

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA  
LEÓN

ESTUDIOS CON RECONOCIMIENTO DE VALIDEZ  
OFICIAL POR DECRETO PRESIDENCIAL DEL 27 ABRIL DE 1981



**EN BUSCA DE LA HUELLA NEGRA: PRESENCIA AFRICANA EN  
GUANAJUATO**

**PROPUESTA DE INTERVENCIÓN PROFESIONAL**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE  
MAESTRA EN DISEÑO FOTOGRÁFICO**

**PRESENTA  
CLAUDIA VANESSA QUINTERO CASTAÑEDA**

**ASESORA  
DOCTORA OWEENA CAMILLE FOGARTY O'MAHONEY**

LEÓN, GTO

2019

## INDICE

<b>Introducción</b> .....	1
<b>Capítulo I. Presencia africana en México</b> .....	4
1.1 Historia de la huella negra en México.....	4
1.2 Huella negra en el estado de Guanajuato.....	6
1.3 El no reconocimiento y la ausencia de los afrodescendientes en México.....	10
1.4 Lugares de memoria histórica de la presencia africana en el estado de Guanajuato.....	11
1.4.1 Barrio Arriba, León de los Aldama.....	13
1.4.2 Ex Hacienda Cañada de Negros, Purísima del Rincón.....	16
1.4.3 Guanajuato Capital.....	18
1.4.4 Ex Hacienda Jaral de Berrio, San Felipe.....	21
1.5 Rebeliones y lucha por la vida y el reconocimiento.....	25
<b>Capítulo II. Aproximación a la presentación de los africanos en el Novohispano:</b>	
<b>Representación y presentación de las mujeres de origen africano</b> .....	28
2.1 Situación social y cultural de los esclavos en el período Novohispano.....	28
2.2 Representación de las mujeres de origen africano en los cuadros de castas.....	32
2.3 Relatos de viajeros sobre la vestimenta de las mujeres negras y mulatas en México.....	41
2.4. Sobre el cuerpo de las mujeres afrodescendientes.....	44
<b>Capítulo III. Reflexiones desde la fotografía</b> .....	55
3.1 Aproximaciones en el retrato fotográfico del siglo XIX.....	55
3.2 Romualdo García y los afrodescendientes en Guanajuato.....	65
3.3 Verosimilitud de la imagen fotográfica.....	72
3.4 Retratos de amas de leche o nodrizas.....	83

<b>Capítulo IV. Artista y su obra.....</b>	<b>94</b>
4.1 <i>En busca de la huella negra: presencia africana en Guanajuato</i> en relación con los artistas.....	94
4.2 Proyecto fotográfico <i>En busca de la huella negra: presencia africana en Guanajuato</i> ....	99
4.3 <i>Conclusiones</i> .....	118
4.4 <i>Biografía</i> .....	120
4.5 Statement de <i>En busca de la huella negra: presencia africana en Guanajuato</i> .....	121
4.6 Propuesta de museografía de <i>En busca de la huella negra: presencia africana en Guanajuato</i> .....	122
Bibliografía.....	131
Figuras.....	136
Anexos.....	148

## **Introducción**

En México existen comunidades afrodescendientes que gradualmente se han ido reconociendo como parte del país. Generalmente se encuentra información de asentamientos afromexicanos en Guerrero, Oaxaca y Veracruz, pero hay escasa información y divulgación de comunidades afrodescendientes en otros estados, en especial en Guanajuato, siendo un estado con gran historia minera y donde llegó una considerable población africana en tiempos de colonización.

Indagar sobre la presencia africana en México es dar a conocer que existen poblaciones derivadas de la época colonial, que con el tiempo se fue perdiendo la identidad y la historia de las personas que hicieron parte de esta cultura. Este tema me cautivó, sobretodo porque poco se conoce de la historia de los negros y mulatos en el centro del país, donde la mano de obra pesada estaba a cargo de los esclavos. Con estos antecedentes se esperaría que la información y el conocimiento estuvieran a primera vista. Pero no es así, tanto en la ciudad de León como en Guanajuato capital hay gran desconocimiento de lo que fue la presencia africana en época de colonización y cómo ésta fue importante para configurar política, económica y culturalmente la región y el país.

En el transcurso de la investigación esperaba encontrarme con una comunidad afrodescendiente en León o en Guanajuato capital, que mantuvieran su cultura y se identificaran con su identidad negra. Sin embargo esta comunidad parece no existir. Sólo me he encontrado con un caso aislado de tres hermanas que nacieron en León y que se reconocen como afrodescendientes. Al preguntar a algunos habitantes actuales de la ciudad de León se evidencia que, en su mayoría, no son conscientes ni reconocen la presencia africana en Guanajuato, ni que estos ayudaron al crecimiento

de la ciudad, sobre todo teniendo en cuenta las labores relacionadas con la confección de zapatos, parte importante de la identidad leonesa. Esto posiblemente afecta significativamente la identidad cultural al dejar por fuera buena parte de la historia fundacional de la ciudad y el estado. La paradoja que se podría señalar, es que esta presencia sí se tiene en cuenta en el Museo de Arte e Historia de Guanajuato en la ciudad de León, al menos en el periodo Novohispano.



Figura 1. Vanessa Quintero. Detalle representación de una mina. Museo de Arte e Historia de Guanajuato. 2017

Lo que he podido observar en un porcentaje bajo en los habitantes de la ciudad de León y Guanajuato, son algunos rasgos corporales afroamericanos de sus habitantes: pelo chino, nariz ancha, piel de tez oscura y boca amplia. En el libro *Guanajuato diverso: sabores y sinsabores de su ser mestizo. Siglo XVI a XVII*, Guevara (2001) afirma:

Si se observa detalladamente a la población en algunos lugares de México, se puede identificar rasgos asociados a lo africano, pelo rizado, el color oscuro de la piel o

la nariz ancha; sin embargo, es preciso afirmar que se presentan en individuos aislados cuya identidad de origen ha sido olvidada (p.32).

Todas estas reflexiones sobre la presencia-ausencia de los afrodescendientes mexicanos hizo que me interesara por el tema y, en especial, por las historias de las mujeres negras y mulatas en época novohispana: ¿Qué pasó con la población afrodescendiente del estado de Guanajuato?, ¿por qué no hay reconocimiento afrodescendiente en la población de Guanajuato y León? y ¿cómo afecta el no reconocimiento a las afrodescendientes en la cultura actual del estado de Guanajuato?

Las razones para realizar este proyecto fotográfico son: a) poner en evidencia el no reconocimiento de la población negra en la historia y la memoria colectiva, b) por medio de la instalación fotográfica, señalar esta situación y aportar a la transformación y resignificación de la presencia de la población afrodescendiente en el Estado de Guanajuato, reconociendo parte de su historia, para que el espectador se sensibilice con las imágenes que se proponen y que sean ellos mismos quienes construyan su discurso frente a la obra; c) que esa ausencia de la presencia africana y ese no reconocimiento de sus ancestros africanos coadyuve a la aceptación de su ser afrodescendiente.

## Capítulo I.

### Presencia africana en México

#### 1.1 Historia de la huella negra en México.

Del estudio de la población negra en México se han realizado varias actividades, foros, seminarios y conferencias como: el “Seminario permanente Afroindoamérica” (UNAM), los “Coloquios Afroamérica” (UNAM), el foro “Los pueblos afromexicanos: la lucha actual por su reconocimiento” (UAM), la conferencia “Afrodescendientes en México: olvido y resiliencia”, entre otros. En su mayoría estos eventos se han enfocado en el estudio de la presencia negra del sur del país, donde actualmente se concentra la mayoría de la población que se reconoce y se identifica como afrodescendiente.

Los esclavizados que llegaron a México entraron por el puerto de Veracruz, en su mayoría provenían de la región Senegambia de África central y oriental. El número exacto de esclavos que entraron a México aún no es preciso. En los estudios que realizó Beltrán sobre este proceso, se calcula que entraron 250.000 esclavos, aunque otros investigadores modernos aseguran que fueron 400.000, esto porque llegaron muchos esclavos por vías ilegales.

Gonzalo Aguirre Beltrán en su libro *La población negra de México* (1981) afirma:

Los primeros entraron con Cortés en la enorme labor de la Conquista. Se sabe que don Hernando cuando menos traía uno a su servicio —llamado Juan Cortés—; algunos de sus acompañantes, entre ellos Juan Núñez Sedeño, cargaban otros. De

estos negros, uno llamado Juan Garrido, fue según propia declaración el primero que sembró trigo en México. (p.19).

Uno de los temas que más ha trabajado la doctora Velásquez son las mujeres de origen africano, mulatas y afrodescendiente en la Nueva España. La investigación *Mujeres de origen africano en la capital novohispana, siglos XVII y XVIII*, donde, a través de relatos, protocolos notariales y datos demográficos nos da a conocer, identifica y presenta la historia de las mujeres que fueron víctimas de la esclavitud. En *Poblaciones y culturas de origen africano en México*, María Elisa Velásquez y Ethel Correa reúnen compilaciones de especialistas que abordan temas de carácter histórico y antropológico sobre la presencia africana. En este libro encontramos un trabajo de la doctora Velásquez: *Amas de leche, cocineras y vendedoras: mujeres de origen africano, trabajo y cultura en la ciudad de México durante la época colonial*, donde se da cuenta de la importancia que tenían las mujeres negras en el servicio doméstico, incluso el de amamantar hijos ajenos y ser las encargadas de la economía y el intercambio cultural. Esta cercanía hizo que los esclavos tuvieran una completa participación en la cultura que les imponía. Los esclavos que ya nacieron en México se encontraron con normas ya establecidas y debían asumir tanto la cultura europea como indígena para poder sobrevivir, creándose una nueva identidad.

No en todos los casos las esclavas negras fueron maltratadas. Hay relatos que evidencian que algunas mujeres de origen africano tuvieron mejores condiciones de vida al casarse o tener alguna relación afectiva con su propietario, de modo que obtuvieron oportunidades económicas y sociales en el virreinato. Menciona Velásquez (2006):

Un expediente de 1540 atestigua, por ejemplo, que Francisco Lombardo, viudo español de Malcre, marquesado de Monserrat, contrajo matrimonio en la ciudad de México con Bartola, negra libre al parecer de origen ladino. (...) aunque después de cinco años el matrimonio comenzó a tener serios problemas que la misma Bartola decidió denunciar ante el Santo Oficio de la Inquisición. (p.258)

La historia de la negra libre Bartola es muy interesante porque en esta denuncia se ve claramente los derechos y privilegios que poseía al estar casada con un español y que estas uniones eran bien vistas ante la sociedad. Al continuar leyendo el testimonio que nos describe María Elisa Velásquez nos damos cuenta que había casos de mujeres de origen africano que casadas con españoles poseían esclavas negras. Bartola no fue la excepción, tenía en su casa a una esclava llamada María quien era su hermana. María le confiesa a Bartola que su marido abusaba sexualmente de ella, azotándola y castigándola, acusándolo de ponerle yugos en los pies y una argolla en la garganta para que no confesara los maltratos que obtenía constantemente de Francisco Lombardo.

## **1.2 Huella negra en el estado de Guanajuato**

La presencia de esclavos africanos se dio en gran parte del territorio mexicano. Para el caso del estado de Guanajuato me he basado en las investigaciones de la Doctora María Guevara Sanginés, quien ha estudiado el tema de la presencia africana en Guanajuato desde una mirada antropológica. Entre los estudios que podemos encontrar, están: *Propietarios de esclavos en Guanajuato durante el siglo XVIII* y *Guanajuato diverso: sabores y sin sabores de su ser mestizo. Siglos XVI a XVII*. También la investigadora María Elisa Velásquez ha tenido un aporte importante en la construcción de la memoria histórica de la presencia africana y afrodescendiente en

Guanajuato y en México. En su libro *La huella negra en Guanajuato: retratos de afrodescendientes de los siglos XIX y XX*, a través de las fotografías de Romualdo García se confirma esta presencia afrodescendiente en la ciudad de Guanajuato. Retratos de mujeres, niños y hombres de tez morena, pelo ensortijado en diferentes poses, con vestuarios típicos mexicanos, pone en evidencia, en algunas fotografías, su nivel social alto. Es lamentable que aún no se haya realizado una investigación a profundidad sobre las personas retratadas, que nos pueda ayudar a conocer sus historias de vida.

Los esclavos africanos llegaron por Veracruz de lugares como Senegal, Cabo Verde y Angola, principalmente para el trabajo pesado que se requería en las minas, reemplazando la mano de obra de los indígenas que no soportaron las actividades. También se requirió mano de obra de mujeres para el mantenimiento de las haciendas y para el cuidado de las familias españolas y criollas.

En el caso de la ciudad de León de los Aldama, la llegada de los negros y mulatos fue gracias al mulato Antonio Rodríguez de Lugo quien fue el primer alcalde de León, como lo afirma el historiador y arqueólogo leonés Wigberto Jiménez Moreno (1984):

Ahora bien, parece que uno de los alcaldes ordinarios que gobernaron León en el primer año de su vida- el mulato Antonio Rodríguez de Lugo- se valió de su influencia para atraer a la naciente villa a un buen número de gente de su casta, que poco a poco fueron posesionándose en ella de los mejores sitios, con gran disgusto de los españoles, que en un interesante expediente se quejan de los desmanes cometidos por los mulatos. (p.26)

La información del primer alcalde mulato Antonio Rodríguez de Lugo es muy escasa, pero si es evidente que ayudó a muchos negros y mulatos a vivir en la villa.

En la actualidad se conoce, que al igual que los indígenas, durante gran parte del período colonial también habitaba una población africana y afrodescendiente, que eran parte importante de la economía de la ciudad y del estado de Guanajuato, como lo afirma Luz María Montiel en el artículo *Trabajo esclavo en América. La Nueva España* (2005). Haciendo referencia a María Guevara Sanginés dice:

Según el censo de 1719, los habitantes de la villa de León trabajaban en las actividades relacionadas con las artesanías y el campo, aunque también en la minería, ya fuera en el real de Comanja o en la villa de Guanajuato. Buena parte de estos trabajadores se dedicaban a elaborar aquellas artesanías que le dieron carácter a la villa: los textiles y la zapatería. Las mujeres tuvieron un papel importante, sobre todo en la producción textil, ya fuera como hilanderas, tejedoras o costureras. Las castas de origen africano solían trabajar como zapateros, leñadores, sastres y en otros lugares como herreros. Una actividad importante fue la de arriero, en una zona donde había que transportar mineral y alimentos y toda clase de artículos para hacer la vida cotidiana menos difícil. (p140-141).

Hay que destacar que la mano de obra de las mujeres y hombres de origen africano fue importante para la ciudad. Este censo que ordenó el Virrey don Baltazar de Zúñiga y Guzmán, Marqués de Balero, evidencia que en la villa había 2,896 habitantes y la existencia de 36 casas en las que se elaboraban zapatos por españoles, indígenas y mulatos.

A partir del censo de 1719 a la Villa de León la historiadora María Guevara Sanginés afirma que vivían 135 mulatos y 13 mujeres mulatas que eran jefes de familia, aunque se deberían considerar las hijas producto de parejas mixtas elevando el número de mujeres que tenían en su origen ascendencia africana. En cuanto a las actividades que desarrollaban las castas de origen africano, los hombres solían ser leñadores, sastres, herreros, zapateros y silleros, mientras que las mujeres trabajaban como hilanderas y costureras. El censo también nos indica que había una población de 163 esclavos. También la existencia de los esclavos se puede verificar en los documentos que se encuentran en el Archivo Municipal de León, como lo afirma la archivista Luz Victoria Lozano Valtierra en el Boletín “Esclavos negros en León” de 1972 y que relata lo que tuvieron que vivir los esclavos en la Villa de León. Poseer esclavos negros o mulatos era un prestigio para las familias españolas en época colonial. Incluso demandaban grandes sumas de dinero para poseerlos, así que cuando huían se convertían en un gran problema para sus amos, quienes imponían grandes penas que iban desde azotes, prohibición de alimentos, encierros y hasta marcas de hierro.

León, Guanajuato (siglo XVIII).

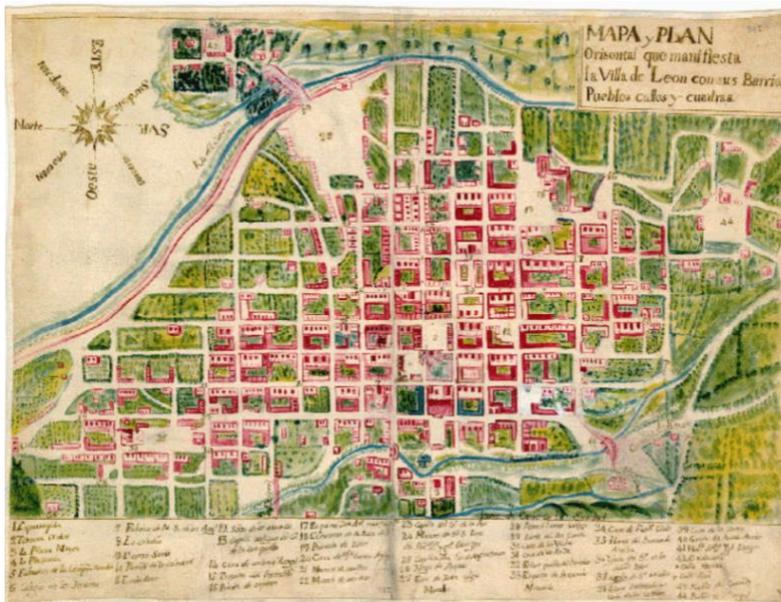


Figura 2. Javier Barros. Mapa y Plan Orisontal (Sic) que manifiesta la Villa de León con sus barrios, pueblos, calles y cuadras. (2016)

### **1.3 El no reconocimiento y la ausencia de los afrodescendientes en México.**

En su trabajo *La invisibilización de la población afrodescendiente durante la construcción del Estado-nación en México*, América López investiga la desaparición de los afromexicanos desde tres periodos: análisis socioeconómico y racial de los afrodescendientes en el siglo XVIII, análisis socioeconómico y racial de los afrodescendientes en los siglos XIX y XX y , según América López, el más importante porque le da todo el soporte a la investigación que realizó, un análisis que se enfoca en los documentos constitutivos redactados durante la independencia (1810-1829) y de la revolución (1903-1917), para poder contrastar la presencia, ausencia o disminución de los afrodescendientes durante la construcción del Estado-Nación:

La invisibilización fue el resultado del régimen implantado por el gobierno colonial, acciones llevadas a cabo por la misma población afrodescendiente, aunque también derivadas del régimen colonial, y por la influencia de corrientes filosóficas y movimientos sociales que nacieron en Europa y tuvieron gran influencia en América. Entre las causas se pueden mencionar el sistema de castas, que desencadenó racismo, exclusión, división y desigualdad. El deseo de los afrodescendientes por mejorar la situación de vida, subir en la jerarquía social, pasar “la línea de color”, como decía Gonzalo Aguirre Beltrán, y escapar de la esclavitud, hicieron que ellos mismos negaran su ascendencia y reivindicaran raíces indígenas y/o españolas. (López, s.f).

En el 2015 el Instituto Nacional de Estadística Geografía e informática (INEGI) registró una población negra de 1.4 millones en México, entre las cuales se encuentran 705.000 mujeres que se

reconocen como afromexicanas. Aunque se ha avanzado en un reconocimiento de la existencia de una población negra en México, aún no se han implementado leyes que permitan ser reconocidos constitucionalmente. En un artículo de la revista Newsweek, Asucena López Ventura, quien es fundadora de la Red Mujeres Afromexicanas de Guerrero afirma: “*¿Qué queremos después del reconocimiento? Que se implementen políticas públicas a favor del pueblo afromexicano, y que realmente llegue lo que tiene que llegar, que se ejecuten*”. (Newsweek, 2017).

Si bien en el caso de Guanajuato, como he dicho anteriormente, hay algunas investigaciones de la presencia afrodescendiente en este estado, aún queda mucha información por investigar a profundidad. Posiblemente una de las razones por la que sus habitantes no se reconocen como descendientes de africanos, sea por un tema de discriminación lo que posiblemente provocó que fueran perdiendo su cultura e identidad con el mestizaje. Esto afecta el reconocimiento de las tradiciones, costumbres y ritos que pueden existir, ya que, al no identificarse con ellos, porque han perdido toda esa cultura, al no tener conocimiento de su historia y de sus raíces, no se pueden establecer vínculos o relaciones con esa parte del pasado y la historia.

#### **1.4 Lugares de memoria histórica de la presencia africana en el estado de Guanajuato**

El Estado de Guanajuato se localiza en el centro de la República mexicana también conocido como el Bajío que significa tierras bajas. Es una región muy importante para la economía de México desde el virreinato. Guanajuato, también llamado Estado libre y soberano, tiene un papel protagónico en tres de los acontecimientos históricos notables para la nación, como: el desarrollo económico en la época Novohispana con la extracción de la minería y la producción agropecuaria, ser cuna de la independencia nacional y haber participado en la Revolución Mexicana.

Guanajuato Capital, León, San Felipe y Purísima del Rincón son algunos municipios que pertenecen al Bajío mexicano. Gracias a su geografía, estos municipios son propicios para la producción agrícola, ganadera y la extracción de plata. Dado a estas características este estado fue parte de la ruta de la plata que comunicaba la ciudad de México hasta el norte del país. Aparte del traslado de la plata, también se convirtió en la región que alimentó a gran parte de México. Ya habiendo descubierto las minas y asentándose en ellas, se dieron las creaciones de estancias agrícolas y ganaderas para suministrar los alimentos a la nueva población. Es cuando surgen las villas y pueblos. Guanajuato en el siglo XVI fue una población de inmigrantes que se componía de españoles, indígenas, africanos, portugueses y los descendientes mestizos o también llamados grupo de Castas. La presencia de los africanos en las tierras de Guanajuato fue realmente muy temprana, poco después de la caída de Tenochtitlan.

Aunque llegaron una gran cantidad de africanos a territorio mexicano su cultura no se percibe inmediatamente en elementos como la cocina, la música y la danza entre otros, esto posiblemente debido al rápido mestizaje que se dio para obtener mejor calidad de vida de sus descendientes. Si bien, no se tiene una población o comunidad afrodescendiente formada que reconozca su herencia africana, si hay datos de los lugares de memoria histórica donde hicieron presencia los africanos y sus descendientes. En este trabajo de investigación-creación se señalan lugares donde hubo una presencia africana, como: Barrio Arriba en León, Guanajuato Capital, Exhacienda Cañada de negros y la Hacienda Jaral de Berrio.

### **1.4.1 Barrio Arriba, León de los Aldama**

*Barrio Arriba* nace en la Villa de León en 1598 y es un lugar con gran memoria histórica que evidencia la presencia de mulatos, mestizos, negros, coyotes, lobos, algunos indígenas y españoles pobres.

En la actualidad *Barrio Arriba* da testimonio de esa memoria histórica y de la presencia africana en León. Gracias a manos de personas de origen africano la curtiduría en la ciudad de León es una de las más importantes tradiciones y actividades económicas. Con el paso del tiempo la mayoría de las tenerías que se encontraban en el barrio han sido desplazadas a otros lugares de la ciudad, quedando algunas de manera clandestina. El barrio es más conocido por el templo de El Señor de la Salud, el Jardín y el mercado Allende que es visitado a diario por sus tradicionales puestos de comida, que hacen parte de la identidad leonesa.

