INAH se encarga de adecuar los espacios para albergar los registros visuales de arqueólogos, antropólogos, arquitectos, historiadores, restauradores, así como del quehacer institucional en el país. Uno de los objetivos iniciales en cada Fototeca era y es enriquecer su acervo con materiales fotográficos elaborados en cada región, esto con el fin de valorar y visibilizar esos objetos de la memoria; algunos de esos materiales provienen de lo más profundo del recuerdo de una familia.

Uno de los primeros concursos que realizó la Fototeca “Juan Dubernard” en 1994 fue en coordinación con las autoridades del municipio de Cuautla, Morelos. Bajo el nombre de “El Cuautla de Ayer”, se enfatizó la importancia de conservar y transmitir las historias resguardadas por familias en álbumes fotográficos. Los temas que se convocaron fueron: vida cotidiana, retrato, acontecimientos sociales, religiosos y políticos, paisajes, arquitectura, fiestas y costumbres y los principales objetivos fueron:

1.-Enriquecer la propia fototeca, que, si bien ya contaba con material fotográfico, ésta no contenía historias regionales creadas desde las comunidades.

2.- Registrar el material como parte de un patrimonio histórico, es decir, que estos materiales pasarían a ser parte de un Bien Cultural bajo resguardo de la fototeca.

3.-Difundir el momento propio, íntimo o de prácticas sociales ya sea por su contenido informativo o por la pérdida de la imagen en términos de materialidad. Dando esa revalorización de la memoria al ser transmitida por una identidad institucional. De este modo serviría como herramienta para el proceso de recuperación de la memoria.

La ceremonia de premiación se llevó a cabo en el Museo Histórico del Oriente “Casa de Morelos” en Cuautla, Morelos. Ese mismo día se llevó a cabo la exposición fotográfica del propio material recabado con arco temporal de 1920 hasta 1970. En términos generales, existen 210 negativos, que dan cuenta de piezas como fotobotones de 4x7 cm hasta formatos de 50x60 cm, así consta en los formatos originales de registro por parte de los participantes y que aún se conservan los documentos y datos necesarios de cada pieza fotográfica, así como la información del participante con la finalidad de lograr identificar y catalogar las imágenes en cualquier sistema de datos, como hoy se encuentra en nuestro *Sistema de Consulta Automatizada* para la consulta de todo público interesado en la fotografía de esta región.

Como digno final de tan importante recopilación, la FJD incorporó el material como parte de su acervo fotográfico desde 1994, para ello, se realizaron reprografías del material recopilado, es decir, se



© 257 Autor no identificado, Actores de la obra teatral “Don Juan Tenorio”. Cuautla Morelos, México. Noviembre de 1927. Colección Familia Fidel Bolaños. INAH. FN. SINAFO. FJD.

capturaron tomas fotográficas en película flexible (35 mm) blanco y negro. Es importante mencionar que las fotografías originales volvieron a las familias correspondientes.

Esta recopilación de imágenes toma una revalorización y una importancia hacia las fotografías como una forma de preservar la memoria y la identidad de un núcleo familiar. Recordemos que las fotografías sirven como estímulo para reconstruir el pasado y crear una memoria colectiva¹ (Ortiz, 2006). En esta labor se vieron involucradas numerosos grupos del ámbito cultural como: cronistas, historiadores, alcaldes y directores de cultura. Pero, sin el apoyo de las familias cuautlenses no tendríamos un acercamiento íntimo, que marca una pauta para continuar con las labores de preservación y difusión de nuestro patrimonio visual.

A partir de este material fotográfico, se han desprendido varias propuestas de difusión en carteles, libros, exposiciones fotográficas y textos de divulgación. Presentamos una breve selección de imágenes con la finalidad de generar pertenencia que remita a la memoria, así como de todos aquellos que participaron en el acto fotográfico, quienes formaron parte de un tiempo y un espacio vivido.



© 215 Autor no identificado, Leoncio y Vicente en estudio fotográfico. Cuautla Morelos, México, ca. 1920. Colección Familia Fidel Bolaños Castillo INAH. FN. SINAFO. FJD.

¹ Carmen Ortiz García, “Una lectura antropológica de la fotografía familiar”, Editorial Archiviana. Cuartas Jornadas Imagen, Cultura y Tecnología, Universidad Carlos III. Getafe, Madrid, España, 2006. Consultado el 19 de julio de 2023, <https://qrcd.org/3bFp>

SOPORTES E IMÁGENES

Jorge Acevedo



© Manuel
González de la
Parra, *Una vista
panorámica de la
zona montañosa
de Xico, ca. 1990.*
Fototeca Nacional.
Secretaría de
Cultura. INAH.
SINAFO. FN. MX.