En la pintura (figura 4) del artista Jorge Barajas muestra los procesos de la curtiduría. En algunos personajes que aparecen en la pintura se puede apreciar sus rasgos fenotípicos como el color oscuro de la piel y el cabello rizado, cada uno tiene una actividad importante para el proceso y desarrollo de la curtiduría. Lo negros y mulatos hacen parte de un imaginario “oficial” en la ciudad, ya que aparecen representados en la historia de la minería en el Museo de Arte e Historia de Guanajuato y en el manejo de la curtiduría como se aprecia en esta pintura.



Figura 3. Vanessa Quintero. Parroquia Señor de la Salud y Jardín Allende. Barrio Arriba. León, Guanajuato. 2018

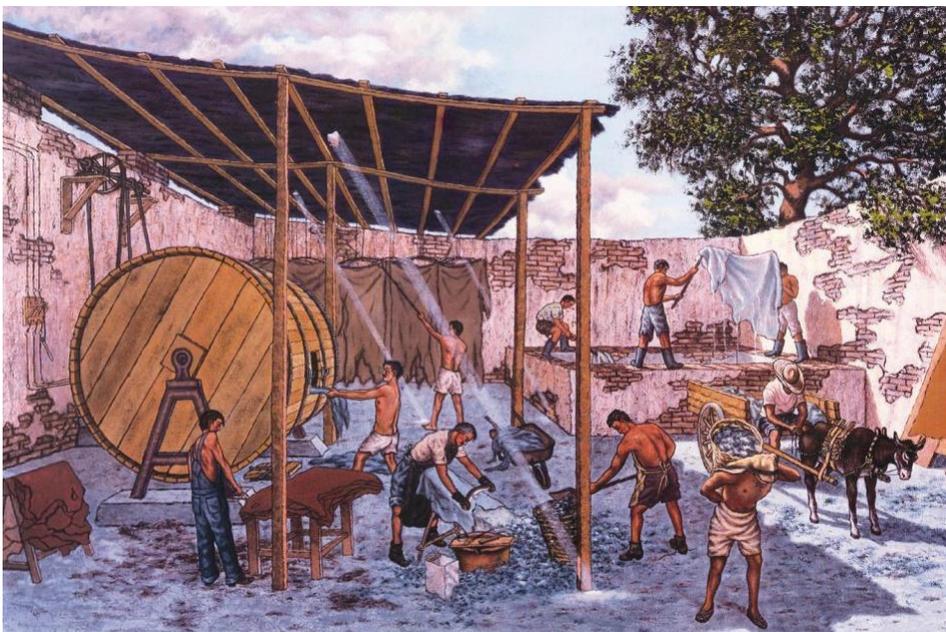


Figura 4. Pintura de Jorge Barajas. Procesos característicos de una curtidería leonesa. 1940.

*Barrio Arriba*, el barrio de los negros y mulatos, se creó cuando estos fueron desplazados por los españoles y criollos de la villa de León. En el Archivo Histórico Municipal de León (AHML), en

la crónica “León 441 años de historia” escrita por el Licenciado Carlos Arturo Navarro Valtierra, cronista Municipal de León, que se encuentran en el Archivo Histórico de la ciudad, consta que “El barrio Arriba fue el primero de la villa de León. En 1597 hubo diligencias para que negros y mulatos libres, hiciesen un barrio aparte”. A pesar que muchos de los negros y mulatos que vivían en la Villa de León poseían tierras que les pertenecían, los españoles no querían tener relaciones con ellos así fueran libres. Así, los negros y mulatos continuaron siendo dueños de las tierras, pero desplazados de ellas, para vivir en “Barrio arriba”.

La fama que tenían algunos negros y mulatos rebeldes que robaban cerca de la villa fue determinante para que fueran desplazados, asimismo el interés de los españoles para poseer nuevas tierras dentro de la villa, como fue el caso del Capitán español Juan Alonso de Torres, que al verse necesitado de tener más espacio para su familia pide el solar vecino del mulato Diego Hernández, quien al fallecer deja la propiedad a su hijo Francisco Hernández. El mulato Miguel Ramírez fue quien se encargó de defender la propiedad del menor. Diego Hernández fue uno de los primeros pobladores de la villa, mucho antes que el Capitán Torres y Rodríguez de Lugo. Según el cronista Carlos Navarro Valtierra (2010), refiriéndose al mulato Francisco Hernández dice:

(...) Que era buen mulato, muy amigo y servidor de los españoles, quieto y pacífico. Para ser benemérito y merecedor de lo que los españoles gozan en la villa, sólo le faltaba ser blanco. Tenía sus armas y caballos para defender la nueva población fundada por Rodríguez de Lugo, cuando los indios hacían más daño. (p.95).

Esta ayuda que brindó el mulato Hernández a la villa no fue suficiente para evitar que su solar fuera rentado solo a españoles y que sus herederos vivieran en barrio Arriba.

#### **1.4.2 Ex Hacienda Cañada de Negros, Purísima del Rincón.**

La Ex Hacienda Cañada de Negros se encuentra ubicada en el municipio de Purísima del Rincón en el estado de Guanajuato. Según los datos recopilados, esta hacienda fue uno de lugares más importantes en la producción de trigo, como lo afirma Isauro Rionda (1985) en el libro *Haciendas de Guanajuato*, referenciando al viajero francés Mathieu de Fossey: “Las tierras del Bajío rinden comúnmente 30 granos por uno de trigo por año, sin jamás recibir abono. (...) Esto es lo que se ve, por ejemplo, en la bella hacienda llamada Cañada de Negros a algunas leguas de León”. (p.94).

El mulato Antonio Rodríguez de Lugo, de quien ya se había dicho que fue uno de los primeros alcaldes de la Villa de León, también fue el primer propietario de la Hacienda Cañada de negros. Allí trajo a vivir y trabajar a un gran número de mulatos, mestizos, negros y coyotes, que eran rechazados por otros pobladores por su rebeldía y por la mala conducta que tenían. Cañada de negros y Cerro Palenque, están ubicados muy cerca de la casa principal de la hacienda, fueron refugios para los cimarrones en Purísima del Rincón en Guanajuato.

La ExHacienda Cañada de Negros conserva el Templo de Nuestra Madre Santísima de La Luz, considerada una joya arquitectónica de estilo barroco. Este templo se puede considerar como una evidencia más de la presencia africana, ya que se pueden observar rasgos fenotípicos africanos en

<sup>1</sup> Cimarrones, así eran llamados los negros que se escapaban del maltrato que obtenían de los españoles. Refugiándose en montañas o lugares apartados, permaneciendo en constante movimiento para no ser capturados.

las esculturas del remate de la fachada del templo. Estos bustos o mascarones se asemejan a dignatarios africanos. Posiblemente fueron inspirados en el dueño de la hacienda.



*Figura 5.* Vanessa Quintero. Templo de Nuestra Madre Santísima de La Luz, Exhacienda Cañada de Negros. Purísima del Rincón. Guanajuato. 2017



*Figura 6.* Vanessa Quintero. Detalle escultura en la fachada del Templo de Nuestra Madre Santísima de La Luz, Exhacienda Cañada de Negros. Purísima del Rincón. Guanajuato. 2017

En la actualidad la Exhacienda Cañada de Negros tiene como actividad ser un hotel-spa, la estructura de la hacienda ha sido restaurada para los turistas, pero sin un interés en proporcionar a la comunidad una historia sobre un pasado con la presencia africana.

### **1.4.3 Guanajuato Capital**

Los orígenes de la población de Guanajuato se dieron en el siglo XVI. Los españoles empezaron a descubrir más terrenos en el centro de México para poder asentarse. Al español don Rodrigo Vázquez le entregan la región de Guanajuato para la cría de ganado por prestar sus servicios a la corona durante la conquista, con la fortuna que en estas tierras se da el descubrimiento de minas de oro y plata. La ciudad de Guanajuato se convierte así en una de las ciudades más importantes del Bajío. La mina de La Valencia fue la mayor proveedora de plata del mundo, ya que en esa época tuvo cerca de 10 mil mineros y 450 metros de profundidad, ayudando a que el imperio español se mantuviera económicamente por muchos años.

La Boca Mina de San Ramón, fue la más importante, pues fue la mina donde se descubre en 1548 la veta madre. Para que este auge económico diera resultado se valió de la mano de obra de indígenas, los cuales no soportaron las difíciles condiciones al extraer los minerales y fueron muriendo. La población indígena en Guanajuato era muy baja, compuesta por indígenas seminómadas, por lo cual los españoles se vieron obligados a traer mano de obra de esclavos negros. Fue así que la población desde sus inicios es de inmigrantes europeos, africanos y los nacidos en América.

En 1578 en Guanajuato había 400 esclavos, la mayoría trabajaba en las minas y haciendas de beneficio. Las mujeres esclavas sirvieron en asuntos de servidumbre y en las minas solo se dedicaban a seleccionar los minerales y se les conocía como galereñas. El marqués de San Clemente, Francisco Matías de Busto, y sus parientes, fueron personas muy prestigiosas y prósperas en la villa de Guanajuato. Entre sus sirvientes tenían esclavos que fueron muy cercanos a la familia, y los llevaron, en algunos casos, a protagonizar varios conflictos familiares que fueron ventilados en juzgados eclesiásticos y civiles, como lo afirma la Doctora Guevara Sanginés:

Una de las hijas del marqués de San Clemente congenió con las esclavas domésticas a tal grado que compartían intimidades y espacios de descanso, es decir, dormían en la misma recámara. Además, las esclavas fueron protagonistas en una aventura amorosa entre la niña Busto y su enamorado, un comerciante peninsular de apellido Balenchana. La participación de las esclavas no se quedó en el simple acto lúdico de colaborar en la redacción de las cartas de amor, sino que actuaron como celestinas llevando y trayendo billetes y regalitos. La suerte de la esclava que participó con mayor entusiasmo en este asunto no fue afortunada, pues en el transcurso del juicio, por incumplimiento de promesa de matrimonio contra su ama, fue vendida a un obrajero de la Ciudad de México, quien después de acusarla de ladrona la envió a trabajar a un obraje. (Guevara M. , 2012, pág. 133).

La presencia de africanos en Guanajuato fue importante para el rápido auge económico de la región. Asimismo las relaciones afectivas con españoles, indígenas y criollos hicieron que el mestizaje fuera más rápido. Por esa razón muchos de ellos lograron mejores condiciones de vida

y estatus social. Esto no quiere decir que sus rasgos fenotípicos desaparecieran en su totalidad, pero sí ayudó a que se fueran introduciendo en la sociedad mexicana de una manera más factible, aunque no en todos los casos.

Como veremos más adelante, la presencia de la población de Guanajuato de origen africano se evidencia los retratos fotográficos del estudio de Romualdo García y sus hijos que investiga la Doctora María Elisa Velásquez en el Libro *La huella negra en Guanajuato: Retratos afrodescendientes de los siglos XIX y XX*.



Figura 7y 8. Fotografías de Romualdo García. (Velásquez. *La huella negra en Guanajuato: Retratos afrodescendientes de los siglos XIX y XX*. ) 2007

#### 1.4.4 Ex Hacienda Jaral de Berrio, San Felipe

*¡Para las mulas del Jaral los caballos de allá mismo!*  
Dicho popular



Figura 9. Vanessa Quintero. Hacienda Jaral de Berrio, San Felipe, Guanajuato. 2017

La Hacienda Jaral de Berrio es quizás la hacienda más extraordinaria en México. Es uno de los vestigios más importantes de la opulencia en época Novohispana. Está localizada a 37.2 kilómetros de la capital de San Felipe, Guanajuato. La hacienda es considerada una de las más grandes y prósperas construida en época Novohispana. Tuvo muchos dueños pero en especial se destaca las historias de la familia Berrio y Campa Cos, porque eran personas muy adineradas y respetadas en esta época. La hacienda fue construida en el siglo XVII. Cuando la recibió Andrés de Berrio era una construcción muy sencilla, sin lujos, ni pretensiones. Andrés de Berrio fue capitán, minero y un hombre muy audaz para adquirir sus propiedades. Al morir, su hijo Miguel de Berrio hereda todas las propiedades incluyendo la hacienda Jaral de Berrio. Miguel fue un hombre educado y culto que le dio todas las características arquitectónicas de un gran palacio, que podía competir

con las haciendas de otros nobles, pero además debía ser funcional para las labores agropecuarias. La hacienda necesitó una gran cantidad de personas para su funcionamiento como afirma Reyna (2002): “Tal era su grandeza que para su buen funcionamiento se necesitaba aproximadamente 600 personas, entre las que se contaban administradores, capellanes, cajeros, tenderos, molineros, destiladores, sombrereros, sastres, artesanos, agricultores, cuidadores de ganado, mozos y sirvientes” (Pág. 105).

En época Novohispana los títulos nobiliarios eran muy importantes y obtenerlos no era sencillo, ya que se debía comprobar la “pureza de sangre”, que consistía en verificar que las personas no tuvieran ascendencia judía o mora. Los favores económicos que Miguel de Berrio entregó a la corona española hicieron que el rey le otorgara el título de Marqués de Jaral de Berrio, título que podían heredar sus hijos y nietos.

La familia Berrio y de Campa Cos fundó dos mayorazgos, que eran instituciones que solían utilizar los ricos para defender sus bienes de decisiones erróneas del heredero y para evitar la intervención de otros familiares. Estos mayorazgos le correspondían únicamente al primogénito y no podían dividirse. Por esa razón la herencia pasó a Juan Nepomuceno III Marqués de Berrio.

En la actualidad la Hacienda Jaral de Berrio se encuentra muy deteriorada, pero en medio de las ruinas se puede evidenciar la presencia de lo que alguna vez fue este lugar. En el plano inicial de la hacienda que se encuentra en el libro *Opulencia y desgracia de los Marqueses de Jaral de Berrio*, se ilustra las dos entradas destinadas para la familia y sirvientes, además de varias cocinas, caballerizas entre otros salones para las actividades propias del lugar, aunque este plano sólo muestra una parte de la edificación, debido a que esta fue construida en varias etapas.

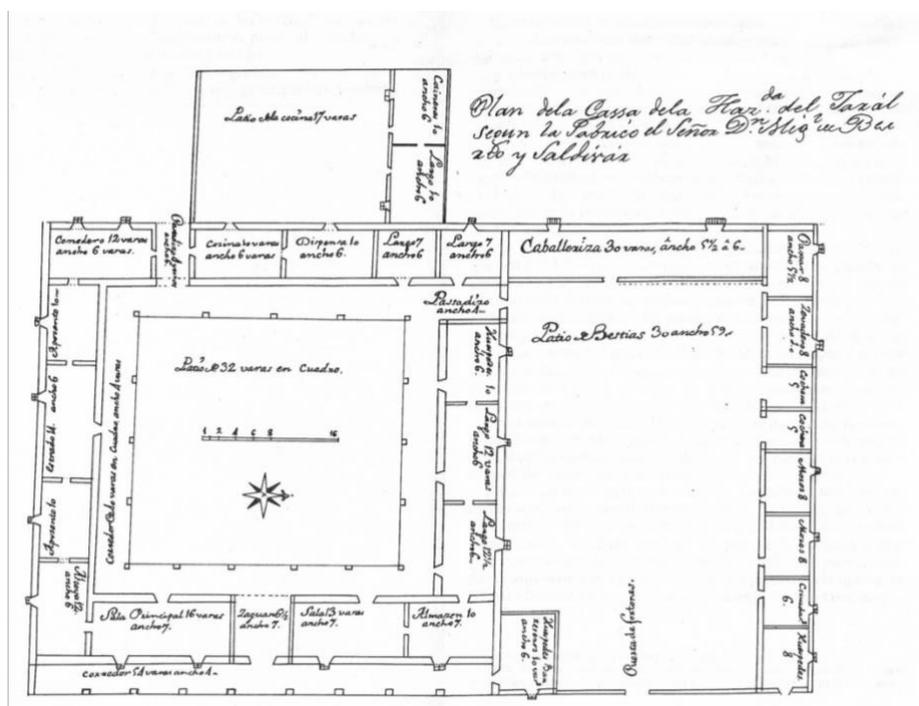


Figura 10. Plano de la hacienda Jaral de Berrio. (Reyna, Opulencia y desgracia de los Marqueses de Jaral de Berrio, 2002)

Cuando se recorre la hacienda se dimensiona lo extensa que es, de ahí que se necesitaran tantas personas para la producción de ganado, trigo, mezcal y sebo, entre otros productos que se fabricaban allí. También se observan por lo menos diez cocinas de diferentes tamaños, seguramente para la realización de los alimentos de la familia y los trabajadores. No hay información de la vida cotidiana de la servidumbre de origen africano en la hacienda, sin embargo en algunos textos se menciona que el Marqués Miguel de Berrio y su esposa la Condesa de San Mateo de Valparaíso, doña Ana María de la Campa Cos tenían esclavos. Reyna (2002) afirma:

Al poco tiempo de fallecer el Marqués, la condesa empezó a cumplir las disposiciones testamentarias. Ante un escribano y un testigo concedió la libertad a la mayoría de sus esclavos que habían pasado toda su vida en la hacienda de los Dolores, localizada a poca distancia de la villa de la Purificación Real y Minas de

Frenesillo. Eran hombres de 76, 65, 61, 40, 25 y 10 años. Las mujeres tenían 58, 50, 34, 25 y 7 años. A cada uno de ellos se le dio una copia certificada de las cartas de liberación, con el fin de evitar en un futuro cualquier atropello que pudiera suscitarse en su persona. (pág. 146).

También se encuentra información de esclavos que convivían con el Marqués en Ciudad de México. Es el caso de la mulata María Donicia, nacida en la hacienda Jaral de Berrio, que tenía diez y ocho años de edad, fue vendida en la ciudad de México por sesenta pesos oro común (Velásquez 2006).

María del Carmen Reyna menciona que en un inventario y aprecio de los bienes del marqués, se encontraban esclavos en la lista de objetos personales por un valor de 535 pesos. Igualmente, Doris M. Ladd, en su libro *La nobleza mexicana en la época de la Independencia, 1780-1826*, manifiesta que Josefa Moncada Mandívil, nieta del marqués tenía en su poder un esclavo negro.

Es inevitable no pensar en todos los relatos que pueden surgir de las historias de vida de las personas que vivieron en Jaral. Al no tener información relacionada a este tema, es conveniente escuchar los relatos orales que han pasado de generación en generación como de las personas que actualmente viven y cuidan la hacienda. Uno de ellos es don Luis, quien afirma: “El marqués tenía 99 haciendas en toda la república mexicana y también 99 mujeres. Era un hombre muy violento, aquí en la hacienda se ha encontrado cadenas donde amarraban y dejaba morir a sus esclavos”. Cabe decir que el señor Luis se refiere al III Marqués Juan Nepomuceno, nieto de Miguel de Berrio. Alejandro Guerrero quien nació en San Felipe y que desde los 10 años visita la hacienda dice: “Sé que era una persona muy soberbia (refiriéndose a Juan Nepomuceno). Desheredó a su

hija. Evadía impuestos. El Marqués tenía un ejército (Los Dragones de Moncada). Él tenía una relación con su ama de llaves. La mujer tenía muchas libertades. Dio órdenes de construir el mausoleo familiar, la iglesia y un edificio para los empleados de la hacienda”.

Es muy posible que la población de la Hacienda Jaral de Berrio estuviera compuesta por negros, blancos, indígenas, criollos, mulatos, mestizos o lo que por un buen tiempo se denominó como el sistema de castas, personas que eran categorizadas por su color de piel, estatus social, religión y procedencia.

En conclusión, las tierras del Bajío, en especial del estado de Guanajuato fueron muy productivas gracias a manos trabajadoras de indígenas, mulatos y esclavos traídos de África, y que hicieron que esta región fuera próspera. Pero también hizo que el mestizaje de los afromexicanos se diera muy rápido, quizás para tener mejor oportunidades y calidad de vida para ellos y sus descendientes, pues, pertenecer al sistema de casta más bajo representaba estar sometido al servicio de los españoles y criollos de la época.

### **1.5 Rebeliones y lucha por la vida y el reconocimiento**

Las primeras rebeliones iniciaron en el centro del virreinato, en las zonas mineras de Guanajuato. Entre 1560 y 1580 se registraron constantes huidas de los esclavos negros de las minas de Guanajuato, cansados de los constantes maltratos, se unieron con los indios chichimecas realizando destrozos en los caminos entre la Villa de León y Guanajuato, reteniendo mujeres de pueblos cercanos, robando en las haciendas de propietarios españoles y asaltando a las cárceles

para liberar a los presos. Esto queda en evidencia por parte de la investigadora Aracely Reynoso (2005), cuando afirma:

Los estancieros, afectados también por las incursiones cimarronas consideraron que una medida de defensa a estos ataques sería la fundación de una ciudad donde estuviese el asentamiento de justicias lo que ayudaría a delimitar la jurisdicción de las audiencias y el intento de control de los cimarrones. De manera que convinieron con las autoridades la fundación de la ciudad de León, sin embargo, las actividades de los negros cimarrones en la jurisdicción de la alcaldía mayor de León apenas disminuyeron. Hoy en día la toponimia guanajuatense encontramos nombres como Cañada de Negros y Palenque que recuerdan a aquellos sitios que albergaron a los núcleos cimarrones. (p. 131).

Las rebeliones de los esclavos negros estuvieron presentes durante todo el virreinato. La resistencia que tuvieron los cimarrones fue todo un reto para la estabilidad de la Corona Española. Como nos describe Reynoso (2005) en uno de los casos más importantes ocurridos en la Ciudad de México:

La segunda conspiración de negros que se dio en la ciudad de México fue la de 1612. (...) Se habló de una rebelión de negros congos, cuyos planes incluían además de la rebelión en contra de sus patrones españoles, su muerte y hacerse del poder porque inmediatamente gobernarían. Un negro de los conjurados sería nombrado Rey, y una mulata morisca que tomaría como esposa sería la Reina. (...) Las Autoridades con sorprendente rapidez, llegaron hasta los presuntos conjurados: 28

negros y 5 negras, treinta y tres personas fueron arrestadas, conducidas con grilletes a la cárcel para luego ser ejecutados en la plaza mayor. El verdugo cortó las cabezas de los insurrectos y fueron colocadas en picotas para escarmiento de futuras rebeliones. (p.129)

Es interesante conocer estos testimonios que nos describe Aracely Reynoso respecto a las rebeliones de los esclavos y aún más interesante es conocer que las mujeres de origen africano formaron parte de la resistencia de la esclavitud.

## Capítulo II.

### **Aproximación a la presentación de los africanos en el Novohispano: Representación y presentación de las mujeres de origen africano**

#### **2.1 Situación social y cultural de los esclavos en el período Novohispano.**

Mujeres y hombres de origen africano fueron forzados a dejar sus tierras, convirtiéndose en esclavos para la Nueva España. En las embarcaciones los esclavos vivieron circunstancias muy difíciles, debían vivir hacinados en estas estructuras, en condiciones insalubres, humillados, torturados y encadenados. Las enfermedades en los barcos hicieron que muchos de los esclavos murieran y fueran lanzados al mar. Al llegar a su destino los esclavos solían ser drogados para que lucieran saludables, luego eran marcados con hierro caliente en espalda y pecho. Las marcas eran símbolos de posesión por parte de la corona española y por parte del amo.

Los esclavos eran considerados “objetos” o “bestias”. En los puertos eran vendidos como mercancía sometiéndolos a trabajos forzados. Las mujeres esclavas, en su mayoría, eran vendidas para el servicio doméstico, aunque el número de mujeres que llegaron al Novohispano no fue tan alto a comparación de los hombres. Cuando llegaban con sus hijos muchas veces eran separados para ser vendidos y esclavizados.

Una mujer negra o mulata que servía en las haciendas estaba mejor vestida que una que trabajaba en el campo, ya que era escandaloso que el prestigio que tenía el propietario de una hacienda estuviera opacado por una servidumbre mal vestida. Hay que recordar que las actividades que tenían las mujeres y hombres de origen africano en los palacios y haciendas iban desde servir en

las cocinas, a ser nodrizas, acompañantes de sus amos o cocheros. De ahí que estuvieran bien vestidos pues estaban expuestos a los ojos de los demás. Lo que no sucedió con las esclavas que trabajaban en los cultivos de azúcar o trigo. Según Tovar y Malbrán (2014) citando a Díaz Soler dice:

Los dueños estaban obligados a suministrarles a sus esclavos al menos tres vestidos al año. Esto se hacía para todos los esclavos por igual, sin importar la edad. Las tres mudas de ropa consistían en un par de pantalones de lienzo, incluían un pañuelo y un camisón de lana para el frío. Las primeras mudas de ropa les eran entregadas al comenzar el año y ocho meses después, se les daba la tercera. (p.109)

Las mujeres negras, mulatas y mestizas que servían en las zonas urbanas, en palacios y en haciendas, también sufrieron discriminación por parte de los esclavos que trabajaban en el campo. Esto se debió precisamente a estar mejor vestidos y dormir en el mismo espacio de sus amos, aflorando en los esclavos un resentimiento que solo era expulsado al referirse a ellas como “las señoritas negras”, ocurriendo lo mismo con los hombres que también fueron llamados “los señoritos negros”.

En el siglo XVIII aparece el sistema de castas en los dos principales virreinos: el de Nueva España y el de Perú. Esta clasificación lo que hizo fue imponer una jerarquía social, donde el español estaba en la cúspide y los esclavos, por su color de piel, por la dependencia de los amos y por el lugar de su nacimiento hicieron parte del estrato más bajo.

La percepción que tenía el español sobre el esclavo negro era sinónimo de perversidad. Cuando los esclavos huían, los españoles manifestaban que eran negros perezosos, pecadores, ladrones y de malos sentimientos. Los estereotipos de las mujeres negras en la colonia dieron paso a que fueran percibidas como mujeres impuras, seductoras y que siempre mantenían “calientes”. En su mayoría, las esclavas negras eran tratadas como objetos y debían servir a sus amos sin importar lo que sufrieran.

Era conveniente para los españoles que los esclavos africanos se olvidaran de su pasado, lo que los llevó a reconstruir una nueva identidad, a partir de la impuesta por las normas y leyes europeas, para así poder sobrevivir en el nuevo territorio. Al respecto, Suárez Blanch (1999) afirma:

De esta manera, el africano que es desembarcado por primera vez en territorio americano, se ve obligado a inventar, la forma de ser esclavo, de percibirse esclavo, de asumirse esclavo, por lo que tiene que construir para sí mismo una nueva identidad de esclavo. En cierto sentido, la identidad es el conjunto de identificaciones que constituyen a un individuo o grupo; estas identificaciones se refieren a la percepción que se tiene de uno mismo o del grupo, pero esta autopercepción no podría ser posible si no se entra en contacto con “el otro”; el descubrimiento de sí mismo sólo puede realizarse a través del “otro”, es decir, en la alteridad. (p.130).

No obstante, ese pasado no fue totalmente borrado, aunque quizás fue parte del mecanismo de defensa para poder sobrevivir a la tortura de no sentirse en libertad. Es posible que, conservando

los fragmentos de un pasado en el presente, mantuvieran la intención de un día poder escapar. Por ejemplo, las esclavas usaron su cabello para recrear las rutas de escape por medio de las trenzas. Cuando los esclavos entraron a América, conservaron la costumbre de trenzar sus cabellos muy apretados y con diseños complejos, que describía la identidad de quien portaba la trenza, en ocasiones era información como: la edad, el parentesco de la persona, el grupo étnico y en ocasiones la religión. Este conocimiento fue empleado ya en la esclavitud por las mujeres que tuvieron la osadía de realizar mapas de escape en sus cabezas o la de sus hijas para tener presente la ruta que los guiaría a la libertad. Nelly Mendivelso afirma:

Lo hicieron las abuelas para planear la fuga de las haciendas y casas de sus amos. Las mujeres se reunían en el patio para peinar a las más pequeñas, y gracias a la observación del monte, diseñaban en su cabeza un mapa lleno de caminitos y salidas de escape, en el que ubicaban los montes, ríos y árboles más altos. Los hombres al verlas sabían cuáles rutas tomar. Su código desconocido para los amos le permitía a los esclavizados huir. (Mendivelso, 2004).

La migración forzada de los africanos al nuevo mundo tuvo aportes importantes a nuestra cultura. Es necesario precisar que los esclavizados africanos provenían de diferentes puntos geográficos y pertenecían a diversos grupos étnicos, como: el Golfo de Guinea, Senegambia, Congo, Angola y Malí. Por consiguiente, la cultura, las creencias, las costumbres religiosas y la lengua que practicaban los numerosos esclavos eran diferentes. Ellos trataron de mantener sus herencias culturales y ancestrales con las pocas similitudes que tenían entre ellos y entre los indígenas. Según Velásquez (2006):

Los africanos y sus descendientes, en la nueva sociedad, lograron crear y recrear ciertos rasgos heredados de sus culturas de origen, que en algunos casos utilizaron y desarrollaron para la identificación, solidaridad y resistencia ante formas de sometimiento, así como para el desarrollo de nuevas manifestaciones culturales. (p. 68).

Para analizar la representación y presencia de las mujeres africanas en la Nueva España, recurriremos a diferentes fuentes documentales, como: cuadros de castas, relatos de viajeros, documentos legales (actas notariales, leyes y ordenanzas, registros civiles), apoyándome en investigadores que han trabajado amplia y profundamente estos temas.

## **2.2 Representación de las mujeres de origen africano en los cuadros de castas**

Estamos juntos desde muy lejos,  
jóvenes, viejos, negros y blancos, todo mezclado;  
uno mandando y otro mandado, todo mezclado.  
Poema de Nicolás Guillén.

Los minuciosos relatos de los viajeros Tomas Gage y Gemeli Carreri, como veremos más adelante, son testimonios escritos de la presencia de las mujeres de origen africano, que nos llevaron a conocer su porte y vestimenta en el virreinato. De igual manera, los cuadros de castas plasmaron extraordinariamente la vida cotidiana y las relaciones sociales e íntimas de los tres grupos étnicos que convivieron en el territorio Novohispano.

El sistema de castas surge en el siglo XVIII caracterizándose por concederles a la población del período Novohispano un orden basado en la injusticia racial. En el caso de los españoles y criollos debían permanecer en el estrato social en que nacieron, rechazando las uniones con personas de castas menos favorecidas. Esto para conservar la “pureza de sangre”, lo que les permitía seguir obteniendo beneficios y conservando su linaje.

El temor de los europeos por perder el poder social, económico y político a causa del rápido mestizaje que se dio en la población novohispana, fue la excusa para diferenciar a las personas por su lugar de nacimiento, religión, matrimonio y ocupación, creando una desigualdad en los individuos del virreinato. El término castas se relaciona con el cruce entre una yegua o caballo con un burro(a), atribuyendo la imagen del caballo a una persona blanca y el burro con una persona negra. Algo semejante ocurre con el término mulato que era muy utilizado en la colonia para referirse a los hijos de la unión de un blanco con una negra.

Los cuadros de castas aparecen en 1710, cuando el Virrey Fernando de Alencastre Noroña y Silva encomienda al pintor Juan Rodríguez Juárez realizar una serie de pinturas para el Rey de España Felipe V, que representen las diferencias raciales, la vida cotidiana y la riqueza de las tierras conquistadas en la Nueva España. Así, los cuadros de castas se convirtieron en un objeto de consumo y de colección de las familias españolas.

Pero, ¿por qué fueron importantes los cuadros de castas? No solo porque establecen una estructura jerárquica de las personas en México, sino porque nos arrojan muchos datos de cómo eran sus vestimentas, condiciones de vida, actividades, comportamientos y las uniones. Aunque es muy

posible que la veracidad de los temas de los cuadros de castas no sea del todo cierta, pues muchos de estos encargos que eran asignados a los artistas, podrían estar condicionados por el interés de representar a los “clientes” en un nivel social superior, a partir de estereotipos de los grupos sociales, de todos modos nos pueden servir de referencia para indagar y señalar estos estereotipos y los prejuicios de la época. Igualmente, y según las crónicas, en aspectos como los vestidos y los espacios de habitación, si hay una relación entre lo representado y lo real.

José de Páez (1720-1790), Miguel Cabrera (1695-1768) y Andrés de Islas (activo 1753-1775) fueron pintores Novohispanos que se dedicaron a la realización de pinturas de castas y de composiciones religiosas. En estos retratos de la casta de Español con Negra produce Mulato, se puede ver el tipo de indumentaria que tenían las mujeres negras cuando estaban casadas con un español. En la pintura de José de Páez, la mujer negra, de rasgos muy finos, aparece vestida con una falda azul que apenas se puede ver, una blusa de tela muy blanca con cordones y encajes, ambas prendas ceñidas al cuerpo y exaltando la cadera y los senos de la mujer, que además porta joyas, que al parecer serían perlas, además de una cinta o listón azul que decora y recoge su cabello (figura 11).



*Figura 11.* José de Páez. De Español, y Negra, produce Mulato. Óleo sobre tela, sin medidas, colección particular. México. Circa 1780.

En las pinturas de Miguel Cabrera de Español con Negra, este artista nos muestra a mujeres negras en diferentes espacios y posiciones sociales a pesar que corresponden a los mismos ejes temáticos. En una de ellas (figura 12), el grupo de personajes, constituido por un hombre blanco, una mujer negra y una niña producto de la unión (mulata), se encuentra ubicado en el exterior de una arquitectura importante, de la cual se alcanza a ver una esquina construida posiblemente en piedra. La mujer lleva un vestido de una tela fina y costosa, bordado y una mantilla negra con un broche de plata que adorna su vestimenta. Por el espacio representado y la vestimenta de la mujer, se connotaría que el grupo pertenece a un estrato socio económico alto. La mujer parece reclamar algo al hombre, que con la mano derecha extendida y la mirada baja parece huir de la discusión, mientras que la niña, vestida de azul y blanco (colores que se asocian a La inmaculada concepción o Tota Pulchra) mira hacia el frente, sosteniendo una fruta con su mano izquierda, contorsionando su cuerpo.



*Figuras 12. Miguel Cabrera. De Español y Negra nace Mulata. Colección particular. Circa 1763*

En la otra pintura del mismo artista y con el mismo tema, el grupo de personajes, también compuesto por un hombre blanco, una mujer negra y una niña, aparece en una cocina que da a lo que puede ser el patio interior de una hacienda. Mientras el traje del hombre parece formal, de un estrato socio económico medio alto, los ropajes de la mujer son más humildes, sin mayores adornos o decoraciones, aunque también ceñidos al cuerpo, lo que posiblemente nos hablaría de una unión extra marital, ya que por estos diferentes atributos no parecen del mismo estrato social y económico. En este cuadro la oposición entre el hombre y la mujer parece más beligerante. La mujer inclina su cuerpo hacia adelante y tiene su mano izquierda abierta frente a su rostro y pecho. El hombre parece mirarla fijamente mientras la señala. La niña, al igual que en el cuadro anteriormente descrito, mira hacia el frente y sostiene en su mano izquierda lo que parece ser un pequeño plato.



*Figuras 13.* Miguel Cabrera. De Español y Negra nace Mulata.. Colección particular. S.f

Lo más interesante de esta obra pictórica (figura 12 y 13) es la expresión de sus caras y los gestos que realizan con sus manos. Al parecer, la mujer muestra algún disgusto a su pareja. El hombre español escucha pacientemente, incluso baja la mirada, mientras el otro responde con un gesto amenazador. Estas representaciones dejan un claro mensaje de los estereotipos que se les atribuían a las mujeres negras, consideradas inmorales, lujuriosas, de malos sentimientos, de difícil carácter y retadoras.

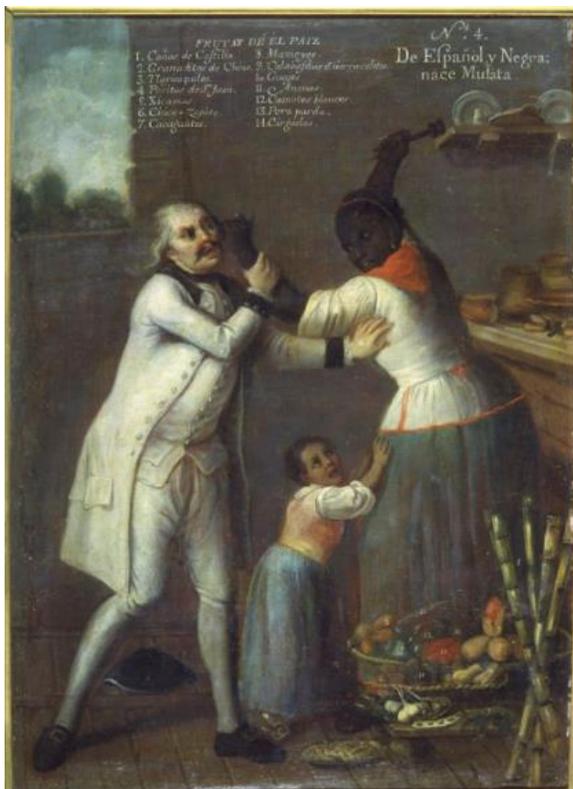


Figura 14. Andrés de Isla. De español y negra nace mulato. 1774

El cuadro de castas que realiza Andrés de Isla también nos ubica en el interior de la cocina. Pero en este caso la representación de la relación de español con negra es más dramática. En esta escena lo que más llama la atención es la agresión en la que se ve envuelta la pareja y donde su hija mulata se muestra aterrorizada con sus ojos muy abiertos, al igual que su boca, como si estuviera

emitiendo un grito. La mujer está decidida a golpear al español con un molinillo con el que seguramente estaba revolviendo el chocolate. El español trata de detenerla agarrándole la mano y con su brazo izquierdo la retira de él. Pero la negra está decidida a continuar la agresión sujetándole con fuerza el cabello. La expresión de su rostro es de maldad. Como dato curioso, en la parte superior el artista deja escrito en el cuadro los diferentes frutos que hacían parte de la alimentación de la época.

Los temas y representaciones de los cuadros de castas nos dan una idea de cómo era la vida de las mujeres de origen africano. Estas imágenes nos permiten ser testigo de las actividades y condiciones de vida que tuvieron que pasar la población africana al llegar a la Nueva España. Además de ofrecernos información del carácter y templanza de la mujeres negras.

Era muy común que los cuadros de castas, en las que aparecen mujeres negras en compañía de su pareja española, usaran como escenario las cocinas o lugares cercanos, a diferencia de las mujeres españolas que eran representadas en lugares de esparcimiento. Otro aspecto recurrente en esta clase social era que las mujeres negras estaban preparando o sirviendo chocolate. Es importante destacar que esta bebida fue muy popular entre la población de la Nueva España, así como en Europa.

Las mujeres negras y mulatas en el Novohispano hicieron uso especial de su sensualidad para poder ser parte de la sociedad. Sin embargo, la naturalidad de su sensualidad y sexualidad las condujo a ser percibidas de dos maneras: como mujeres alegres, placenteras, virtuosas y por otro lado mujeres que en su mayoría eran representadas con gestos salvajes, de movimientos sensuales al bailar, forma de vestir pecaminosa, prohibidas, lujuriosas y de gran templanza. Asimismo, se

les relacionaba con tener pacto con el diablo, de ahí que fueran asociadas con la hechicería. Por supuesto estas conductas contradecían las ideas de la tradición cristiana y las buenas costumbres. Las mujeres en la Nueva España debían ser recatadas, castas, humildes, sumisas y siempre sacrificadas. Por consiguiente, esa percepción de la sensualidad de las africanas y sus descendientes, que permaneció durante toda la época colonial, es posible que haya sido muy mal vista por la sociedad novohispana.

La presencia del chocolate en los cuadros de casta no se debe interpretar como un alimento más en la mesa. La relación del chocolate con las mujeres de origen africano es muy amplia. Fueron acusadas ante el santo oficio de utilizar esta bebida como medio de envenenamiento a sus amos y de hechicería para atraer el amor de ellos. El chocolate estuvo asociado con el placer, la sexualidad y fue directamente vinculado con el color de piel de las mujeres negras que servían en las haciendas. Eran tantos los beneficios afrodisíacos que poseía el chocolate que las monjas no lo bebían.

El tabaco al igual que el chocolate fue considerado por muchos cronistas de la época como un abuso, en este cuadro de castas (figura 18) se puede observar a la negra batiendo el chocolate, con su falda de dos colores muy llamativos, además de la escofieta que adorna su cabeza, el español con un traje de oficial y el hijo mulato le ofrece al padre un brasero para prender su cigarrillo. Estos dos elementos de placer y seducción estuvieron registrados en los juicios, en las crónicas y en los cuadros de castas. Siempre relacionando a las mujeres de origen africano con ser las culpables de caer en estos malos hábitos.



Figura 18. José de Páez. De Español y Negra, produce Mulato. colección particular, México, circa 1780.

Para los hombres blancos de la Nueva España la percepción que se tenía del cuerpo de las mujeres negras y mulatas era por un lado de desprecio y por otro de una fuerte atracción.

Los abusos sexuales y los maltratos físicos fueron parte de la vida cotidiana que algunas mujeres tuvieron que vivir. No obstante, las esclavas tuvieron la oportunidad de acudir a los tribunales para exponer sus casos por los malos tratos que recibían por parte de sus amos, reclamando sus derechos matrimoniales y abogando por la libertad de sus hijos.

Por último, se cree que los pintores de castas, que durante los cien años que retrataron la vida de la población en el virreinato, terminaron su producción con la independencia. Sin embargo, es posible que muchos de los atributos y prejuicios constituidos en ese período permanezcan en el imaginario colectivo y hagan parte de la construcción cultural actual.

## 2.3 Relatos de viajeros sobre la vestimenta de las mujeres negras y mulatas en

### México

Los relatos con las impresiones de los viajeros que llegaron a la Nueva España son muy valiosos porque dan a conocer de primera mano, entre otras cosas, cómo era la vida cotidiana de las mujeres negras en la colonia. Los cinco sentidos jugaron un papel muy importante para atraer las miradas de los españoles y criollos. La vestimenta de las mujeres de origen africano cautivó a más de uno y ofendió a otros, que por sus juicios morales no concebían que estas mujeres pudieran atreverse a parecerse a los blancos.

En sus relatos, los viajeros Gamelli Carreri y Thomas Gage dejaron evidencia del porte y la vestimenta de las mujeres de origen africano en México. De igual manera dejaron plasmados sus comportamientos y condiciones de vida. Como lo menciona María Velásquez (2006) refiriéndose a la observación que tuvo Carreri de la vestimenta de las mujeres:

mestizas, mulatas y negras, que forman la mayor parte de la población, no pudiendo usar manto, ni vestir a la española y desdeñando el traje de los indios andan por la ciudad vestidas de un modo extravagante, pues llevan una como enagua atravesada sobre la espalda, o en la cabeza a manera de manto, que las hace lucir otros tantos diablos. (p.237)

Con respecto a la llamativa forma de vestir de las mujeres africanas incluida las esclavas, el dominico Thomas Gage<sup>2</sup> (1838) menciona:

<sup>2</sup> La cita de la obra *Los Viajes de Thomas Gage* no se alterado, por esta razón algunas palabras pueden parecer incorrectas.

Hasta las Negras y las esclavas atezadas tienen sus joyas, y no hay una que salga sin su collar y brazaletes o pulseras de perlas, y sus pendientes con alguna piedra preciosa. El vestido y atavío de las Negras y Mulatas es tan lascivo, y sus ademanes y donaire tan embelesadores, que hay muchos Españoles, aún entre los de la primera clase, que por ellas dejan á sus mugeres. Llevan de ordinario una saya de seda ó de indiana finísima recamada de randas de oro y plata, con un moño de cinta de color subido con sus flecos de oro, y con caidas que les bajan por detrás y por delante hasta el ribete de la basquiña. Sus camisolas son como jastillos , tienen sus faldetas, pero no mangas, y se las atan con lazos de oro y plata. Las de mayor nombradía usan ceñidores de oro bordados de perlas y piedras preciosas. El tocado de sus cabellos , ó mas bien de sus guedejas, es una escofieta de infinitas labores, y sobre la escofieta se ponen una redesilla de seda; atada con una hermosa cinta de oro, de plata ó de seda que se cruzan por encima de la frente, y en la cual se leen algunas letras bordadas, que dicen versos ó cualquiera pensamiento de amor. Cúbrense el pecho con una pañoleta muy fina que se prenden en lo alto del cuello á guisa de rebosillo, y cuando salen de casa añaden á su atavío una mantilla de linón ó cambrai, orlada de una randa muy ancha ó de encajes: algunas la llevan en los hombros, otras en la cabeza; pero todas cuidan de que no les pase de la cintura y les impida lucir el talle y la cadera. Hay varias majas que se echan la mantilla al hombro, pasándose una punta por el brazo derecho y tirándose la otra al hombro izquierdo, para tener libres las mangas y andar con mejor garbo; pero se encuentran otras en la calle, que en lugar de mantilla, se sirven de una rica saya de seda, de la cual se echan parte al hombro izquierdo y, parte sostiene con la mano derecha, teniendo mas trazas de

jayanes atolondrados que de muchachas honradas. Sus zapatos son muy altos, y con muchas suelas guarnecidas por fuera de un borde de plata, clavado con tachuelitas del mismo metal que tienen la cabeza muy ancha. La mayor parte de esas mozas son esclavas, ó lo han sido antes, y el amor les ha dado la libertad para encadenar las almas y sujetarlas al yugo del pecado y del demonio. (p.177-179).

La descripción de Gage sobre la vestimenta, las joyas y el comportamiento de las mujeres de origen africano es extremadamente detallada y llena de prejuicios, dejando claro que el hombre español al ser “débil” cae en los encantos de estas mujeres y los hacen pecar. Así los exime de todo. No obstante las relaciones amorosas entre españoles y negras, no estaban prohibidas ni eran mal vistas en el virreinato, como vimos anteriormente en las representaciones de las pinturas de castas.

En el estudio de Martins sobre los accesorios que portaban las negras en el Novohispano describe que posiblemente eran adornos que no necesariamente era joyería fina, es decir que el uso de objetos como perlas en collares, pulseras o aretes fueran realmente originales, ya que quizás eran hechas de vidrio. Es importante resaltar que las mujeres de origen africano hicieron uso de joyas que complementaban su vestuario. “La corporeidad de estas mujeres se define por el uso de collares de varias vueltas, elaborados con cuentas rojas o alternando con otras azules (...) pendientes de lágrima de color blanco o collares con medalla en el centro”. (Martins, 2017, p. 171).

A veces cuesta creer que en el Novohispano algunas mujeres negras portaban joyas y vestimentas con telas finas, al igual que las españolas. Esto es precisamente por esa imagen mental que tenemos arraigada del esclavo.