Un gran acervo sobre la tercera raíz

La fotografía de Manuel González de la Parra tuvo como pretexto visual la negritud en Veracruz, principalmente en la zona de Coyolillo, municipio del centro del Estado. Por varios años Manuel documentó las raíces negras de esta localidad. Los carnavales y sus bailes, la vida cotidiana de las mujeres, ancianos, niñas y niños, el corte de caña en la región, donde cada fin de semana, al volver los hombres de la zafra, las calles se convierten en interminables fiestas y convivencias que organizan las familias y amigos, para mitigar las duras jornadas de trabajo bajo el sol en los cañaverales; todo ello es parte de su iconografía.

Manuel accede al pueblo de forma personal, íntima y cotidiana debido a que se instala en Coyolillo, ganando la confianza de la comunidad al convivir cotidianamente en sus actividades, visitándolos con su cámara. Fotografiando a la abuela en la cocina, a la tía en el patio, al sobrino con su palomilla en las milpas, al hombre trabajando. No pueden quedar atrás la fiesta y el descanso. Manuel siempre regresó a la comunidad con regalos para sus "Ahijados" como les decía a las niñas y niños, además de repartir fotografías de sus visitas anteriores impresas en blanco



© Manuel González de la Parra, *Secado y descargo de granos de café, Xico, Veracruz, ca. 1992*. Fototeca Nacional. Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN. MX.

y negro, que terminaban dentro de bolsas "naila" en las paredes de las casas, colgadas con una tachuela. Personalmente recuerdo haberlo acompañado en 1986 a la comunidad Xico Viejo, cercana a Xalapa donde trabajó también documentando extensamente la fiesta patronal y sus costumbres. Llevaba además de las fotografías, latas de atún, jabones, y presentes para todos. Manuel caminaba mucho para llegar a esta comunidad.

El retrato caracteriza en gran parte la labor de registro de Manuel. Mira a los personajes, habla con ellos, los conoce, gana su confianza y entonces lo hacen parte de la comunidad.

Pero no sólo se limita al retrato. Los personajes son parte de un entorno social, una comunidad un pueblo. Documenta también el paisaje que los rodea. Un retrato de Manuel va siempre acompañado por otra foto, la de la realidad y ubicación de los personajes. Se interesa profundamente por quienes son, donde viven, como se sienten y que hacen.

Tuvo la oportunidad de viajar a Colombia, a Cartagena, Cali y Tumaco, donde encuentra similitudes entre las comunidades veracruzanas y las colombianas. Nuevamente ocupa la misma fórmula, se mezcla con la comunidad y la fotografía como un miembro más

de ella. Ahora agrega en su fotografía a los músicos, con los que convive y logra excelentes retratos. Compara los carnavales de Coyolillo y Cartagena.

Producto de estos viajes es la publicación del libro *Luces de raíz negra* (2004), editado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), Instituto Veracruzano de la Cultura (IVEC), la Universidad Veracruzana y el Insitutit de Recherche pour le développement de Francia (IRD). Previo a este libro publica *Xico, una sierra y su gente* (1987), editado por el gobierno del Estado de Veracruz a través del IVEC y el IRD. Registra extensamente el Manglar de Sontecomapan, en el estado de Veracruz, México y el de Tumaco en Colombia.

Manuel tiene una faceta poco conocida de su trabajo, que es la experimentación fotográfica para realizar desnudos con cámaras de gran formato 4 x 5" y 8 x 10". En este archivo encontramos placas que fueron tomadas en el río Pixquiac, frente a su casa, en la Pitaya, en Coatepec, Veracruz.

Este archivo es el testimonio de más de 20 años de trabajo fotográfico de Manuel González de la Parra. Dada la calidad y la importancia de sus imágenes, propusimos que la familia González



© Manuel González de la Parra, *Pareja captada en su hogar en las altas montañas de Veracruz, municipio de Xico, ca. 1990*. Fototeca Nacional. Secretaría de Cultura. INAH. SINAFO. FN. MX.

de la Parra donara el trabajo de don Manuel a la Fototeca Nacional del INAH, ya que en la fototeca sería estabilizado, preservado, catalogado y difundido bajo los mejores criterios de conservación y divulgación que pueden darse en América Latina.