Finalmente los relatos de los viajeros de la Nueva España permitieron comprender el comportamiento y porte de la vestimenta de la población negra, al mismo tiempo nos da conocer como era la vida cotidiana y las restricciones que el hombre blanco tenía sobre sus cuerpos. Sin embargo sus cuerpos también fueron vías de escape a mejores condiciones de vida. Resulta claro que ahora el uso del turbante haya trascendido a lo largo de la historia, siendo el vehículo para dialogar sobre la memoria, la identidad, la cultura y resistencia que tuvieron las mujeres esclavas en la colonia.

#### **2.4. Sobre el cuerpo de las mujeres afrodescendientes.**

Casi desde el comienzo del período Novohispano, y en todas las colonias de ultramar, se promulgaron leyes y ordenanzas, se establecieron instituciones religiosas y laicas, que controlaron lo humano, lo cotidiano y hasta el cuerpo. Entre las que más se destacan están las Leyes de Recopilación de las Indias, las Ordenanzas de las Reales Audiencias y el Santo Oficio de la Inquisición.

Las Leyes de Recopilación de las Indias fueron decretadas y agrupadas en un documento público en 1680 y sintetizaron las normas que debían seguir todos los virreinos hispanicos. La Ley 28 consistía en la regulación de la vestimenta y porte de las mujeres de origen africano conforme con su posición social. La siguiente cita fue tomada del libro de *La Recopilación de las Leyes de los Reynos de Indias* (1841):

Ninguna negra libre, o esclava, ni mulata traiga oro, perlas, ni seda; pero si la negra o mulata libre fuere casada con español, pueda traer unos zarcillos de oro, con perlas, y una gargantilla, y en la saya un ribete de terciopelo, y no puedan traer, ni

traigan mantos de burato, ni de otra tela, salvo mantellinas, que lleguen poco más abajo de la cintura, pena de que se les quiten, y pierdan las joyas de oro, vestidos de seda, y manto, que trajeren. (p.325).

En el periodo del gobierno del Virrey Enríquez de Almansa, viendo que la población negra era muy alta, tuvo la precaución de emitir leyes para el uso y prohibición de algunos objetos, entre esos las prendas que debían usar las mujeres de origen africano, además y teniendo en cuenta que algunas mujeres vestían como las indígenas. Al ver la similitud y empatía que podía generar el uso de los trajes indígenas en las negras, al parecer se produjo en los españoles una sensación de incertidumbre por la posibilidad que estas dos poblaciones empezaran a reunirse y se rebelaran ante la corona española. De todas formas, fue un temor que muchas veces se convirtió en realidad. Por consiguiente, se hicieron algunas distinciones en el porte del vestido de las mujeres negras. Los españoles prefirieron crear la sensación de uniformidad en el uso de la vestimenta de las mujeres de origen africano y convinieron que vistieran a la española, aunque con ciertas diferencias, como la prohibición del uso de telas finas o del manto en la cabeza. Posiblemente el uso del traje español traía consigo introducir en los esclavos la idea de cierto “estatus social” con el fin de crear una diferencia entre los indígenas y la población africana. Por lo tanto, la mujer negra podía ver esa distinción y no reconocerse como indígena, aunque tampoco ser considerada como española, logrando un efecto de distanciamiento con las comunidades indígenas. Esto era beneficioso para la estabilidad de la Nueva España.

En 1786 el militar Esteban Rodríguez Miró, desempeñó el cargo de gobernador de Luisiana. Preocupado por la opulencia en la vestimenta que portaban las negras esclavas y las

afrodescendientes emitió la Ley Tignon. Consistía en prohibir el uso de trajes extravagantes y el exceso de joyería. De esta manera controló la forma de vestir de las mujeres de origen africano. Tignon es un tipo de tela que se usaba para cubrir el cabello. Este tocado debían usarlo las mujeres negras y mulatas de Luisiana con la finalidad de unificar a la población negra. Con lo que no contaba Miró es que las mujeres crearan diferentes formas de portar estos tocados, decorándolos con piedras preciosas, flores o simplemente con telas llamativas, cumpliendo así con el uso del tignon sin violar la ley. Se cree que el uso del tignon se dio también por la presión de las mujeres blancas que no soportaban ver a las negras portar sus cabellos sueltos con diferentes peinados y adornos, haciendo que los hombres blancos se fijaran en ellas. El uso de esta tela fue importante para proteger sus cabezas del sol. Asimismo las esclavas lo usaron para esconder las trenzas que eran usadas para dibujar las rutas de escape, para esconder semillas, oro y algodón para la supervivencia. Con el tiempo esta tela ha tenido muchos nombres y significados según del lugar donde se use. Por ejemplo en Sudáfrica se conoce como *Doek*, en África del oeste sería el *foulard* y en los pueblos Yoruba sería el *Gele*.

Con el paso del tiempo ha quedado una prenda representativa de la diáspora africana y que conecta a las mujeres afrodescendientes con sus ancestros. Esta prenda es una tela que cubre la cabeza. Actualmente ha tomado varios significados y diferentes formas de nombrarlo. En la Nueva España se le conoció como escofieta, que era un tocado muy bien decorado que recogía el cabello y que caía sobre los hombros, como bien lo describe el viajero Thomas Gage.

En Colombia esta prenda es muy usada en los pueblos afrodescendientes y es conocida popularmente como *turbante*. Las mujeres negras en Colombia lo portan con orgullo y representa la conexión con sus ancestros negros, la resistencia y el reconocimiento de la mujer negra.



Figura 15. Ettrichel. El Tignon. 2019

La mayoría de las mujeres africanas y mulatas en el siglo XVII y XVIII llegaban a las haciendas a servir en el hogar, a la venta de artículos en los mercados, así como para ser una ama de crianza, curanderas, parteras y lavanderas. Ser parte del servicio doméstico de una hacienda era más conveniente que realizar trabajos fuertes en los sembrados de trigo o de azúcar.

En algunos casos, el trato que se le daba a las mujeres negras en las familias era digno y en ocasiones eran consideradas como parte de la familia. Así lo manifiesta Lozano (1972):

La esclavitud en León revistió características especiales, pues tanto negros como mulatos esclavos, eran vistos en la familia como miembros de ellas, aún cuando sin

eximirlos del servicio a sus amos. Muchos de ellos incluso llegaban a usar el apellido de ellos y eran nombrados en sus testamentos como herederos. (p. 19)

Sin embargo, no todas las historias de esclavitud tuvieron resultados positivos. También hay testimonios donde las mujeres de origen africano eran invisibilizadas y violentadas, llevándolas a realizar acciones rebeldes. En algunos casos arriesgaban sus vidas huyendo de la opresión de sus esclavistas. Cuando lograban obtener la libertad huyendo de sus amos, se unían a grupos en lugares lejanos, conocidos como cimarrones, nombre que era asociado a los animales domésticos que se escapaban a las montañas. Cuando eran atrapadas podían recibir castigos que iban desde ser azotadas, marcadas con hierros candentes en el rostro y cortándoles los pechos. Además fueron obligadas a usar collarines, grilletes y cadenas. El número de azotes dependía de los días que el esclavo se había ausentado de su amo. También ocurrieron decapitaciones en las plazas públicas. De esta manera, el cuerpo de la mujer era objeto de tortura, de laceraciones, de mutilaciones, que dejaban no sólo huellas físicas, sino también y seguramente psicológicas. Son cuerpos que se convirtieron en territorios de lucha y rebelión, de conflicto.

Un caso importante de maltrato a las mujeres esclavas de origen africano se encuentra en los protocolos notariales y en el Boletín “Esclavos negros en León” hallado en el Archivo Histórico Municipal de la ciudad, donde se encuentra el testimonio del castigo a una esclava por su ama en la villa de León. Lozano (1972) dice:

Cuando estos esclavos huían, se hacían acreedores a las penas establecidas en las Ordenanzas respectivas, desde azotes, marcas con hierro, etc., como se hizo con la

esclava negra propiedad de Da. Beatriz Pérez de Sosa, que la recibió en dote, y a la que marcaron el rostro con el nombre de su ama: Beatriz. (p. 10).

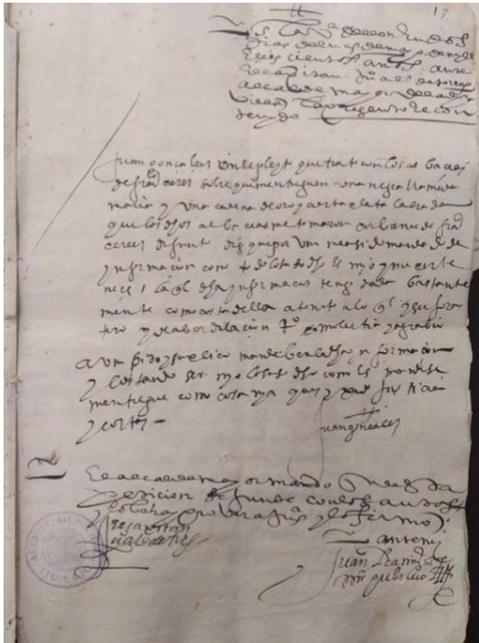


Figura 16. Vanessa Quintero. Protocolo notarial, Archivo Histórico Municipal de León. 2018



Figura 17. Vanessa Quintero. "Beatriz". Calimbo o Carimbo. Hierro con la tipografía del escribano del protocolo notarial. León. 2018

Por otra parte, en algunas ocasiones, las mujeres que estaban sometidas a la tiranía de sus propietarios tomaban como opción el suicidio. Según Claudia Suárez (1999):

El suicidio fue una práctica extendida entre los esclavos negros, algunos estudiosos afirman que no se dio tanto entre las mujeres, pues al parecer ellas rara vez se suicidaban; sin embargo, la mujer esclava, al ser un bien de servicio cuyo precio no era muy alto, su desaparición no provocaba un gran problema ni un gran gasto para el amo, por lo tanto, no se ocupaban en registrarlo. (p.133)

Una de las representaciones y presentaciones estereotipadas del cuerpo femenino de las mujeres africanas se dio con el caso de Sara Baartman. Si bien esto no sucedió en la Nueva España si nos da una idea de cómo eran utilizadas las mujeres para el beneficio económico y sexual. Esta mujer africana fue llevada a Europa bajo falsas promesas y fue exhibida como fenómeno de circo en París y Londres. Poseía un enorme trasero por lo que fue llamada “La venus de Hotentote”. Sus exhibiciones consistían en vestirla con accesorios que eran considerados “salvajes”: pieles, plumas, collares, ropa ajustada y fumando una pipa, luego era obligada a desfilarse desnuda y a danzar. No conforme con toda esta presentación racista, era conducida a demostraciones privadas en casas donde los invitados podían tocarla. Toda esa cosificación del cuerpo de Baartman probablemente la llevó a la prostitución. Al finalizar la euforia de ser exhibida como un fenómeno de circo, ella cae en el abandono y se refugia en el alcohol y el cigarrillo.

Termina sus días recorriendo las calles y burdeles de París, llevándola a una muerte segura. Su cuerpo fue exhibido aún después de muerta. El naturalista George Cuvier quien siempre estuvo

cautivado por los atributos de la africana, hizo un vaciado en yeso de su cuerpo antes de diseccionarlo. Su esqueleto, cerebro y partes genitales, fueron parte de la colección del Museo del Hombre en París hasta 1974. El cuerpo de Sara Baartman fue repatriado a su natal África en agosto del 2002.

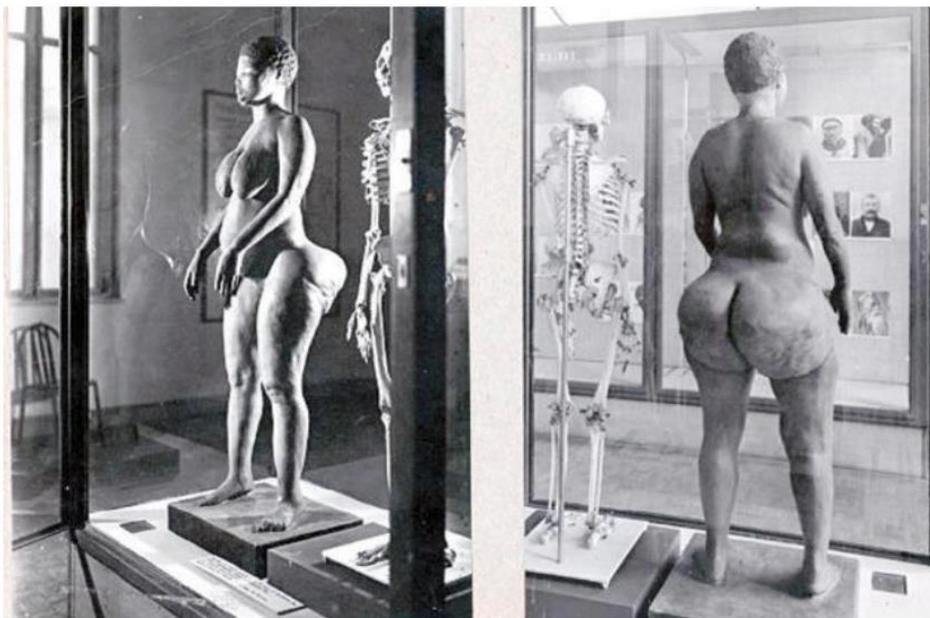


Figura 19. La Venus de Hottentot, Sara Baartman. Museo del Hombre de París.

Las mujeres de origen africano y sus descendientes en el Novohispano usaron sus cuerpos como medio de resistencia para mantener viva la memoria individual y colectiva de la cultura de sus ancestros africanos. El cuerpo y el espíritu fueron vehículos para que las mujeres negras y mulatas en la colonia pudieran conservar sus tradiciones, costumbres, ritos y en algunos casos su lengua.

Estela Roselló en su ensayo *Entre la luz y la sombra: la sensualidad de las mujeres de origen africano en la Nueva España*, señala los estereotipos del cuerpo femenino de las mujeres africanas, basándose en los procesos inquisitoriales de 1621, los relatos de viajeros y los Villancicos de negros. Roselló, da a conocer que la relación con el “cuerpo y el manejo de los sentidos” fue

fundamental para el desarrollo de las diferentes actividades que tenían las negras y mulatas. Ellas eran tejedoras, vendedoras, curanderas, hechiceras, nodrizas y prostitutas. La sensualidad y sexualidad de las mujeres africanas en el Novohispano fue gracias a la transmisión de saberes por medio de los cinco sentidos (vista, tacto, oído, gusto y olfato), que fueron formas de relacionarse con el otro, pero también fueron herramientas de resistencia para continuar conservando sus raíces.

Los “villancicos de negros” era un género de los villancicos que trataba de representar la imagen de los esclavos africanos de una manera inocente y cómica. Imitando su forma de hablar y su música. Un ejemplo de estas representaciones de los esclavos negros se encuentra en el villancico negro *¿Qué quele?* donde se puede apreciar como era que hablaban los negros. “Aleglémosle, y Juaniya, la negla bliosa, que le coma, le pique, le blinque, le salte lo pe, aleglémosle (...)”

También estas manifestaciones de alegría y de baile se hicieron presentes en los palenques y en las haciendas cuando los amos permitían celebraciones para que sus esclavos pudieran cantar y bailar, lo que generaba en el esclavo un contacto con sus raíces ancestrales, su música y lo poco que les quedaba de su idioma.

Por otro lado, las mujeres africanas y sus descendientes que tenían como actividad estar en el servicio doméstico fueron consideradas grandes cocineras. Fueron parte importante de la nutrición de las familias españolas y criollas del virreinato, si bien hay pocas investigaciones centradas en la influencia de los platillos de la comida africana en el virreinato. Lo que sí se evidencia en los testimonios de los Tribunales del Santo Oficio fue el uso de hierbas, condimentos, raíces, polvos y en especial del chocolate, aunque siempre asociadas con la hechicería. Como nos expresa

Velásquez (2005) en una demanda en contra de la negra Juana por hechicería en el Tribunal del Santo Oficio en 1676: “solía echar ciertos polvos de pasas de pelos de mulata o negra y uñas de bestia en el chocolate para atarantar a su amo y lograr robar sus pertenencias”. (p.348).

Hoy en día en Veracruz donde hay una población que se reconoce como afrodescendiente, puede rastrearse huellas de la influencia africana en platillos como: tortitas de yuca, plátano en diferentes presentaciones, mondongo, criadillas a la parrilla, el uso de vísceras en guisados o en sopas picosas, tacos de cabeza y tripas, ingredientes que en la época colonial no eran suministrados en las mesas de los españoles. Al respecto, Bayardo (2014) señala:

A pesar de que no se puede distinguir cabalmente si hubo alguna técnica culinaria específica de origen africano —acaso el uso de hojas de plátano para elaborar cocciones pudo haberse aprendido de las cocineras africanas—. (...) Estas cocineras —o cocineros— y sus descendientes mulatos inauguraron el gusto por productos no conocidos entonces en el México antiguo, como el plátano —en cualquiera de sus puntos de maduración y preparaciones—, el empleo del coco en preparaciones dulces o saladas, así como el uso de raíces y posiblemente los diferentes productos derivados de la caña de azúcar, en fin, la combinación de productos y la mística propia de su cultura para compartir la mesa.

Para concluir, el cuerpo de las mujeres de origen africano fue representada y presentada de diversas maneras. Tuvieron la oportunidad de tener mejores condiciones de vida a partir del manejo de su corporalidad, pero en otras ocasiones fueron vista como “objetos” que se podían poseer y maltratar.

En la actualidad aún se continúa viendo el cuerpo de las mujeres como: objetos deseables, manipulables y esclavizados. Aunque se ha logrado dar pasos para deconstruir los estereotipos acerca de nuestros cuerpos, es lamentable que no se pueda decir que ese pensamiento patriarcal ya no existe. Ese pensamiento y accionar del hombre frente a la imagen que se tiene de la mujer, donde solo es concebida de dos maneras: la mujer buena o la mujer mala. Es algo que ha permanecido durante la historia de la humanidad. Lo realmente valioso es que en este momento las mujeres se unen para hablar, escribir, denunciar y luchar por los derechos de decidir sobre sus cuerpos, es una lucha difícil y se necesita de mucha resistencia para que sea constante. Sobretudo porque en la cultura visual se incentiva a seguir con la idea de erotizar y cosificar el cuerpo de las mujeres afrodescendientes como un ícono de la moda o estereotipo para copiar y replicar. Generalmente se ven en las transformaciones corporales de algunas cantantes, modelos o socialités que buscan tener el cuerpo más voluptuoso, por ejemplo, entre más grande el trasero más sensuales y sexuales parecen ser. Como se ha tratado anteriormente en el caso de Sara Baartman que fue utilizada y exhibida como fenómeno de circo por sus atributos.

Finalmente se busca con este tema conocer las relaciones de poder que tuvieron las mujeres de origen africano en la Nueva España. Sus cuerpos como resistencia a un nuevo territorio; sus cuerpos como medio para sobrevivir y lograr mejores condiciones de vida; sus cuerpos como territorios de identidad y memoria ancestral; sus cuerpos como madres, cocineras, amantes, hijas, abuelas, esclavas, amas de leche, entre otras. Fueron parte importante del desarrollo de la sociedad Novohispana.

## Capítulo III.

### Reflexiones desde la fotografía

#### 3.1 Aproximaciones en el retrato fotográfico en el siglo XIX

Los primeros ensayos que se hicieron para fijar una imagen que producía la cámara fotográfica se realizaron con elementos estáticos, donde el fotógrafo controlaba todo movimiento en la escena para que las fotografías no salieran difusas. De ahí, que la primera fotografía que realizó Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833) sea la *Vista desde la ventana en Le Gras* (figura 20) en el año de 1826. El tiempo de exposición tardó entre 8 y 10 horas para que la imagen fuera capturada. Por lo tanto, en los inicios de la fotografía los temas no eran enfocados al retrato.



Figura 20. Nicéphore Niépce. *Vista desde la ventana en Le Gras*. 1826

La primera fotografía donde queda registrada una persona la realizó Louis Daguerre (1787-1851) con el título de *Boulevard du Temple en París* en 1838 (figura 21). En ella se puede ver por primera vez a dos personas en una actividad muy cotidiana. Se trata de un limpiabotas y su cliente, que

debían quedarse muy quietos durante los quince minutos para que salieran con claridad en la fotografía.

El 19 de agosto de 1839 el gobierno francés le anuncia al mundo su mejor regalo. Se trata del procedimiento del daguerrotipo, que consistía en fijar una imagen en una placa de plata pulida como un espejo. Louis Daguerre cede los derechos del invento a cambio de una pensión vitalicia para él y para el hijo de Nièpce. En un principio la fotografía no fue asequible para el común de las personas. Los costos de la cámara y de los elementos que se debían comprar para fijar la imagen eran muy elevados. Así que los primeros que pudieron hacerse de una cámara fotográfica fueron las personas de la clase social acomodada, que podían cubrir el pago del nuevo invento. Además, no bastaba con adquirir los equipos e implementos necesarios. Quien se sumergiera en el mundo de la fotografía debía ser virtuoso en el manejo de las placas metálicas y los químicos para obtener unas fotografías de calidad.



*Figura 21.* Louis Daguerre. Boulevard du Temple a las 8 de la mañana. 1838.

A mediados del siglo XIX la fotografía de retrato se consolidó y se estableció como uno de los géneros fotográficos más importantes, por consiguiente la fotografía formó parte de la vida cotidiana de la sociedad que quería tener un retrato que lo reconociera como parte de esta misma. Es tal el auge de los retratos que empiezan abrir muchos estudios fotográficos en todas partes del mundo.

Gaspard-Félix Tournachon mejor conocido como Nadar fue uno de los primeros y más importantes exponentes del retrato psicológico. Nadar, desde muy joven, estuvo involucrado con los grandes intelectuales de París. De esta época hizo grandes amigos que eran los que frecuentaban su estudio. Muchas de las personas de la burguesía anhelaban ser retratados por Nadar. Desarrolló un método muy interesante que se denominó “foto-interviu”, que consistía en tomar veintiuna fotografías mientras entablaba una conversación con el retratado, generando en el cliente una confianza. Suspendía la conversación cuando ya estaba seguro de haber capturado la esencia de la persona. Por esa razón no estuvo de acuerdo con el uso del retoque fotográfico, ni mucho menos con los telones de fondos. Nadar solo le prestaba atención al uso de la iluminación.



Figura 22. Félix Nadar. Sarah Bernhardt.1864



Figura 23. Félix Nadar. Gustave Eiffel.1890.

André Adolphe Eugène Disdéri revolucionó la representación del retrato fotográfico en el siglo XIX. Fue el inventor de una cámara fotográfica que tenía varios objetivos que permitía abrirlos y cerrarlos según el número de fotografías que se requerían. Cambió las placas metálicas por una placa de vidrio de 24 centímetros, de la que luego podía obtener hasta 12 copias en albumina (papel de clara de huevo), las cuales luego eran montadas en una cartulina gruesa para conservarlas. De este modo nacieron las tarjetas de visita que le dieron fama y fortuna a Disdéri, además de hacer que la fotografía estuviera al alcance de todos y no solamente de la nobleza o la burguesía. El estudio de Disdéri fue tan concurrido que las personas hacían largas filas para obtener un retrato, según Freund (1983):

Las interminables colas de clientes que posaban delante de su objetivo le aportaron millones. El aparato fotográfico había democratizado el retrato de manera definitiva. (...) el deseo de igualdad y el deseo de representación de las diversas capas de la burguesía se veían satisfechas al mismo tiempo. (p.58).