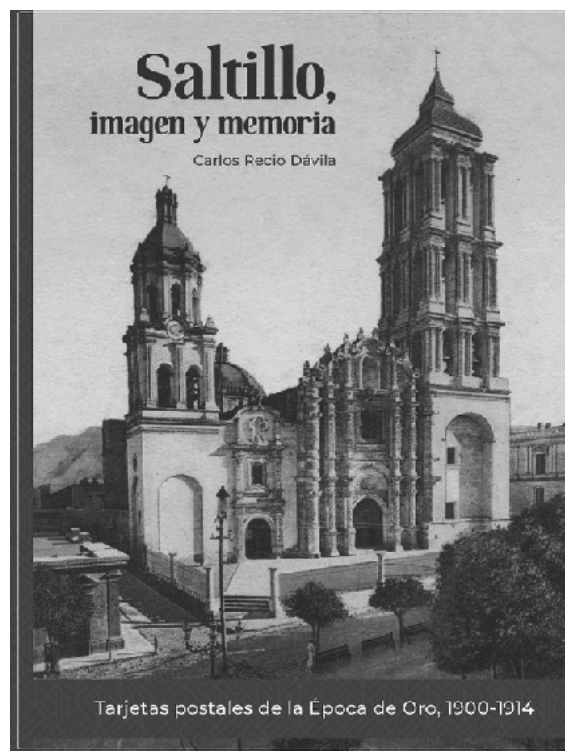
Por iniciativa de Magali Dufrane, cuñada de Manuel, finalmente me encomiendan el trabajo de organización y limpieza del archivo para ser entregado en donación a la Fototeca Nacional. Durante 10 meses contabilizamos negativos, revisamos carpetas, limpiamos copias en papel de fibra, para descubrir la riqueza plástica y documental que existe en las miles de imágenes que lo conforman.

Quiero agradecer la disposición y el apoyo en todo momento del equipo del SINAFO y de la Fototeca Nacional para concretar la donación de tan importante acervo, el cual fue entregado en la inauguración del 24 Encuentro Nacional de Fototecas.

Quiero reconocer a Alberto Tovalín y a David Maawad, quienes siempre propugnaron, al igual que yo, para que el gran trabajo fotográfico y humanista de Manuel González de la Parra, descansara en la Fototeca Nacional y forme parte ahora del patrimonio de la Nación.

RESEÑAS

Iván Vartan Muñoz Cotera



Carlos Recio Dávila, *Saltillo, imagen y memoria. Tarjetas postales de la Época de Oro, 1900-1914*. (México: Archivo Municipal de Saltillo, 2022), 214 pp.

La fotografía histórica sobre Saltillo preserva la memoria colectiva. Con ella se evoca a la identidad que hoy nos define como oriundos de esta tierra norestense. A través de sus imágenes, algunas de ellas convertidas en tarjetas postales, podemos conocer cómo era el pasado y cómo éste se ha ido transformando, brindándonos la oportunidad de estar más conscientes sobre qué es lo mejor para el momento actual y futuro.

El libro *Saltillo, imagen y memoria. Tarjetas postales de la Época de Oro, 1900-1914*, de la autoría de Carlos Recio Dávila, doctor en Ciencias de la Información y la Comunicación por la Universidad de Lumière Lyon 2, Francia; profesor-investigador de la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Coahuila y miembro del Sistema Nacional de Investigadores, Nivel I, fue editado por el Archivo Municipal de Saltillo, ayuda a atestiguar, precisamente, eso: lo que ha sido y que, en muchos casos, no volverá a ser. Es como si asentara una especie de memoria concebida mediante la lente, para luego exhibir un testimonio materializado para la posteridad.

Esto quiere decir que cada tarjeta postal incluida en este libro pudo contar, durante su creación, a inicios del siglo XX, con un valor específico para alguien y que, por sus cualidades estéticas y técnicas, ha adquirido un valor socialmente patrimonial. Así, se ve cómo el periodo comprendido entre 1900 y 1914 propició el uso masivo y global de estas postales, haciendo que dicho lapso fuera conocido como la Época de Oro de la tarjeta postal, que nos remite a tiempos y lugares que aún hablan sobre lo que fuimos.

El fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson señaló que la fotografía "es el impulso [...] que capta el instante y su eternidad". De esta manera, vemos cómo las postales que integran la memoria gráfica de Saltillo atrapan momentos que originalmente fueron dibujados con luz sobre papel, transformándose luego en *instantes* que, a través de diversos formatos, hoy permiten evocar al pretérito que nos pertenece.

Se puede aseverar, entonces, que el carácter testimonial de la tarjeta postal nace prácticamente con el propio nacimiento de la fotografía. Bajo esa premisa, el libro que hoy se reseña, muestra más de cien postales que, a manera de patrimonio gráfico, favorecerán a generar un fructífero vínculo con las generaciones de ayer, de hoy y del mañana.

Saltillo, imagen y memoria cuenta con 214 páginas. De inicio a fin, está impreso a todo color y se conforma por cuatro capítulos que exponen desde los antecedentes de las postales decimonónicas hasta las correspondientes de la Época de Oro en Saltillo, con el valor agregado de que en cada pieza se ofrece una reseña histórica. Eso es lo que le da a este libro el carácter de documento.