Disdéri transformó la manera de hacer la fotografía, ya que no le interesaba que el rostro fuera el centro del retrato fotográfico como en las imágenes realizadas por Nadar. Por el contrario eran los atributos de cada persona que iba al estudio lo que más le llamaba la atención. Hizo uso del atrezzo para que las personas que se iban a retratar pudieran interactuar con los objetos que estaban en el espacio. Puede decirse que Disdéri era el director de una obra de teatro que quería mostrar a la sociedad desde otro punto de vista. Realmente lo que le interesaba era retratar los arquetipos más que a las personas. De ahí que la expresión del rostro pasó a un segundo plano y ya en las imágenes de Disdéri se observa retratos de cuerpo entero para poder destacar la escenografía.



Figura 24. André Disdéri. Clara Silvois, Tarjeta de visita. 1861.

Posiblemente Disdéri fue quien abrió el camino para concebir la fotografía como arte y no solamente como un registro de la realidad. Incluso escribió y publicó en 1862 su propia teoría de la estética de la fotografía, como señala Freund (1983) citando a Disdéri: “El fotógrafo podrá expresar, igual que el pintor, el espectáculo natural de sus formas, sus accidentes de perspectiva, de luz y de sombra”. (p.64).

A finales del siglo XIX las tarjetas de visita de Disdéri fueron usadas para otros fines. Uno de esos fue la fotografía como control social y policial que consistía en realizar un retrato que ayudara a identificar a los delincuentes. Antes, la identificación de estas personas era solo descriptiva, por consiguiente, para poder reconocerlos les hacían pequeños cortes en la nariz, las orejas o los tatuaban. Con la fotografía esto cambió, ya que al tener una imagen exacta del sujeto no tenían que

recurrir a mutilaciones o marcas en el cuerpo. En un principio los delincuentes posaban a la cámara con dignidad, en algunos casos sonriendo y sin esconderse, quizás era la primera vez que estaban frente a una cámara y al desconocer los fines del retrato el sujeto no temía a posar.



Figura 25. Carl Durheim. *Agatha Ostertag*. Archivos federales suizos. 1852



Figura 26. Clara Smit. *W.M. Brown Resisting Officer*. Prisioneros en Marysville, California. S.f

Como ya dije anteriormente el auge del retrato hizo que se abrieran estudios fotográficos por todo el mundo. México no fue la excepción, aunque las tarjetas de visita se popularizaron un poco tarde, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Los estudios fotográficos más importantes fueron *Foto Valleto* de los hermanos Valleto, a quienes se les atribuye la constitución de toda una dinastía fotográfica en México; *Foto Artística Cruces* y *Campa* se destacaron por realizar fotografías del rostro dejando el fondo desenfocado, sus tarjetas de visita tenían el sello personal de la compañía al colocar a sus clientes en posiciones poco convencionales. La compañía *Montes de Oca* sobresalió al tener elegantes telones con temas cotidianos y de paisajes.

En Guanajuato el estudio fotográfico que se estableció con gran éxito fue el de Romualdo García considerado uno de los fotógrafos más representativos de México, alcanzando gran prestigio tanto en el país como fuera de él. Abordó diferentes temas en su estudio fotográfico, pero fue reconocido como el “fotógrafo de la muerte”. La fotografía post mortem fue una práctica que nació en Francia. Antes se hacían retratos de muertos en pintura, sobre todo de religiosas y de niños. García creaba retratos de mujeres, hombres, ancianos, niños muertos, ya fueran solos o con el acompañamiento de la familia. Era el último recuerdo que deseaban tener de su ser querido. Como veremos más adelante García también usó el atrezzo para darle más importancia y elegancia a las personas retratadas sin importar su condición social. En ocasiones acomodaba a los niños muertos para dar la ilusión de que estaban en una reunión con sus seres queridos, incluso les abría los ojos.



*Figura 27. Romualdo García. Fotografía Post mortem. Finales siglo XIX.*

Por último, me gustaría destacar dos mujeres que desde una mirada artística se insertaron en el retrato fotográfico del siglo XIX: Julia Margaret Cameron (1815-1879) y Virginia Oldoini La Condesa de Castiglione (1835-1899).

Toda la producción fotográfica de Julia Cameron la dedicó al retrato artístico. Empleó una técnica que se llamó “efecto flou” que desenfocaba las imágenes intencionalmente, todo lo contrario de lo que se quería en los inicios de la fotografía, donde lo que se buscaba era la nitidez. Cameron se obsesionó en demostrar que la fotografía hacía parte del arte y no solo era un documento de la realidad. Exploró con diferentes elementos técnicos para crear imágenes que se acercaban más a la pintura, interesándose en el discurso que quería transmitir. Sus personajes y escenografías daban a la fotografía una sensación poética y alegórica. Se dice que Cameron fue una de las fotógrafas que dio paso a lo que más tarde se llamaría el pictorialismo. A pesar de las fuertes críticas que los retratos de Cameron obtuvieron por el uso inadecuado de la técnica, ella continuó realizándolos hasta llegar a la perfección que deseaba.



Figura 28. Julia Cameron. *Vivien y Merlin*. Museo Williams College Museum of Art, fondo Ruth Sabin Weston. 1874.

La evolución del retrato fotográfico a finales del siglo XIX hizo que pronto se incursionara en el género del autorretrato. Quizás el caso más destacado fue el de Virginia Oldoini La Condesa de Castiglione, una aristócrata Italiana que fue forzada a convertirse en espía. Su misión fue enamorar e influenciar al Emperador Napoleón III para obtener la unificación italiana. Era considerada la mujer más hermosa del mundo y fue llamada “La perla italiana”. Fue visionaria y se adelantó a su tiempo, al narcisismo del siglo XXI. Realizó aproximadamente quinientos autorretratos con la colaboración Pierre-Louis Pierson (1822-1913), quien fue un fotógrafo de la corte imperial. La condesa estuvo involucrada en todo lo que tenía que ver con su imagen frente a la cámara. Elegía las poses, los decorados, el vestuario, su expresión del rostro, se encargaba de toda la puesta en escena. Del mismo modo se encargaba de la salida de sus fotografías, si debían ser ampliaciones, tarjetas de visitas o fotografías pintadas a mano, además de ser ella quien elegía los títulos de los retratos que generalmente iban relacionados con obras de teatro y de ópera. Fue una mujer que se

permitted exploring her identity, interpreting different characters, satisfying all her desires of being and being seen in different ways. Possibly the self-portraits of La Comtesse Castiglione are the references of photographers and artists of the 20th and 21st centuries where the body, identity and the photographic discourse continue to be topics for discussion.



Figura 29. *Scherzo di Follia*. Pierre Pierson. 1863



Figura 30. *Venganza*. Pierre Pierson. 1863

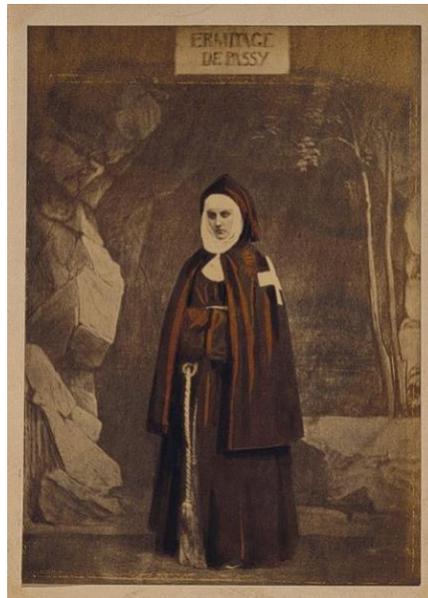


Figura 31. *Ermitage de Passy*. Pierson 1863 1860

En síntesis, el retrato fotográfico del siglo XIX transformó el pensamiento de la sociedad a partir de la imagen. Convirtiéndose en uno de los medios más importantes para expresar y comunicar lo que estaba sucediendo en ese período, continuando su transformación hasta nuestros días. Analizar el retrato fotográfico en su totalidad sería un tema muy extenso para abordarlo en este escrito. He querido hacer una aproximación del retrato fotográfico desde mis propios intereses que se verán reflejados más adelante en el capítulo del artista y su obra.

### **3.2 Romualdo García y los afrodescendientes en Guanajuato**

Romualdo Juan García Torres nació en Silao, Guanajuato, el 6 de febrero de 1852 y murió en la ciudad de Guanajuato el 17 de julio de 1930. Fue un fotógrafo prolífico y que retrató todos los sectores de la población Guanajuatense sin discriminar a sus clientes por su estrato socioeconómico. Estudió pintura y música, dedicándose a esta por muchos años. Sus inicios en la fotografía fueron en el año de 1880 y ya en el año de 1887 abre su primer estudio fotográfico. Romualdo García es conocido por hacer retratos extraordinarios a niños, hombres, mujeres, matrimonios, campesinos, obreros, ancianos; personas con sus niños muertos y como veremos más adelante afrodescendientes oriundos de Guanajuato con atuendos elegantes. Se debe resaltar que para este período muchos de los afrodescendientes ya tenían otras condiciones de vida y fueron dueños de empresas agrícolas o mineras.

El trabajo fotográfico de Romualdo García fue técnicamente impecable. Tenía mucho cuidado en el uso de la iluminación en su estudio. Quizás ese extraordinario manejo de la luz fue gracias a esos referentes pictóricos adquiridos cuando estudió pintura en la Escuela de Artes y Oficios en la ciudad de México. También obtuvo información de todo lo relacionado con la fotografía por medio

de revistas y publicaciones a las cuales estaba suscrito y que le llegaban directamente de Europa (Canales, 2005). De esta manera se mantenía enterado de los avances tecnológicos, así como de las tendencias fotográficas que estaban sucediendo fuera de México.

Además de la iluminación hay dos elementos importantes en las fotografías de García, las poses y el telón de fondo, que le otorgan una atmósfera mágica a la persona que era retratada. Según Jesús Lara, encargado de la Fototeca de la Alhóndiga de Granaditas en Guanajuato, los telones de fondo fueron pintados por Romualdo García. Como se ha dicho anteriormente, el estudio de García estaba abierto para cualquier persona que quisiera tener un retrato sin importar su procedencia. En la investigación que realizó María Elisa Velásquez sobre la población afrodescendiente de Guanajuato de los siglos XIX y XX, reúne algunos retratos fotográficos de Romualdo García que evidencian la presencia de una población afroestizada en Guanajuato, siendo este un documento importante para entender la identidad e historia de la población de este estado.

Velásquez enfatiza que los retratos que ella recopiló en su libro son el testimonio de la huella de la población de origen africano y sobretodo de la variedad de fenotipos que hicieron parte de la sociedad mexicana. Es muy posible que los retratos fotográficos de García tuvieran una influencia del fotógrafo francés André Disdéri (1819-1889). Influencias como el uso de atrezzo para mostrar el oficio o el estatus social de la persona retratada, de ahí el uso de objetos representativos de su profesión o de su cotidianidad como: libros, herramientas de trabajo, muñecas, flores, objetos religiosos, instrumentos musicales, joyas, vestuario elegante e incluso sus mascotas (figura 37) podían ser parte de la fotografía y la imagen que quería proyectar la persona que era retratada.



*Figura 37. Romualdo García. Circa 1910*

En cuanto a los gestos corporales que se aprecian en la fotografías de Romualdo se observa esa complicidad y tranquilidad de la persona retratada con el fotógrafo, una conexión necesaria que se debe tener para lograr contener el punctum de la imagen.

El estudio del fotógrafo fue durante los siglos XIX y XX uno de lugares más importantes y exclusivos de la ciudad. Las personas que acudían al estudio podían ser oriundas de Guanajuato o vecinas de la ciudad, pero todos querían ser retratados por García, ya que se había convertido en un cotizado fotógrafo, después de ganar la Medalla de Bronce tras haber participado en la Exposición Universal de París. Otro factor que atraía a las personas era que a todas las personas las trataba de igual manera y sin distinción.

Los retratos que veremos a continuación se destacan porque en la mayoría aparecen mujeres, un tema que es recurrente en el trabajo fotográfico de García. Por otra parte se puede ver que ellas tienen algún objeto que muy posiblemente es de sus afectos. Como se puede apreciar en el retrato femenino (figura 38), ella tiene recostada sobre su pecho y brazo una muñeca blanca que pareciera que también está posando para el fotógrafo, mientras la mujer está mirando muy seria a la cámara. Su ropa está bien confeccionada y con telas estampadas al igual que el telón de fondo. Respecto a este retrato Velásquez (2005) refiere:

Es interesante hacer notar que esta última aparece acompañada de una muñeca blanca que contrasta notablemente con el fenotipo y el color de piel de quien la sostiene, lo que también parece mostrar los estereotipos y valores relacionados al color de la piel como sinónimo del ideal de belleza.(p.23).



*Figura 38.* Romualdo García. Circa 1910.

En los siguientes retratos femeninos (figuras 39 y 40), dos mujeres de piel más oscura, labios y nariz ancha, se evidencia la herencia africana. Las dos tienen su pelo rizado y recogido. Algo semejante ocurre con sus vestidos negros que resaltan y parecen estar muy bien confeccionados, pues tienen detalles como cintas, cordones y encajes. Llama la atención que una de ellas porta un reloj con una cadena que va sujeta a su pecho, atributo que aumentaría o denotaría su estatus social. Es difícil poder hacer una interpretación certera acerca de los retratos de los afroamericanos de Romualdo García, porque hasta el momento no hay una investigación profunda acerca de la historia de vida de cada uno de los retratados.



*Figura 39 y 40. Romualdo García. Circa 1910.*

Las nodrizas o amas de leche también fueron de alguna manera capturadas en el lente de Romualdo García. En este retrato (figura 41) según Velásquez se trata de una niñera que de una forma muy divertida aparece en la parte izquierda de la fotografía sin tener mucha pretensión de ser parte del grupo de niños retratados, ya que más bien su postura corporal es de timidez y simpatía. En otro retrato aparecen una niña y un niño que posiblemente tienen una relación de parentesco, ya que

están agarrados de las manos y con sus pies cruzados. Su postura corporal da la sensación como si estuvieran a punto de bailar. Sus trajes denotan una posición social importante. Acompañan sus vestuarios con hermosos sombreros llenos de flores y unas botas que lucen muy bien con toda su indumentaria, posiblemente sean unos pajecitos de alguna boda. Y como complemento está la pintura del telón de fondo que con sus columnas bellamente adornadas y un ventanal con sus cortinas dan paso a unas escaleras que seguramente conducen a un jardín interior de un palacio. Todos estos elementos que componían los retratos fotográficos de García eran parte de la magia del estudio. Además sus modelos podían tener la experiencia de poseer un retrato como si fuera un tesoro y ser recordados para la posteridad como ellos deseaban.

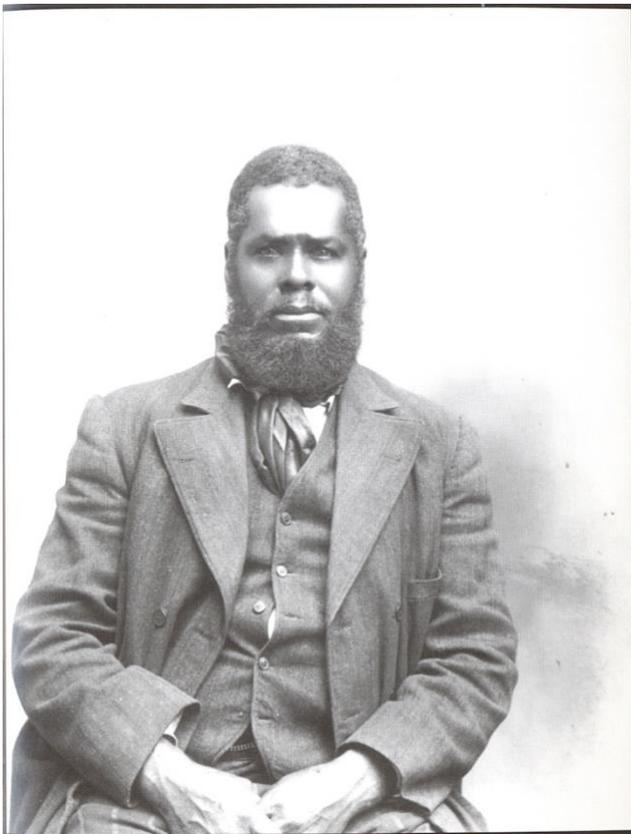


*Figura 41 y 42. Romualdo García. Circa 1910.*

Finalmente quiero destacar un retrato que como los anteriores no contiene información de la persona retratada, ya que, como dije anteriormente, las historias de vida de la población de origen africano que documentó Romualdo García en su estudio aún están por ser analizadas e investigadas. Quizás este hombre con fuertes rasgos africanos que posa con su mirada fija y en una

actitud seria, como era lo acostumbrado en los retratos de esta época, y gracias a su atavío, nos hace pensar que él tenía una posición socioeconómica estable, quizás fue dueño de alguna empresa agrícola o minera de la ciudad. Posiblemente también puede tratarse de un abogado, un notario o un político, su vestido parece estar inspirado en el traje inglés de finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Se puede resumir que el testimonio que dejó Romualdo García de sus retratos es de un valor incalculable, sobretodo en lo que se refiere a las fotografías de la población afrodescendiente, que fue parte importante de la sociedad Guanajuatense y que contribuyó al desarrollo del estado.



*Figura 43.* Romualdo García. Circa 1910.

### 3.3 Verosimilitud de la imagen fotográfica

“No importa si el tema es falso, la fotografía lo convierte en real”  
Hiroshi Sugimoto

Hay una fotografía que desde algún tiempo me ha llamado la atención: “El Ahogado” de Hypolito Bayard. Desde que la vi me ha intrigado mucho. Son de esas imágenes que no te puedes sacar de la cabeza y que te dejan pensando en el proceso creativo que tuvo el fotógrafo al realizarla. En el libro *La cámara lúcida* (1990), Roland Barthes habla del punctum que encontramos en las fotografías. Aparece en esas imágenes que te conmueven y que no pasan desapercibidas tan fácilmente. “El Punctum es un pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El Punctum de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)”. (Barthes, 1990, p.65). Es precisamente lo que me hace sentir cada vez que veo la fotografía de “El Ahogado”, es esa punzada que no me deja, que me retiene y me hace reflexionar.

Todos los que estamos involucrados en la fotografía conocemos cuales fueron sus inicios. En 1839 se da a conocer en Paris el primer procedimiento fotográfico: el daguerrotipo, desarrollado por Louis Daguerre. Mucho antes que se diera conocer este importante invento Hypolito Bayard ya había logrado fijar una imagen. Su técnica consistió en imprimir una fotografía sin la necesidad de un negativo y en papel, muy diferente al proceso de Daguerre que consistía en obtener fotografías sobre una superficie de placa pulida siendo esta una pieza única. Bayard había mostrado su invento a François de Arago, un importante físico, astrónomo y político, muy amigo de Daguerre. Arago

le pide a Bayard que posponga la publicación de su descubrimiento, pues este opacaría el de Daguerre, llevándose este último todo el mérito de ser el primer inventor de la fotografía.

Este acontecimiento pudo quedar ahí, pero Bayard tuvo una idea ingeniosa para denunciar y dar a conocer su descontento a la Academia de Ciencia de París; el autorretrato “El Ahogado” en mi concepto es una imagen adelantada a su tiempo. Además de ser el segundo autorretrato que se realizó en esta época (el primer autorretrato fue realizado por el fotógrafo Robert Cornelius en 1839). *El ahogado* (figura 32) es la representación de un hombre ya sin vida o más bien del autor sin vida, con los ojos cerrados, con el torso desnudo. Las manos y el rostro tienen un color más oscuro que el resto del cuerpo. El contraste de la foto hace más dramática la escena, enfatizando su muerte. Pareciera que la fotografía no deja nada por fuera del borde o del encuadre. “El Ahogado” es considerada una imagen conceptual, debido a sus elementos compositivos, el encuadre, la pose, el plano, la metáfora y las referencias artísticas que poseía el autor, generan una imagen cautivante y atrayente. Pero sobretodo novedosa para la época, debido a que esta imagen no está sola, ya que al reverso de la fotografía se encuentra un texto detallado que manifiesta como este hombre sin vida se sentía antes de morir. El relato es un anclaje perfecto, refuerza la idea que tenía Bayard del impacto que quería dar al espectador. Entender porqué este hombre se ahogó, porqué sus manos y rostro están más oscuras, se hace evidente cuando se lee el texto que acompaña a la fotografía. Otra particularidad que se encuentra en el texto es la manera de inducir al espectador a percibir el olor de la descomposición de este cuerpo.



Figura 32. Hippolyte Bayard. *El ahogado* (Autorretrato), Positivado directo. 1840

(...); Oh veleidad de los asuntos humanos! Artistas, académicos y periodistas le prestaron atención durante mucho tiempo, pero ahora permanecen en la morgue desde hace varios días y nadie le ha reconocido ni reclamado. Damas y caballeros, mejor será que pasen ustedes de largo por temor a ofender su sentido del olfato, pues, como pueden observar, el rostro y las manos del caballero comienzan a descomponerse. (Batchen, 2004, p.172).

“El ahogado” debió ser una imagen poderosa en su tiempo, no sólo como un documento de denuncia, sino como una imagen que seguramente no ponía en duda su veracidad. En una época donde la fotografía era reflejo de la realidad.

La fotografía de Bayard fue pionera en engañar al espectador, pero no ha sido la única. Es el caso del fotógrafo espiritista William Mumler quien también engañó a muchos de sus retratados

aprovechándose del dolor de la muerte de sus parientes, en una época donde murieron muchas personas en la Guerra Civil Americana. Una de las fotografías más conocidas de este fotógrafo es el retrato de la esposa de Abraham Lincoln, fotomontaje realizado en 1817, donde aparece la figura fantasmal de Lincoln posando sus manos en los hombros de la viuda.



*Figura 33. William Mumler. Retrato de Mary Todd Lincoln. Circa 1870.*

Hay un cuidado en la realización de este fotomontaje. Al parecer preparaba la placa previamente con la imagen del difunto y luego era colocada en la cámara realizando la fotografía de la persona real, logrando así una fusión de las imágenes. Actualmente la tecnología que poseen las cámaras fotográficas profesionales traen incorporado la opción de doble exposición sin tener que realizarlo en postproducción. En la época del fotógrafo Mumler este proceso debía ser realizado por una

persona muy hábil. No es una labor sencilla, porque se debía tener en cuenta el encuadre, el plano, el ángulo, la posición del cuerpo para que al fusionar estas dos imágenes se vieran reales.

Otras famosas imágenes realizadas en 1920 son *Las Hadas de Cottingley*, fotografiadas por dos niñas británicas, Elsie Wright y Frances Griffiths, que pudieron documentar hadas en el jardín de su casa. Esta historia me resulta muy interesante de abordar, porque evidencia como el discurso está mediado por dos inocentes niñas y por el aparato fotográfico que retrata la realidad. Además tuvieron un gran respaldo por parte de Arthur Conan Doyle, quien ya era un famoso escritor y una persona importante de la sociedad británica. El autor fue encomendado a tratar el tema de las fotografías realizadas por las dos niñas de las hadas para la revista *Strand Magazine*. Doyle quiso asegurarse que las fotografías fueran reales antes de escribir el artículo para la revista. Entonces las entregó a expertos para que las analizaran y comprobaran si había algún engaño. Los resultados no arrojaron ningún fraude. Así que el artículo se escribió, relatando la existencia de las hadas, teniendo como respaldo las imágenes. Estas fotografías fueron muy conocidas, pero sólo hasta 1983 una de las autoras confesó que no eran reales, que simplemente recortó unas hadas de cartulina que eran sostenidas por unas varitas al suelo. No sé si realmente todo este documento fotográfico de las hadas sea idea de aquellas niñas, o es posible que tuvieran ayuda en cuanto los encuadres, la composición, el ángulo y, lo más importante, qué tanta información debía contener. Las fotografías de *Las Hadas de Cottingley* son de planos cerrados y ángulos a la altura del sujeto. Sin duda son imágenes estéticamente bellas y muy bien logradas.



Figura 34. Elsie Wright y Frances Griffiths. Las Hadas de Cottingley. 1920

En la actualidad estamos expuestos a una gran cantidad de imágenes. Todos somos fotógrafos, todos podemos generar diferentes manipulaciones a la imagen y todo gracias al avance de la tecnología. ¿Pero realmente nos cuestionamos qué tan veraces o reales pueden ser las imágenes que consumimos a diario?, ¿Es posible que aún no encontremos la diferencia entre la verosimilitud de la imagen y la fotografía ficcionada? y, ¿nos interesa realmente conocer si una imagen es real? Es posible que, para algunos medios de comunicación como los periódicos, la televisión o internet se generen imágenes “reales” para convencer al espectador, aunque posiblemente sea una realidad manipulada.

Uno de los fotógrafos que más ha explorado el tema de la verosimilitud de las imágenes y su contexto es Joan Fontcuberta, escritor, docente, artista y crítico, quien en su libro *El Beso de Judas* (1997) afirma que:

Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera. Contra lo que nos han inculcado, contra lo que solemos pensar, la fotografía miente siempre, miente

por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa.  
(Fontcuberta, 1997, p.17)

Según Fontcuberta la fotografía miente siempre y miente por instinto. De ahí que ya nos hemos acostumbrado a dudar de las imágenes que vemos a diario. Tal vez es tanta la información que vemos que sólo en ciertas ocasiones podemos descubrir el engaño. En la obra *Fauna* de Joan Fontcuberta y de Pere Formiguera, se puede señalar cómo el medio fotográfico, el museo y la ciencia son los elementos que le permite a estos dos artistas crear una instalación entre la realidad y la ficción.

La exposición *Fauna* nace del descubrimiento de los documentos del científico alemán Peter Ameisenhaufen y de su asistente Hans von Kubert, quienes habían catalogado una serie de animales insólitos. Todos estos documentos dan fe de la existencia de nuevas especies no conocidas por el hombre.

La obra ha evolucionado desde su primera exposición en el Museo de Ciencias Naturales de Barcelona en 1989. En este proyecto se puede encontrar animales de dos cabezas, un mono con cuerno de unicornio y alas, el Pirofagus Catalanae dragón hallado en Sicilia, el Alopex Stultus un bípedo peludo con cabeza de tortuga, que puede camuflarse verticalmente como un arbusto, entre otros especímenes pocos comunes.



Figura 35. Joan Fontcuberta y Pere Formiguera. *Alopex Stultus* de la serie *Fauna*. 1987

La obra presenta diferentes elementos como fotografías de los animales inventariados, notas de trabajo de campo, radiografías, animales disecados, videos y audios de los gritos de los animales que refuerzan la credibilidad de quien visita la instalación. Este proyecto que pone atención a los mínimos detalles; fotografías desenfocadas y manchadas haciéndolas lucir antiguas, al igual que las notas de campo. Estos detalles potencializan la veracidad de la obra, además de los nombres en latín que tienen algunos animales. Pero sobretodo aumenta la credibilidad de la exposición por el lugar o contexto donde se exhibe la obra, como lo afirma Mendoza citando a Fontcuberta:

La obra está concebida y desarrollada con el lenguaje y la museografía propios de las exposiciones científicas, y lo que pretende es enfrentar la autoridad del discurso científico y la credibilidad de la fotografía. La fuerza de convicción de la fotografía (la cámara no miente; proporciona mensajes que son evidencias) y el aura

autentificadora de un museo (si un museo decide exponer una pieza, significa que esta pieza lo merece). (Mendoza, 2009).

*Fauna* se ha exhibido en museos de ciencias naturales, en museos de arte, en prestigiosas instituciones que avalan a las obras como piezas que merecen estar exhibidas por su valor, aporte a la ciencia y al arte. Lo relevante al ver la exposición *Fauna*, es la reacción del público. Posiblemente al salir de la exposición algunas personas se impresionan al descubrir los nuevos especímenes que nunca habían conocido, mientras que otros pueden cuestionarse si lo que ven es real. Hasta que la curiosidad los lleve a descubrir el engaño.

En una entrevista a Fontcuberta en el programa español *La mitad invisible* del canal RTVE, comenta sobre las reacciones de los espectadores frente a la exposición:

En una sala un domingo por la tarde había un matrimonio, el marido, la mujer y dos hijos de aproximadamente 10 y 12 años. El hombre estaba extasiado delante de una fotografía diciendo: “¡Qué maravilla!, nunca hubiese imaginado que estos animales pudieran existir”. Y el niño que le tira por un lado le dice: “Papá, ¿Es que no te das cuenta qué es un montaje?”. El padre le da un cachete y le dice: “Cállate, niño ¿no ves que estamos en un museo?” (Falquer, 2016).

Otro fenómeno de los últimos años en los medios de comunicación, son las fake news (noticias falsas) que han tenido antecedentes milenarios. El más viejo antecedente es la “noticia” de la batalla de Qadesh entre egipcios e hititas, donde se presentó a Ramsés II como vencedor, cuando

en realidad perdió la batalla. David Ruiz periodista del diario *La Vanguardia* (2018) da a conocer sobre la ballata de Qadesh citando al arqueólogo Nicky Nielsen:

Cuando te das cuenta de que Ramsés reescribió monumentos dedicados a otros como si fueran suyos, te das cuenta de lo que era un vendedor de noticias falsas. Su nombre a menudo se talló tan profundamente, que era imposible eliminarlo, preservando así su legado (...)

Otro ejemplo de noticia falsa ocurrió en el año 2000, cuando varios periódicos y agencias de prensa como The New York Times y Associated Press (AP), publicaron la foto de un joven con la cabeza llena de sangre frente a un policía israelí que al parecer lo había atacado. Esta fotografía fue tomada por un fotógrafo de la agencia israelí Zoom 77. El pie de foto que le asignó The New York Times y la agencia AP fue: “An Israeli policeman and a Palestinian on the Temple Mount”. Los diferentes titulares de los periódicos insinuaban el ataque que sufrió el joven palestino por parte del policía israelí. Pero fue hasta que el Dr. Aaron Grossman padre del joven que aparece en el periódico escribe una carta dirigida al The New York Times aclarando la verdadera identidad de su hijo.

En cuanto a su imagen en la página A5 del soldado israelí y el palestino en el Monte del Templo - ese palestino es en realidad mi hijo, Tuvia Grossman, un estudiante judío de Chicago. Él y dos de sus amigos, fueron extraídos de su taxi mientras viajaban en Jerusalén, por una turba de los árabes palestinos, y fueron severamente golpeados y apuñalados. Esa foto no podría haber sido tomada en el Monte del

Templo, porque no hay estaciones de gasolina en el Monte del Templo y, ciertamente, ninguna con letras en hebreo, como la que se observa claramente detrás del soldado israelí tratando de proteger a mi hijo de la turba. (Meir, 2015)



Figura 36. Fuente: The New York Times y Associated Press. 2000

El caso del Joven Israelí es un claro ejemplo de cómo las agencias de noticias construyen una noticia falsa a partir de una fotografía, cuando aún pensamos que las imágenes nos muestran la realidad, y más si vienen de un medio de comunicación que su deber es informar con responsabilidad. Estamos tan llenos de información y, al mismo tiempo, estamos desinformados.

En conclusión, el aparato fotográfico continúa siendo el medio para capturar las imágenes técnicamente resueltas o estéticamente bellas, pero esto no es suficiente en estos tiempos. El discurso, el lenguaje narrativo, la intención de la imagen debe ser bien lograda; incluso se debe tener en cuenta el público al cual va dirigido, el lugar perfecto a exhibirse según el efecto que se

quiera dar con las imágenes. Del resultado de estos elementos será el éxito de una exposición real, veraz o ficticia.

### **3.4 Retratos de amas de leche o nodrizas**

Ser nodriza o ama de leche era un oficio que en muchas culturas era un prestigio para quien lo ejercía, además de ser remuneradas. En mucho de los casos las nodrizas no eran obligadas amamantar hijos ajenos, para ellas era un honor ser ama de leche de los futuros reyes, príncipes o hijos de familias adineradas.

Con la llegada de los españoles a la Nueva España trajeron consigo sus costumbres, una de ellas fue tener a su servicio amas de leche en sus palacios. Las primeras mujeres en cuidar y amamantar a los hijos de los españoles fueron las indígenas. Más adelante con la prohibición de la esclavitud de los indígenas esta crianza pasó a manos de las mujeres esclavas de origen africano.

Tanto las mujeres de la alta sociedad como las menos favorecidas requerían de nodrizas, amas de leche o amas de cría como también se les llamaban. En México usaban la palabra chichiguas para referirse a las nodrizas. Al parir, algunas mujeres no tenían las posibilidades de amamantar a sus propios hijos, ya fuera por falta de leche materna, por enfermedades o en el peor de los casos por morir en el parto. Dadas estas circunstancias es que las amas de leche tuvieron un valor importante desde el siglo XVII hasta finales del siglo XIX.

Las amas de leche debían tener ciertas cualidades para el cuidado de los bebés de la aristocracia criolla. Muchas veces se pensaba que la leche materna de las mujeres de campo, de tez y cabello

oscuro, era mejor que la leche materna de las mujeres nobles. Esto se debía a ciertas creencias de que estas mujeres no tenían una buena calidad de leche por su color de piel y cabello rubio, pues su piel era más frágil y sus pezones se agrietaban con facilidad. También porque no querían pasar por el desgaste fisiológico y que sus pechos se deformaran. Además, podían seguir cumpliendo con sus actividades sociales como las fiestas, bailes y ceremonias. Otros criterios para elegir a una ama de leche era que debían ser jóvenes, tener un hijo varón, preferiblemente solteras para que sus esposos no ocasionaran conflictos, pero sobretodo debían tener buenos hábitos. En ocasiones a las negras esclavas les prohibían lactar a sus propios hijos, los cuales morían por no recibir alimento de su propia madre.

Las críticas de varios cronistas de la época fueron severas en contra de la práctica de las amas de leche. No concebían que las españolas entregaran sus hijos a negras y mulatas pues creían que estas iban a transmitirles malas costumbres, como aclara Velásquez (2006) citando a P. Fray Francisco Ajofrin:

El tabaco de hoja es otro abuso de la América.(...) Lo fuman todos, hombres y mujeres; hasta las señoritas más delicadas y melindrosas(...) Los religiosos y clérigos se encuentran también en las calles fumando cigarro habituándose desde niños a este vicio, y creo le aprenden, con otros, de las amas de leche, que aquí llaman chichiguas, y regularmente son mulatas o negras.(p.194)

Los lazos afectivos fueron innegables entre los niños y sus nodrizas, quedando muchas veces registrados en documentos notariales por parte de sus propietarios y en algunas ocasiones

otorgándoles la libertad o dejando en sus testamentos algunos objetos para ellas. Es innegable que el compartir los primeros cuatro años de vida con sus nodrizas, se diera la transmisión de la cultura africana por medio de juegos, cantos y cuentos en los niños, al menos de manera parcial e inconsciente. Velásquez (2006) en una entrevista al etnomusicólogo Rolando Pérez nos comenta que en canciones y ritmos de la música mexicana hay varios indicios de la presencia africana y que también se encuentran presentes en canciones infantiles que actualmente se cantan. La canción “acitrón de un fandango” tiene ritmos y palabras de raíces africanas de los Bantúes, como el kikongo. La canción dice: *Acitrón de un fandango, sango, sango sabaré, sabaré de barandela con su triqui-triqui-tra*. Esta canción va acompañada de un juego donde los niños se hacen en círculo y se intercambian algún objeto al ritmo de la canción. Este juego me hace recordar a un juego infantil de Colombia que es muy parecido, solo cambia la letra de la canción siendo más corta pero la dinámica del juego es igual: se llama *Tingo, tingo, tango*. Quizás este juego, que tantas veces jugué de niña, tiene su herencia de las esclavas africanas y que solo hasta ahora investigando la herencia afromexicana empiezo a comprender también mi herencia afrocolombiana.

En el siglo XIX era muy normal publicar avisos o clasificados en los diarios de prensa más importantes de España y de los virreinos de México y Perú, solicitando alquilar o vender amas de leche. Estos avisos hacían una breve descripción de los atributos físicos que debía tener una nodriza.



Figura 44. En la relojería de la calle de la Palma se solicita una chichigua (Nodriza) Diario de México. 1809

**AMA DE LECHE**

Se desea un ama robusta, con garantías, que sea de raza negra. En la calle de San Cristobal del Tren N. 11, altos, darán razón.

5637 v1

---

**36 SIRVIENTES**

AGENCIA "SIERRA" proporciona nodrizas, cocineras, recamareras, criadas, lavanderas, costureras. Pasen a escoger sirvientes. Bucarell, 25. Ericsson 68-25. Mexicana L. 37-82.

---

**Ama de cria.**—Para casa de sus padres, con leche fresca de dos meses. Sócrates 10, principal, darán razón.

Ejemplo de anuncio de ama de cría publicado en el periódico La Crónica Meridional (Almería, 4/1/1882)

Figura 45. Diario El Comercio. Perú. 1904. Periódico El Universal. México. S.f. Periódico La Crónica Meridional. España. 1882

A mediados del siglo XIX los retratos fotográficos fueron parte del álbum que toda familia debía tener, estos resguardaban los acontecimientos más importantes de la vida en familia. Los retratos de los niños de las familias más adineradas generalmente iban acompañados de su ama de leche. Que las negras o mulatas salieran en las fotografías no era gratuito, era para demostrar lujo y riqueza. Tener una nodriza era la moda en aquella época y la fotografía era el medio más eficaz para obtener el reconocimiento y la aprobación de la sociedad. Los retratos de ama de leche son documentos importantes porque nos relatan las relaciones que tenían estas mujeres con la familia y los hijos que tenían a su cargo. Los estudios fotográficos de la época dejaron un testimonio imprescindible para evidenciar la presencia de estas mujeres que en parte fueron las encargadas de la educación de hombres y mujeres, que más adelante se convertirían en personajes importantes para la sociedad. Los retratos que se hicieron en estudio conservaban la estética del momento; retrato de cuerpo entero, portando sus mejores vestimentas, los telones de fondos, los apoya brazos fueron necesarios para sentar al pequeño y que la ama de leche lo pudiera sostener. Hay gran evidencia visual de las amas de leche gracias a fotógrafos como: Agustín Víctor Casasola y Miguel Casasola en México, Alberto Henschel en Brasil y Michel Courret en Perú. En la actualidad se han recopilado cerca de ocho mil fotografías, negativos, postales y tarjetas de visita de la colección pública de Villasana.

En algunos retratos podemos observar la incomodidad que pasan estas mujeres al posar con los niños. Posiblemente en muchos de los casos estas amas eran obligadas hacer cierto tipo de poses que no querían. Este inocente retrato (figura 46) puede interpretarse de varias maneras, si sabemos que la mayoría de las amas de leche y nodrizas negras eran esclavizadas y eran consideradas animales, posiblemente el retrato nos esté sugiriendo metáforas que al observarla rápidamente no

las detectamos. Si analizamos esta fotografía puede que nos esté sugiriendo la autoridad y poder que ejerce el blanco sobre la esclava negra. La postura del cuerpo de la nodriza con sus manos y piernas sobre el piso como si ella fuera un caballo que el niño estuviera domando. Tal vez otra mirada es que simplemente ese vínculo afectivo que tenían las nanas con los niños que cuidaban solo esté siendo representado en el juego del “caballito”. Aunque el rostro de la ama transmite temor.

También se puede percibir que están siendo dirigidas ya sea por el fotógrafo o por el padre o la madre del niño. El fondo del retrato es muy simple, no hay uso del atrezzo para intensificar la idea de la imagen, el vestido de la nana es modesto y blanco, en su brazo izquierdo se puede observar una pulsera que al parecer es de oro. El niño también parece un poco asustado y su posición corporal da la sensación de estar tenso.



*Figura 46.* Jorge Henrique Papf. Nodriza jugando con niño en Petrópolis. 1899

En los estudios de fotografía de Inglaterra se empezó a ver unos extraños y terroríficos retratos donde posaban bebés o grupos de niños. Atrás de ellos se ve un bulto de tela que extrañamente sostiene a los niños más pequeños. Según Linda Fregni Nagler escritora del libro “La madre oculta” estos retratos eran muy comunes a finales del siglo XIX dado a la mortalidad infantil de la época. La fotografía era la mejor manera de probar que el niño aún vivía. Nagler, descubre que esos bultos eran realmente sus madres. Fue la manera más sencilla de mantener quietos a los niños mientras eran capturados y que estos no quedaran borrosos por el tiempo de exposición de las cámaras (Figura 47). Según la escritora los padres eran quienes no permitían que las madres aparecieran en las fotografías. Lo realmente importante era dejar constancia de que el niño aún estaba vivo, no esa relación afectiva entre madre e hijo.



Figura 47. Linda Fregni. I.C. Avery, Sedan, Kans. Retrato del libro *La madre oculta*. S.f

Pero en el caso de los retratos (figura 48) de Michel Courret en Perú es totalmente diferente, quien estaba detrás de esas telas negras sosteniendo como por arte de magia a los bebés eran las amas de leche. Según César Chaman (2019), en una entrevista a Isabelle Tausin, investigadora de la Universidad de Burdeos, ella comenta:

En la Biblioteca Nacional y en el Museo de Arte de Lima hay muchas placas con las fotos que tomaron los hermanos Courret y que hoy tienen un gran valor como testimonio de época. Por ejemplo, fotos de los niños de la alta sociedad con las amas tapadas, porque son afrodescendientes, son un testimonio potente. En ese momento no “choca” una foto así; por eso mismo la tomaron: lo importante era ver al niño o la niña blanca, y a la nodriza, la ama de leche, había que ocultarla; por eso no se le ve, se le tapa la cara, para no “distraer”. Esas imágenes tienen valor por ser testimonio de una época; es muy interesante.



Figura 48. Michel Courret. *Melanie Cocle y ama de leche*. Lima.1884.

En cuanto a México los retratos de nodrizas también estuvieron presentes en los álbumes familiares. Las mujeres de la alta sociedad salían a pasear por las calles de la ciudad mostrando a sus hijos con sus mejores vestimentas, tocados en la cabeza, siendo paseados por sus chichiguas en sus hermosos carruajes. No hay que olvidar que las nodrizas también visten trajes modestos pero siempre impecables como se puede ver en el retrato (figura 49) donde todos los niños y nanas están posando para el fotógrafo.



*Figura 49. Colección Villasana. Nodrizas que cuidan a niños estadounidenses en el Paseo de la Reforma. México. 1877*

En estas otras fotografías también podemos apreciar la interacción que tenían las amas de leche en la ciudad y acompañadas de las damas de la alta sociedad con sus impecables vestidos.



Figura 50. Damas de la alta sociedad conversando entre ellas. A un lado, la nana sostiene al hijo pequeño de alguna de esas damas. 1910. Tomado de Diario El Universal.



Figura 51. Nanas en la Alameda Central. Casasola. México. 1905. Fuente: INAH



Figura 52. El niño *Javier Méndez* con su nana. Cruces y Campa. México. 1870. Fuente: INAH

En conclusión los retratos fotográficos son documentos que nos dan a conocer cómo era el comportamiento de las amas de leche y nodrizas en la sociedad. Son un testimonio fiel de que ser ama de leche y nodriza en el siglo XIX era un modo de supervivencia para algunas mujeres mestizas. Las mujeres de origen africano, antes de la abolición de la esclavitud, fueron obligadas a amamantar dejando atrás sus propios hijos, pero otras tuvieron la oportunidad de vivir con españoles o criollos que apreciaban su labor pudieron ser parte de la familia. Con el tiempo y la apertura de establecimientos dedicados a cuidar a los niños como los auspicios y jardines infantiles, los retratos de amas de leche fueron desapareciendo.

## Capítulo IV.

### Artista y su obra

#### **4.1 *En busca de la huella negra: presencia africana en Guanajuato en relación con los artistas***

Los proyectos fotográficos que aportan al tema del reconocimiento de la presencia afromexicana en la actualidad son realizados por Maya Goded y Mara Sánchez Rodero, que desde sus propias miradas nos dan a conocer un México oculto y del que poco se habla. Ellas trabajaron con comunidades afrodescendientes que continúan guardando el legado de sus ancestros africanos.

*Tierra negra* es el proyecto de la fotógrafa mexicana Maya Goded (1967), en el que plasma la cotidianidad de los afrodescendientes de la Costa Chica de Guerrero, en México. En este proyecto realizado entre 1992 y 1993, la fotógrafa captura la esencia de un pueblo afromestizo sin pudor, orgullosos de mostrarse como son en sus fiestas, ritos, costumbres y hasta sus deseos. El interés que llevo a Maya Goded para realizar *Tierra negra* fueron los relatos que le contaba su tío abuelo, un aventurero que amaba la costa y a sus habitantes. Esta fue la real motivación de Goded para entrar en un mundo ajeno para ella, pero que sentía que ya era parte de él por las historias que le contaban. Esta cercanía se evidencia en este proyecto, son imágenes íntimas y honestas, es el resultado de convivir con la comunidad y generar confianza para estar presente en los acontecimientos sin que las personas se sientan intimidadas. Este proyecto documental visibiliza a sus habitantes como parte de un territorio rico en costumbres y tradiciones.



Figura 53. Maya Goded. Tierra Negra. 1991 y 1992. Costa Chica, Guerrero. México.

El proyecto fotográfico *El Cimarrón y su Fandango* (2014) de Mara Sánchez Roderó (1979) fotógrafa mexicana, profundiza sobre el origen de los descendientes africanos de Costa Chica y Oaxaca. Hace un recorrido de sus territorios donde no son reconocidos como una etnia, siendo discriminados en su propio país. Sus fotografías muestran a un grupo de afroamericanos en el territorio al que pertenecen y por el cual luchan por ser identificados como una comunidad que existe, con un pasado y un presente vivo. Sus imágenes son poderosas, están entre lo documental y lo artístico, generando imaginarios y figuras alegóricas que nos van mostrando en cada una la identidad de un pueblo que está dispuesto a perpetuar su herencia africana.



Figura 54. Mara Sánchez Rodero. *El Cimarrón y su Fandango*. 2014

En el ámbito internacional están las artistas transdisciplinarias Carrie Mae Weems y Ayana Jackson, que trabajan temas relacionados con la diáspora africana.

Carrie Mae Weems (1953) es una artista estadounidense. Su obra *From Here I Saw What Happened and I Cried* (De aquí vi lo que sucedió y lloré) de 1995-1996, es una serie que se compone de 33 fotografías con tonos rojos y azules, fue un proyecto por encargo del Museo Getty, donde a partir de fotografías antiguas cuenta la historia de lo que ha sido la comunidad negra y todo lo que

conllevó la esclavitud, la pérdida de identidad, la familia, el territorio, entre otros. Todas las fotografías tienen textos muy significativos. Una de las fotografías de esta serie es muy conocida y es la de un esclavo liberto, Peter (figura 55).