Luego, se continúa con las conclusiones y referencias, y en las últimas páginas de la obra se anexa la relación cronológica y datos técnicos de las tarjetas postales. Este apartado resulta sumamente interesante, sobre todo para aquellos fototecarios o personas especializadas en el estudio de la fotografía histórica, ya que incluye sus elementos catalográficos y descriptivos.

Este libro seguro se convertirá en una invitación para aquellos ojos inquietos que gusten cuestionar e indagar las señas de identidad que tanto tienen por contar sobre Saltillo, vestigios que han registrado una parte de los acontecimientos que reconfiguraron el pasado y, por ende, el presente y futuro de nuestra entrañable ciudad capital.

Como fotógrafa Lourdes Almeida cuenta con numerosos libros en su haber, pero este es distinto ya que muestra su versatilidad como creadora al escribir las historias de otras mujeres, sus colegas de otros tiempos. A través de este volumen, la autora remendó el tejido de la historia para mostrar la vasta presencia de las mujeres en la fotografía, invisibilizadas durante largo tiempo en las historias generales que además de euro centristas, han sido contadas usualmente desde una perspectiva masculina durante más de una centuria.

Notables son los estudios previos en México entre ellos, *Mujeres detrás de la lente. 100 años de creación fotográfica en México 1910-2020* (2012) de Emma Cecilia García Krinsky y *Fotógrafas en México 1872-1960* (2012) de José Antonio Rodríguez, empero Almeida emprendió un estudio más completo, ya que abordó a las mujeres en el ámbito de la fotografía en un sentido amplio, sin ceñirse al territorio mexicano por nacimiento o lugar de acción, lo que confiere a este libro un carácter único, me atrevería a decir en el mundo, pues hasta ahora teníamos historias monográficas de valiosas fotógrafas y sesudas compilaciones de fotógrafas estadounidenses, fotógrafas de guerra y fotógrafas contemporáneas entre otros títulos.

Es el primero de dos volúmenes que funciona a manera de diccionario de fotógrafas, compendiadas en nueve capítulos: Retrato de estudio, Científicas, Pictorialistas, Vida cotidiana y familiar, Autorrepresentación, Viajeras y exploradoras, Guerra, Collage y al final, pero no menos importante, las Ilustradoras de libros que han sido las menos visibilizadas. En un cómodo formato de página de 25 x 21 cm, se incluye el nombre completo de cada una, fecha, lugar de nacimiento y fallecimiento, el arco temporal como fotógrafa y el o los países donde trabajó, además de fotografías de su autoría.

Un total de 347 mujeres de todo el mundo, con apéndices al término de cada capítulo para enunciar aquellas fotógrafas de las que apenas se cuenta con “un murmullo” de información como expresa la autora, para no dejar de nombrarlas y quizá motivar su investigación futura. Quien diría que un libro de fotografía histórica con 383 páginas fue posible a través del fondeo en una plataforma digital de actualidad, en ello tal vez sea pionero en el campo de la fotografía en México y más allá de la historia, ello habla de la necesidad de memoria sobre las mujeres, de nombrarnos y visibilizarnos.

Los esbozos de este libro se dieron en el 2020 como resultado de un seminario en línea del mismo nombre, que impartió la autora en el plantel de Querétaro de la Escuela Activa de Fotografía, donde Luis Beltrán Miranda, su director, se contagió del entusiasmo generado y emprendieron juntos la aventura de publicar un libro comprendiendo no solo la importancia sino lo apremiante de su edición ante el vacío de materiales al respecto.

El libro cuenta además con un texto de Rebeca Monroy Nasr que da cuenta de las inquietudes de Almeida en la fotografía y un breve panorama de las historias sobre mujeres mexicanas; le sigue la



Lourdes Almeida, *Zurciendo la historia. Fotógrafas nacidas hasta 1920. Volumen 1*. (México: Ediciones Activa de Fotografía, 2023), 383 pp.

presentación de Luis Beltrán, sobre los orígenes y pormenores del proyecto y para finalizar, previo al índice por capítulo y alfabético, un necesario glosario de fotografía autoría de Juan Carlos Valdez Marín para contarnos sobre los procesos fotográficos históricos, conocimientos indispensables para entender con qué materiales trabajaban estas mujeres y los procedimientos que seguían.

La generosidad Almeida le hizo anunciar la preventa de la publicación con un plus, una fotografía de su autoría como obsequio.

Mediateca INAH



Mediateca INAH es el repositorio digital de acceso abierto del **Instituto Nacional de Antropología e Historia de México**. Su objetivo es preservar y hacer accesible la representación del patrimonio histórico y cultural bajo su resguardo, así como el conocimiento científico que genera a través de sus centros de educación e investigación.

Visita nuestro acervo en: mediateca.inah.gob.mx



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



SINAFI
Fototeca Nacional del INAH



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



SINAFO
Fototeca Nacional del INAH