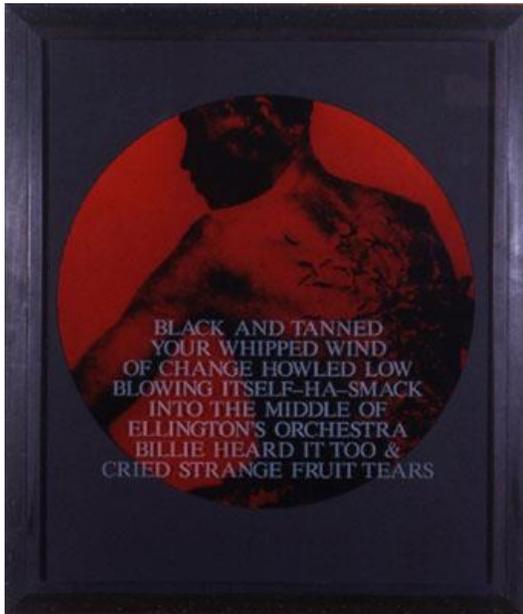


Figura 55. "Negro y bronceado, su viento de cambio azotó aullando, soplando en medio de la Orquesta de Ellington. Billie también lo oyó y lloró extrañas lágrimas de fruta". Weems, Carrie Mae. 1995-1996

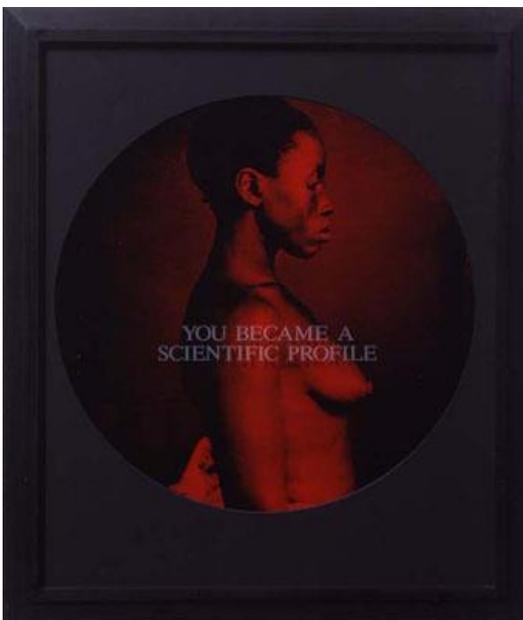


Figura 56. "Te conviertes en un perfil científico". Weems, Carrie Mae. 1995-1996.

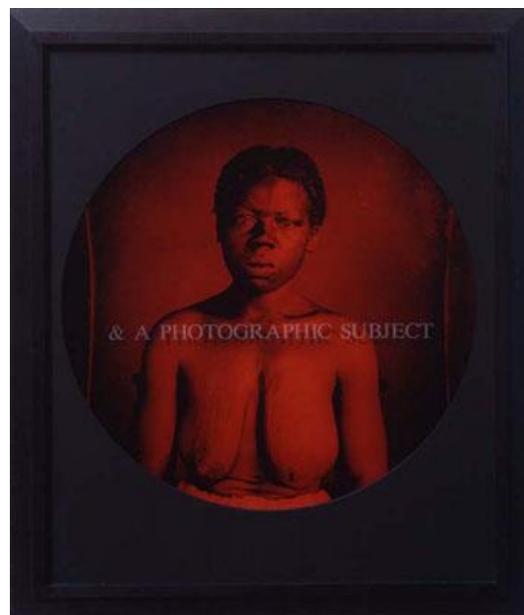


Figura 57. "Y en un sujeto fotográfico". Weems, Carrie Mae. 1995-1996.

Ayana V. Jackson (1977) es una artista y fotógrafa de Estados Unidos. Crea imágenes a partir de colecciones fotográficas o textos sobre la historia de los africanos y afrodescendientes. Usando su cuerpo como medio de expresión y de denuncia, resignificando imágenes del pasado para establecer un nuevo diálogo en el presente. Los temas que más aborda en su producción artística se refieren a los estereotipos de las mujeres negras, que fueron capturados por fotógrafos blancos a lo largo del siglo XIX y XX, como se puede apreciar en su proyecto *Archival impulse* (Archivo de impulso) de 2010-2013.



Figura 58. Ayana Jackson. "Demons/Devotees I". 2012



Figura 59. Ayana Jackson. Prototype/Phenotype. 2013



Figura 60. Ayana Jackson. Case 33 I. 2013

#### **4.2 Proyecto fotográfico *En busca de la huella negra: presencia africana en Guanajuato***

Cuando viajé por primera vez a la ciudad de México en el 2015, recorrí sus calles descubriendo en cada lugar la historia indígena y toda su cultura heredada, pero también desde ese momento me cuestioné el por qué no encontraba algo que me diera referencia de la población de origen africano en México. Esa inquietud quedó rondando en mi cabeza hasta que al llegar a León y recorrer sus calles, comencé a identificar esos rasgos fenotípicos en algunos habitantes de la ciudad de León y Guanajuato. Esas huellas heredadas de la presencia africana, que me recordaba mi lugar de nacimiento, ya que nací en Cali, Colombia, una de las ciudades con mayor población afrodescendiente de Colombia y de América.

Con esta observación preliminar creí que sería sencillo encontrar una población afrodescendiente en León, con la cual pudiera tener contacto y conocer más acerca de la historia fromexicana. La búsqueda de esta comunidad fue incansable, pero lamentablemente no arrojó buenos resultados. Mientras más me iba apasionando con el tema, más me iba cuestionando y preguntando porque no existe esta población, si el Bajío fue uno de los territorios donde más se explotó la minería y donde

llegó una gran cantidad de población africana y afrodescendiente para realizar el trabajo pesado en las minas, haciendas y en las prósperas empresas agrícolas.

Por consiguiente León y Guanajuato despertaron en mí ese interés por conocer la historia de la población afrodescendiente. Entonces esa misma curiosidad que había generado la primera vez que conocí México me llevó a buscar otros lugares donde tuviera una información confiable. Me dirigí al Archivo Municipal de León para conocer la historia de la fundación de León y de sus primeros habitantes.

En una entrevista, el licenciado Carlos Navarro Valtierra, cronista de la ciudad, declaró que los habitantes de León no tienen esa conciencia y no hay esa información para que se reconozcan como afromexicanos. Incluso manifestó Navarro Valtierra que en una ocasión que él estaba impartiendo una conferencia, le dijo al público que en la fundación de León existían más negros y mulatos que españoles y se ofendieron, pues no quieren enterarse que sus descendientes fueron africanos. (Valtierra, C. comunicación personal, 10 de enero de 2018)

Llegar a los relatos, documentos notariales y boletines de prensa que profundizaran sobre la herencia africana en León no fue fácil. Muchas veces fue una tarea de paciencia y de comprender que aún el tema está por escribirse. Justo en este momento que realizo este texto se aprueba el reconocimiento constitucional de los pueblos y comunidades afromexicanas, lo que sin duda será importante para la historia de la población con herencia africana y dará paso para reconstruir la historia.

Muchas veces, en los testimonios o documentos notariales, la presencia de las mujeres es escasa, las historias de los hombres son más descriptivas, incluso se puede decir que más extensa.

Me centré en las historias extraordinarias de las mujeres de origen africano que iba encontrando, sobretodo en las investigaciones de la historiadora María Elisa Velásquez, en los documentos notariales del Archivo Municipal de León y del Archivo Municipal de Guanajuato. Cada relato o testimonio de una mujer negra esclava me iba sumergiendo en esos acontecimientos de la historia, donde pude escucharlas, percibir sus sentimientos, sus historias de vida. Toda esta información fue el medio que me ayudó a generar un lenguaje narrativo para darle voz a estas mujeres.

En un principio me interesaron los relatos de maltratos físicos que vivieron los esclavos cuando llegaron América. Sobre todo me llamó la atención la tarjeta de visita de los fotógrafos McPherson y Oliver que verán más adelante. Estos fotógrafos retrataron a un esclavo afroamericano que había escapado de una plantación en Mississippi, llegando a un campamento del ejército de la Unión en la ciudad Baton Rouge en Luisiana. La fotografía muestra la espalda del esclavo con marcas de los azotes que le habían proporcionado en dicha plantación. La imagen de Gordon fue publicada en el Harper`s Weekly el 4 de julio de 1863.

Parte de mi metodología y desarrollo en este proyecto fotográfico ha sido tener una conexión con el tema. Visto desde esta perspectiva, la primera fotografía (figura 61), que realicé como proceso creativo, fue una referencia al retrato de Gordon, pero también parte de este retrato me recordaba la estética de la pintura de *La gran bañista* del pintor francés Dominique Ingres. Esta representación de una mujer maltratada me llevó a enfocar mi trabajo en los relatos y testimonios de las mujeres de origen africano.



*Figura 61.* Vanessa Quintero. Primera fotografía de la Cimarrona (proceso fotográfico). México. 2017

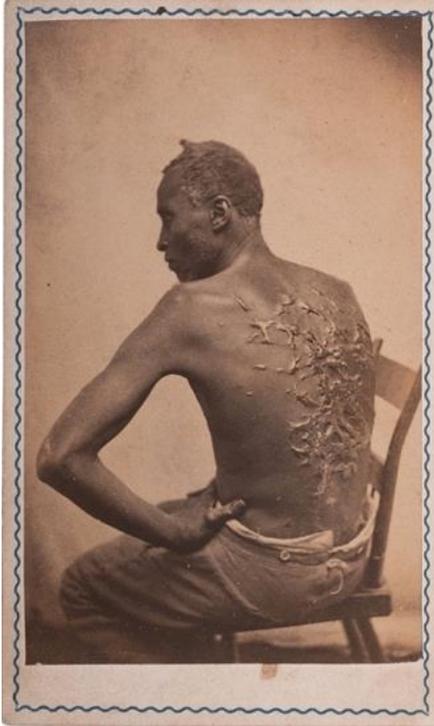


Figura 62. McPherson & Oliver.  
*La espalda azotada* USA.1863



Figura 63. Dominique Ingres. *La gran Bañista*. Francia. 1808.

*En busca de la huella negra: presencia africana en Guanajuato*, es una serie fotográfica que trabaja temas tan significativos como el paisaje, reconocimiento obligado de un territorio desde el accidente geográfico o la arquitectura. Además las fotografías están relacionadas con la pintura de castas y la fotografía del siglo XIX, asimismo con los documentos notariales, relatos y testimonios de las mujeres del virreinato. También el retrato y a su vez el autorretrato, involucrando mi cuerpo para someterme a esa experiencia de representar a ese otro, para que desde ahí pueda comprenderlo. Estar frente a la cámara hace que mi discurso sea más consciente y honesto. De esta manera puedo llegar a transmitir, interpretar y conmover al público que vea esta instalación y pueda acompañarme a recrear el recorrido de tres mujeres de origen africano que vivieron en época Novohispana y que con las fotografías se van relatando sucesos alegóricos y metafóricos de sus vidas.

### *La esclava negra cimarrona*

Esta es una mujer sometida a trabajos forzados, marcada con hierro caliente en el rostro, que huye del poder que ejercía el hombre español en su cuerpo. La esclava negra cimarrona recrea las condiciones que tuvieron que vivir las mujeres en la colonia. Esa mujer que pudo estar en diferentes lugares de León y Guanajuato, que fue vendida, cambiando de amos durante toda su vida, pudo ser María la esclava negra que se escapó de las manos de una familia adinerada de León y cuando es capturada la marcan con el nombre su ama Beatriz.



*Figura 64. Vanessa Quintero. Esclava negra cimarrona con la marca de "Beatriz" en su rostro. Hacienda Cañada de Negros. Purísima del Rincón. 2019*

Esta misma esclava negra regresa a la cocina principal de las diez que se encuentran abandonadas en la Hacienda Jaral de Berrio, que seguramente resguardó los acontecimientos más importantes de las actividades de estas mujeres esclavas y que por medio de la comida transmitieron su herencia africana, alimentando por mucho tiempo a toda la descendencia del marqués, en unas de las haciendas más prósperas en época Novohispana. Esta figura espectral de la esclava negra, es una otredad que está presente y ausente, que habita en estos lugares reales y como una médium va recreando acontecimientos que muy seguramente están cargados de dolor.



*Figura 65. Vanessa Quintero. Esclava negra cimarrona en la cocina principal de la Hacienda Jaral de Berrio. San Felipe. 2018*

El poder y sometimiento siempre acompañaron a las esclavas negras. Esta cimarrona sigue realizando su recorrido y se enfrenta a un caballo blanco que mira fijamente y sin temor. El caballo siempre ha estado presente en las leyendas, en relatos mitológicos y fueron los que ayudaron a la conquista de nuevas tierras en la Nueva España. Considerado un animal fiel por naturaleza,

símbolo de libertad, fuerza, poder y resistencia, en esta fotografía (Figura 66) el caballo blanco podría representar metafóricamente al español que sometió tantas veces a las mujeres de origen africano. Pero aquí la relación es diferente, la esclava negra cimarrona tiene su cabeza en alto conservando su dignidad. Domina al caballo blanco para liberarse del yugo del español para poder trascender.

La silla de cuero que la esclava negra carga en su espalda (figura 67) tiene como referencia esa carga que llevaron nuestras mujeres esclavas negras en el Novohispano. Fueron mujeres maltratadas, abusadas sexualmente e invisibilizadas. Cargaron con el estigma de ser unas mujeres salvajes, brujas, pecaminosas, lujuriosas, utilizando muchas veces el suicidio para evadir la situación que estaban viviendo. Asimismo hicieron parte de las rebeliones como forma de resistencia. También la silla de cuero recuerda las primeras actividades económicas que realizaron los negros y mulatos en el Barrio Arriba en León y que ayudaron a la economía de la población.



Figura 66. Vanessa Quintero. *Esclava negra cimarrona enfrentándose al caballo blanco (El español) en el Cerro de la Bufa*. Guanajuato. 2018.

Cuando las cimarronas se escapaban a las montañas en búsqueda de nuevas tierras, estuvieron acompañadas de los cuatro elementos de la naturaleza. El fuego y el aire que van guiando los caminos de liberación, el agua que los conduce a un nuevo territorio, sufriendo el desarraigo de su identidad, de igual forma el agua les permitió suicidarse. El morir era volver a la tierra, a su hogar, según creencias espirituales de algunas tribus africanas (Malvido, 2010).



*Figura 67.* Vanessa Quintero. Cimarrona cargando la silla de cuero en el Cerro de la Bufa. Guanajuato. 2018



*Figura 68. Vanessa Quintero. Huyendo al cerro guiada por el fuego. Guanajuato. 2018*



*Figura 69. Vanessa Quintero. Suicidio en aguas de Guanajuato. 2018.*

## *Negra ladina*

En la creación de este proyecto fotográfico jugó un papel importante el azar y el accidente, elementos necesarios para desarrollar mi proceso como artista. También se ve reflejado mi interés por la pintura, que muchas veces aparece de manera inconsciente.

Los retratos de la negra ladina son de una mujer negra que nació en la península ibérica o que había vivido en este lugar por un buen tiempo, asimilando las costumbres, lengua y religión cristiana de los españoles. Por esa razón se les llamaba ladina. Así, obtenían más oportunidades de tener una relación con un español, adquiriendo una posición social más alta. La negra ladina me enseñó a tener otra mirada de la población negra del período Novohispano. Comprender que algunas mujeres tuvieron mejores oportunidades para llevar una vida más cómoda, teniendo la libertad de portar joyas y vestirse con telas finas, que estaban solo destinadas para las mujeres blancas. Al mismo tiempo pudieron suplir sus necesidades básicas. Además, fueron escuchadas ante la santa Inquisición cuando eran vulnerados sus derechos. La negra ladina es la representación de muchas mujeres de origen africano que quedaron registradas en las crónicas de los viajeros en el virreinato como se pudo apreciar en las referencias contenidas en el punto 2.3.

Esa mujer negra debía tener una presencia fotográfica única y fuerte. Por tal razón estos retratos tienen influencia en lo que se refiere a la corporalidad de los retratos fotográficos del siglo XIX y con los cuadros de castas, en especial las obras entorno a las uniones de mujeres negras con hombres blancos. Este análisis fue fortaleciendo la representación de cada uno de los retratos fotográficos, en especial de la negra ladina. Lo interesante es que, una vez la fotografía se realiza y pasa a edición, esta sigue entregando símbolos y signos que pasaron desapercibidos o estaban en mi inconsciente. Por ejemplo, encontré similitudes con la pintura de Johannes Vermeer *la joven de la perla* o también conocida como *la joven con turbante*.



*Figura 70. Vanessa Quintero. Retrato de la negra ladina. León. 2018*

La negra ladina recorre las habitaciones como si fuera un espectro que vuelve a recoger los pasos de lo que una vez fue su vida en la hacienda.



Figura 71. Vanessa Quintero. *Espectro de la negra ladina en una habitación de la Hacienda Jaral de Berrio*. San Felipe. 2018



Figura 72. Vanessa Quintero. *La negra ladina recorriendo las habitaciones de la Hacienda Jaral de Berrio*. San Felipe. 2018

En las pinturas de castas, las negras que tenían uniones con españoles fueron representadas en dos espacios: lugares donde la arquitectura denota importancia y el interior de las cocinas (Figura 73), donde siempre estaban realizando alguna actividad relacionada con la preparación del chocolate.



Figura 73. Vanessa Quintero. *Espectro de la negra ladina en la Cocina*. 2018

El chocolate en la Nueva España estuvo vinculado con la sexualidad. Darle de beber chocolate a los hombres, ya fuera solo o mezclando otros ingredientes, fue considerado en el virreinato el recurso para atraer o ligar al hombre español. También lo usaron para envenenarlos. Como se ve en la (figura 74) la mujer ladina sube las escaleras con su vasija de chocolate y su camisa entreabierta para su encuentro amoroso.



Figura 74. Vanessa Quintero. *Negra ladina llevando en sus manos una vasija con chocolate para el español*. Hacienda Jaral de Berrio. San Felipe. 2018

### *Amas de leche o nodrizas*

Para los retratos de las amas de leche, nodrizas o chichiguas fue importante investigar acerca de las colecciones fotográficas del XIX, revisar las investigaciones y archivos que hablan de estas mujeres y la función que tenían en la sociedad. También fue importante conocer la estética fotográfica del momento, el uso del atrezzo, de los trajes, la iluminación y los gestos de los retratos.

Estas imágenes de archivo fueron una fuente de conocimiento para comprender cómo era la mirada de la época frente a estas mujeres. Al parecer, en muchos casos no deseaban ser parte de los bienes que tenía una familia adinerada. Estos referentes visuales me permitieron reinterpretar, resignificar y apropiarme de las historias de las amas de leche. También para reflexionar sobre el uso del cuerpo al que fueron sometidas las mujeres negras.

Es importante resaltar el papel de estas tres mujeres que, en sus diferentes roles, desde la cocina, la cama y el seno, ayudaron a construir, la identidad leonesa y guanajuatense.



*Figura 75. Vanessa Quintero. Ama de leche. León. 2019*



*Figura 76. Vanessa Quintero. Nodriza tapada. León. 2019*



Figura 77. Vanessa Quintero. *Nodriza con amita*. León. 2019.



*Figura 78. Vanessa Quintero. Nodriza cargando a niña blanca. León. 2019*

### 4.3 Conclusiones

*La construcción del ser negro hizo una falsa diferencia entre las personas y que la idea de llamar a alguien el otro hace que la gente maltrate a los demás de una manera terrible. Solo cuando empezamos a ver a las personas como individuos y no como grupo comienza la comprensión. Lonnie G. Bunch III, director del Museo Nacional de Historia y Cultura Afroamericana*

Mientras más me preguntaba por la historia afromexicana, más me cuestionaba mi interés sobre este tema en México y no en Colombia. Entendí mientras investigaba que estar lejos de la patria te hace ver las cosas desde diferente perspectiva y comprendí que ese no reconocimiento de la herencia africana que veía en León era mi propio no reconocimiento de mi ser afrodescendiente. Solo cuando descubro la historia afromexicana es que comienzo a entender mi propia historia, a comprenderla, resignificarla, incluso a perdonar. Creo que nacer en Colombia te lleva a tener otra mirada frente al dolor, a la memoria, al olvido, a la muerte y la ausencia, temas que siempre he abordado en mi producción visual y que en cierta forma me han ayudado a sanar.

Conocer las historias de vida de las mujeres de origen africano de la ciudad de México, de León y Guanajuato me conmovió mucho. En algunas ocasiones fue muy fuerte entrar en conexión con ellas, muchas veces lloré, me sentí impotente, me avergoncé y pocas veces tuve alegrías; por ese motivo comprendí que debía estar frente a la cámara, darle voz a estas mujeres que en su mayoría no tuvieron la oportunidad de expresarse.

Como he dicho al inicio de este texto el desconocimiento que se tiene por parte de los habitantes de León y Guanajuato de su pasado africano es considerable. Posiblemente esta ausencia de información se debió a un tema de discriminación o al mestizaje que ayudó a que se fuera

perdiendo su cultura e identidad. De esta manera esperaría que el espectador pueda vivir una experiencia al ver la exposición *En busca de la huella negra: presencia africana en Guanajuato* y que puedan tener la oportunidad de conocer su herencia africana, comprenderla y, así; logren sentir empatía con el recorrido de estas tres mujeres: la cimarrona, la negra ladina y la ama de leche, que formaron parte de la historia de las tierras del bajío mexicano.

*En busca de la huella negra: presencia africana en Guanajuato* es un proyecto de fotografía contemporánea que está muy ligada a mi ser como creadora, como artista plástica y visual.

La búsqueda de la huella negra no termina aún, dos años no son suficiente para encontrar los rastros de una presencia africana en su totalidad. Por esta razón, este proyecto es de largo aliento, esperando que las futuras investigaciones arrojen mayor información de la población africana. Aún queda mucho por trabajar, por revelar, por escribir, por crear, este es solo el inicio de un proyecto.

#### 4.4 Biografía

Vanessa Quintero Castañeda nace en Cali, Colombia. Es artista visual, gestora cultural e investigadora egresada del Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali-Colombia (2004). Ha realizado el taller de Fotografía de Viajes y Narrativa Visual Amazonas con John Quintero (2014); el diplomado Hacia la autoría visual en la Fundación Pedro Meyer (2016); el taller de “Creación de Fotolibro” con Mariela Sancari (2016) y el taller “Los Caminos del Lenguaje Personal” con Christian Rodríguez (2016). Maestra en Diseño Fotográfico de la Universidad Iberoamericana León-México (2019). Exposiciones individuales: “Lumen et Splendor” Espacio Cultural El Sábado Buenos Aires-Argentina (2008); “Ukuabiri: Casa del anciano” Centro Cultural Casa Aura y Universidad Iberoamericana León-México (2018); *Road Trip* en Centro Cultural de Cali-Colombia (2016). Ha participado en exposiciones colectivas en Bogotá, Barranquilla y Cali. Obtuvo el tercer lugar en el Festival de Fotografía Internacional en León, México.

Sus fotografías han sido publicadas en los libros *Memoria visual de una ciudad* por la Fundación Función visible (2005), *Percepciones en blanco y negro-Colombia* por ediciones Adèer Ly.nad (2009), y *Pablo Van Wong: lo creativo obra en la cabeza* por Frontera Sur (2016). Socia fundadora del espacio de arte Frontera Sur de Cali-Colombia donde ha desarrollado propuestas, proyectos curatoriales y expositivos, enfocados principalmente a promover el trabajo de jóvenes artistas de la ciudad y el país. Entre sus actividades docentes, dirigió el Colectivo Quiasma de fotografía y el taller de Fotografía (Pontificia Universidad Javeriana, Cali), los talleres de Fotografía de la Carrera de Artes y diseño Visual (Institución Universitaria Antonio José Camacho) y la coordinación del Encuentro Universitario de fotografía Javeriana Cali.

#### **4.5 Statement de *En busca de la huella negra: presencia africana en Guanajuato***

*En busca de la huella Negra: Presencia africana en Guanajuato*, hace un señalamiento de la presencia negra en diferentes espacios del estado de Guanajuato que tiene relación con una memoria histórica que ha quedado impregnada en cada uno de los territorios. Las mujeres de origen africano que habitaron estos territorios del centro de México, desempeñaron un papel importante en la conformación social, económica y cultural en la colonia. Muchas de estas mujeres sufrieron maltratos, sometimientos, injurias y abusos sexuales, otras mujeres lograron luchar por sus derechos creando alianzas sociales o familiares consiguiendo mejores condiciones de vida para ellas y sus descendientes.

En este proyecto fotográfico se trabaja con temas tan significativos como el paisaje, reconocimiento obligado de un territorio desde el accidente geográfico o la arquitectura. También el retrato (en este caso autoretratos) en relación con la pintura y la fotografía del XIX, vinculándome directamente con el recorrido de tres mujeres de origen africano que vivieron en época novohispana y que van relatando sucesos alegóricos y metafóricos de sus vidas: la esclava negra cimarrona, sometida a trabajos forzados, marcada con hierro caliente en el rostro, que huye del poder que ejercía el hombre español en su cuerpo; la representación de la mujer africana con beneficios por tener una relación con un español, adquiriendo una posición social más alta y que recorre con su refinada vestimenta y joyas una de las haciendas más importantes y ricas de la Nueva España, y, finalmente, las mujeres amas de leche o nodrizas que estuvieron a cargo de educar y alimentar a los hijos de sus amos, y a quienes les negaron, en algunas ocasiones, poder alimentar a sus propios hijos. Es importante resaltar el papel de estas tres mujeres que en sus diferentes roles, ayudaron a construir, desde la cocina, la cama y el seno, la identidad leonesa y guanajuatense.

#### 4.6 Propuesta de museografía de *En busca de la huella negra: presencia africana en Guanajuato*

*En busca de la huella negra: presencia africana en Guanajuato* está pensada como una instalación fotográfica donde se incluye además de las fotografías, objetos y documentos.

La propuesta museográfica se compone de doce fotografías, las dimensiones son 1.10cm x 1.60cm y de 1.10cm x 70cm. La impresión será en tintas pigmentadas sobre papel Hahnemühle, el marco será delgado y en madera, con vidrio. Para reposar la copia del documento notarial, los avisos clasificados de las amas de leche y el carimbo se necesita dos vitrinas. Esta instalación fotográfica puede ser exhibida en un museo o una galería de arte. Aunque no será impedimento que pueda estar en un lugar alternativo. Se tendrá en cuenta las condiciones de los futuros espacios expositivos para que la museografía sea de calidad y tenga la oportunidad de llegar a más lugares.

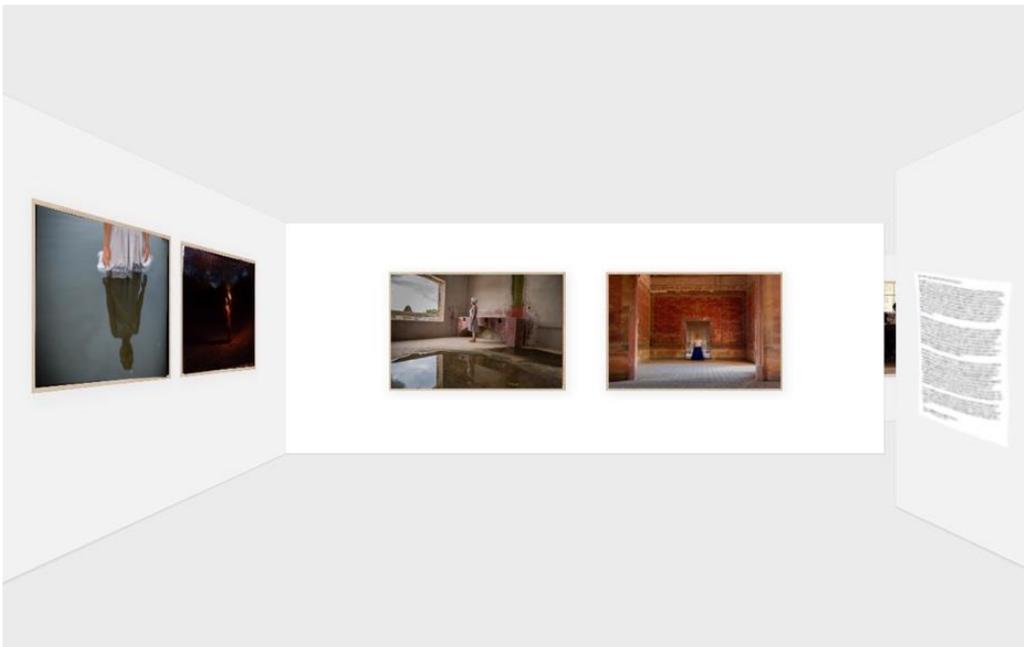


Figura 79. Propuesta de montaje para la exposición *En busca de la huella negra: presencia africana en Guanajuato*



Figura 80. Propuesta de montaje para la exposición *En busca de la huella negra: presencia africana en Guanajuato*

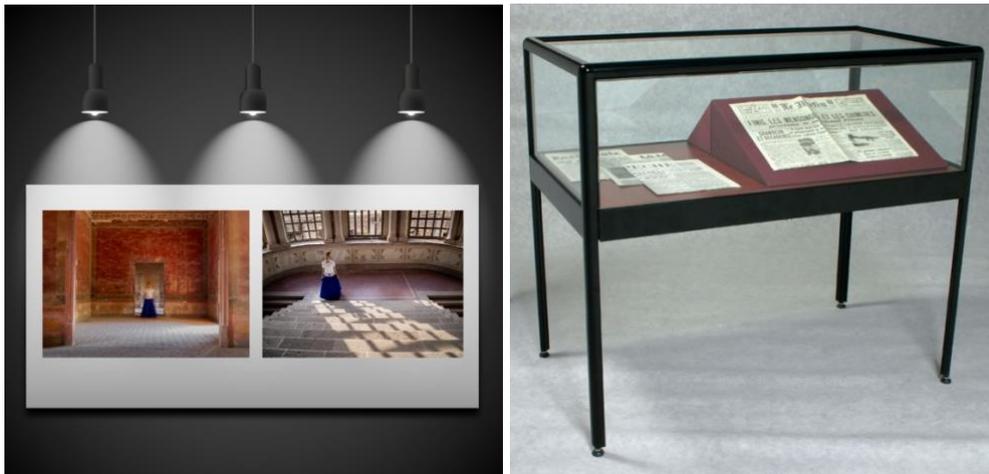


Figura 81. Propuesta de montaje para la exposición *En busca de la huella negra: presencia africana en Guanajuato*

*En busca de la huella negra: presencia africana en Guanajuato* tiene una invitación para el año 2020 en la Galería de arte Humberto Hernández en Cali, Colombia. En el marco de la celebración del Black History Month, evento que recuerda a las personas y eventos importantes de la historia de la diáspora africana. Posiblemente se realicé unas conferencias con invitados internacionales que aborden el tema afrodescendiente.

## Plano Galería de arte Humberto Hernández

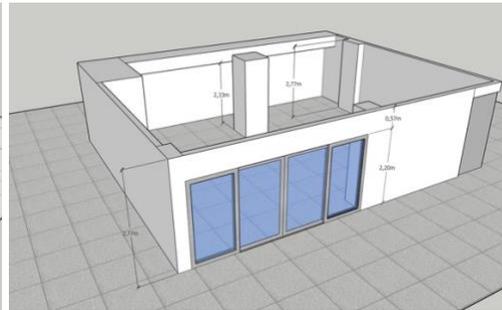
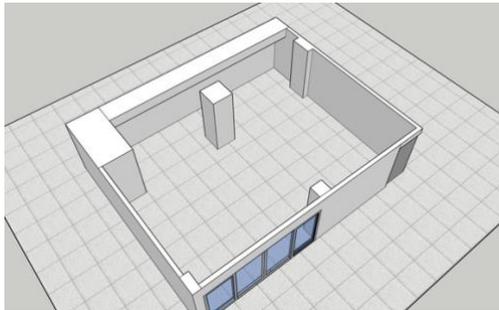
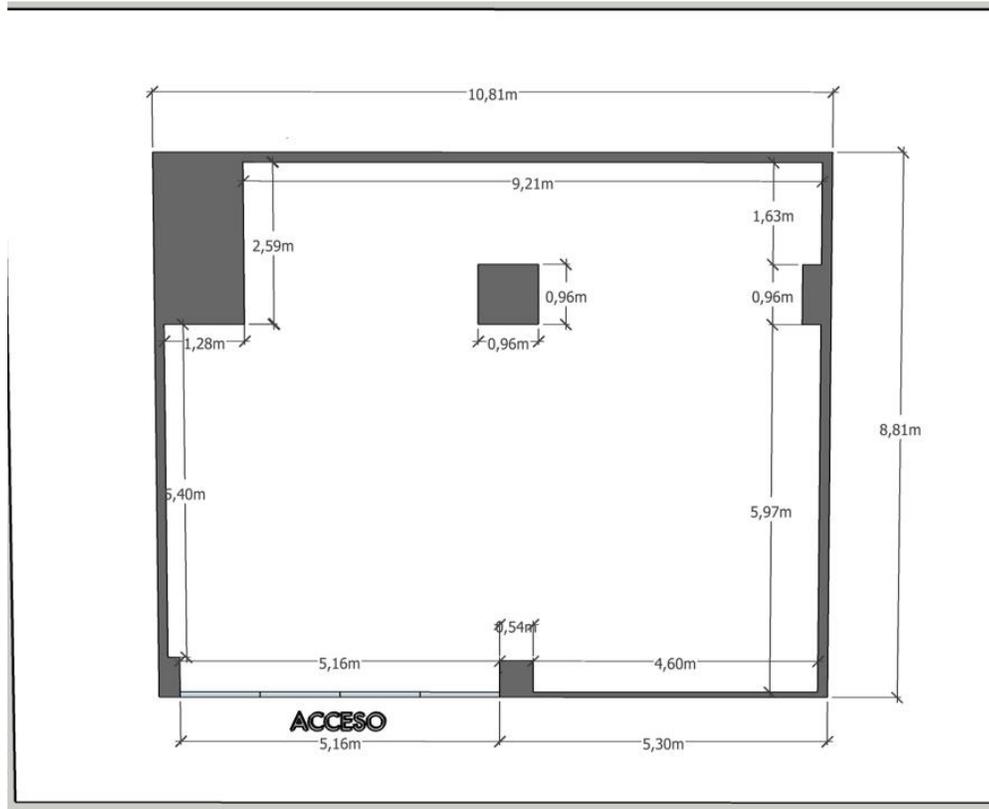


Figura 82. Sala de exposición Galería de arte Humberto Hernández. Cali, Colombia.

Fichas técnicas

	<p><b>Vanessa Quintero Castañeda</b>          Esclava negra cimarrona con la marca de “Beatriz” en su rostro.          Hacienda Cañada de Negros          Medidas del papel: 110 x 70 cm          Negativo Digital          Impresión en tintas pigmentadas sobre papel Hahnemühle 2019</p>
	<p><b>Vanessa Quintero Castañeda</b>          Esclava negra cimarrona en la cocina principal de la Hacienda Jaral de Berrio          San Felipe, Guanajuato          Medidas del papel: 110 x 160 cm          Negativo Digital          Impresión en tintas pigmentadas sobre papel Hahnemühle 2018</p>
	<p><b>Vanessa Quintero Castañeda</b>          Esclava negra cimarrona enfrentándose al caballo blanco (El español) en el Cerro de la Bufa.          Guanajuato capital          Medidas del papel: 110 x 160 cm          Negativo Digital          Impresión en tintas pigmentadas sobre papel Hahnemühle 2018</p>
	<p><b>Vanessa Quintero Castañeda</b>          Cimarrona cargando la silla de cuero en el Cerro de la Bufa          Guanajuato capital          Medidas del papel: 110 x 160 cm          Negativo Digital          Impresión en tintas pigmentadas sobre papel Hahnemühle 2018</p>

	<p><b>Vanessa Quintero Castañeda</b>  Huyendo al cerro guiada por el fuego.  Guanajuato Capital  Medidas del papel: 110 x 160 cm  Negativo Digital  Impresión en tintas pigmentadas sobre papel  Hahnemühle  2018</p>
	<p><b>Vanessa Quintero Castañeda</b>  Suicidio en aguas de Guanajuato  Guanajuato Capital  Medidas del papel: 110 x 160 cm  Negativo Digital  Impresión en tintas pigmentadas sobre papel Hahnemühle  2018</p>
	<p><b>Vanessa Quintero Castañeda</b>  Retrato de la negra ladina  León, Guanajuato  Medidas del papel: 110 x 160 cm  Negativo Digital  Impresión en tintas pigmentadas sobre papel Hahnemühle  2018</p>
	<p><b>Vanessa Quintero Castañeda</b>  Espectro de la negra ladina en una habitación de la  Hacienda Jaral de Berrio  San Felipe, Guanajuato  Medidas del papel: 110 x 160 cm  Negativo Digital  Impresión en tintas pigmentadas sobre papel Hahnemühle  2018</p>



**Vanessa Quintero Castañeda**

La negra ladina recorriendo las habitaciones de la Hacienda Jaral de Berrio

San Felipe, Guanajuato

Medidas del papel: 110 x 160 cm

Negativo Digital

Impresión en tintas pigmentadas sobre papel Hahnemühle 2018



**Vanessa Quintero Castañeda**

Espectro de la negra ladina en la Cocina

Medidas del papel: 110 x 160 cm

Negativo Digital

Impresión en tintas pigmentadas sobre papel Hahnemühle 2018



**Vanessa Quintero Castañeda**

Negra ladina llevando en sus manos una vasija con chocolate para el español

Hacienda Jaral de Berrio. San Felipe

Medidas del papel: 110 x 160 cm

Negativo Digital

Impresión en tintas pigmentadas sobre papel Hahnemühle 2018



**Vanessa Quintero Castañeda**

Ama de leche

León, Guanajuato

Medidas del papel: 110 x 70 cm

Negativo Digital

Impresión en tintas pigmentadas sobre papel Hahnemühle

2019

	<p><b>Vanessa Quintero Castañeda</b>  Nodriza tapada  León, Guanajuato  Medidas del papel: 110 x 160 cm  Negativo Digital  Impresión en tintas pigmentadas sobre papel Hahnemühle  2019</p>
	<p><b>Vanessa Quintero Castañeda</b>  Nodriza con amita  León, Guanajuato  Medidas del papel: 110 x 160 cm  Negativo Digital  Impresión en tintas pigmentadas sobre papel Hahnemühle  2019</p>
	<p><b>Vanessa Quintero Castañeda</b>  Nodriza cargando a niña blanca  León, Guanajuato  Medidas del papel: 110 x 160 cm  Negativo Digital  Impresión en tintas pigmentadas sobre papel Hahnemühle  2019</p>

### Texto curatorial para sala de exposición

La huella negra: Vanessa Quintero Castañeda

La construcción de las identidades nacionales o territoriales es un proceso constante y continuo, así como inacabado, que ha tomado los últimos dos siglos y medio. Esta construcción, más allá de sus dimensiones culturales, raciales, étnicas, lingüísticas, geográficas, es sobre todo política. Implica el replanteamiento de las preguntas como ¿quiénes somos? ¿de dónde venimos? ¿para

dónde vamos?, que se cambian por otras a la manera de ¿quiénes queremos ser? ¿cómo queremos ser vistos? ¿qué modelo de estado o nación queremos? Es una lucha constante y continua por el reconocimiento y desconocimiento que, como lo plantea Eric Hobsbawm, se da más en términos negativos y excluyentes que en términos positivos e inclusivos. En otras palabras, la definición de la identidad se da más por quién o qué no somos, que por quién o qué soy o cómo me relaciono. Hay una traza de “distinción” en el trasfondo de lo identitario, que implica procesos a veces muy sutiles de exclusión.

Las fotografías de Vanessa Quintero Castañeda señalan un pasado a la vez desconocido y olvidado, no sólo en Guanajuato y en México, sino a lo largo y ancho del continente americano. Y no es sólo la presencia africana, sino también la presencia de la mujer y de aquellas personas que estaban alrededor de la “historia”. Señala las pequeñas historias que día a día han constituido lo que somos. Desde la cocina, la habitación, la sala, el corredor, el baño, el paisaje, las mujeres negras (y otras personas) han aportado a las maneras de ser y ver el mundo de hoy. Aportes sutiles y frágiles, que subyacen imbricados en las prácticas cotidianas, que se evidencian en las comidas, en las pequeñas inflexiones lingüísticas, en algunas formas corporales, en la manera de caminar y saludar al otro, que se aprenden por contacto y contagio.

En sus fotografías la artista nos plantea una serie de imágenes que se acercan a la pintura del siglo XIX, con un lenguaje actual. Es inevitable pensar en la función social de la pintura y del arte de hace dos siglos, en el proceso de construcción de los estados nacionales y de las identidades. En sus fotografías trabaja temas tan significativos como el paisaje, reconocimiento obligado de un territorio desde el accidente geográfico o la arquitectura. También el retrato (en su caso

autorretrato) que la vincula a los realismos que sin aspavientos presentaban de manera directa los personajes tal cual eran, en especial aquellas personas de las clases menos favorecidas y sin notoriedad pública (como los personajes de Diego de Velázquez o las gitanas de Corot). Y finalmente, inevitable referirse a los cuadros de castas que si bien se han tomado como ejemplos de la discriminación, al mismo tiempo plantean un reconocimiento de los otros (o nosotros), y que difícilmente se encuentran representados en pinturas de otras partes del continente y del mundo.

Con sus fotografías, Vanessa Quintero Castañeda construye una memoria futura, que puede ser parte de una construcción de identidad. Ella recrea momentos y situaciones verosímiles, en lugares dónde se sabe hubo presencia de afromexicanos. Sus trabajos se ubican en el límite entre el “falso documento” y la apropiación simbólica y metafórica. De todos modos, son piezas que señalan y ponen en evidencia de manera poética ese pasado oculto y que hace parte del continuo devenir.

**CARLOS FERNANDO QUINTERO VALENCIA**

Artista e historiador del arte

## Bibliografía

- Arreguín, I. R. (1985). *Haciendas de Guanajuato*. Guanajuato: La Rana.
- Barros, J. (26 de Octubre de 2016). *Una preciosa compilación de mapas antiguos de México*. Recuperado de <https://masdemx.com/2016/10/mapas-antiguos-mexico-historicos-estados-oaxaca-veracruz/>
- Ballesteros, D. (sf). *De castas y esclavos a ciudadanos. Imágenes de la población capitalina de origen africano (S. XVIII-XIX)*. México.
- Barthes, R. (1989). *La cámara Lúcida*. Barcelona: Paidós.
- Batchen, G. (2004). *Arde en deseo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bayardo, M. (2014). *Gastronómica. Un grano de frijol y maíz el espacio para la reflexión*. Recuperado de <http://ungranodefrijolymaiz.blogspot.mx/>
- Beltrán, G. A. (1981). *La población negra de México, Estudio Etnohistórico*. Df, Mexico: EUFE, S.A.
- Blanch, C. S. (Mayo-Agosto de 1999). *La reconstrucción de la identidad de los grupos negros de México: un recorrido histórico*. Recuperado de <http://www.dimensionantropologica.inah.gob.mx/?p=1211>
- Canales, C. (1980). *Romualdo García. Un fotógrafo, una ciudad, una época*. Guanajuato: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Castillo, A. G. (1 de enero-junio de 2017). *Espacialidades. Revista de temas contemporáneos sobre lugares, política y cultura*. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/4195/419551034009.pdf>
- Cervantes, A. J. (29 de Noviembre de 2012). *Día de la cueva fiesta de San Ignacio de Loyola*. Recuperado de [https://issuu.com/culturagto/docs/dia\\_de\\_la\\_cueva](https://issuu.com/culturagto/docs/dia_de_la_cueva)

Chaman, C. (1 de Marzo de 2019). *Las Huellas de Courret*. Recuperado de <http://elperuano.pe/suplementosflipping/variedades/580/web/index.html>

Gage, T. (1838). *Los Viajes de Tomas Gage. En la Nueva España (Vol. 1)*. París: Librería de Rosa.

Gonzalbo, P. (6 de Enero de 2014). *La sociedad novohispana: estereotipos y realidades*.

Recuperado de

[https://www.youtube.com/watch?v=8l6yIvtcHew&list=PLsNmvnI4v0i\\_odMyZ\\_Dpp1dwhebImhtav&index=26&t=0s](https://www.youtube.com/watch?v=8l6yIvtcHew&list=PLsNmvnI4v0i_odMyZ_Dpp1dwhebImhtav&index=26&t=0s)

Falquer, B. (13 de septiembre de 2016). *La mitad invisible*. Recuperado de

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-fauna-joan-fontcuberta/3719817/>

Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona: Gustavo Gili.

Freund, G. (1983). *La Fotografía como documento social*. Barcelona: Gustavo Gili.

La Recopilación de las Leyes de los Reynos de Indias(1841). *En De los Mulatos, Negros, Berberiscos e hijos de Indios (Vol. Quinto, pág. 325)*. Madrid: Boix, Editor, Impresor y Librero.

López, A. N.-H. (s.f). *La invisibilización de la población afrodescendiente durante la construcción del Estado-nación en México*. Ecuador: Escuela de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales de la Universidad de Las Américas (UDLA).

Lozano, L. V. (1972). *Esclavos negros en León*. Boletín, Secretaria Archivo historico municipal, 9.

Martins, A. (2017). *La joyería femenina novohispana. Continuidades y rupturas en la estética del adorno corporal*. En B. Alberto, & R. Estela, *Mujeres en la Nueva España*. México:

- Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Históricas.  
Recuperado de [http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/mujeres/nueva\\_espana.html](http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/mujeres/nueva_espana.html)
- Malvido, E. (Enero de diciembre de 2010). *Trace* [En línea], 58 | 2010. Recuperado de <https://journals.openedition.org/trace/1577#ftn28>
- Mendoza, A. (Enero-Junio de 2009). *El museo y su público en la obra de Joan Fontcuberta. El caso de Fauna secreta*. Recuperado de <http://discursovisual.net/dvweb12/entorno/entabigail.htm>
- Mendivelso, N. (2004). *Mapa de fuga y otros secretos afro*. Recuperado de <http://historico.unperiodico.unal.edu.co/ediciones/67/08.htm>
- Meir, E. (30 de Septiembre de 2015). Tuvia Grossman- *El "palestino" ensangrentado*. Recuperado de <https://www.jpost.com/Blogs/My-Nation-Lives/This-Week-in-Israeli-History-Tuvia-Grossman-The-Bloodied-Palestinian-Bar-Giora-and-Menachem-Ussishkin-419484>
- Montiel, L. M. (2005). *Trabajo esclavo en América. La nueva España. Revista del CESLA*, 140-141.
- Moreno, W. J. (1984). *La colonización y evangelización de Guanajuato en el siglo XVI*. León: Plieaht.
- Newsweek. (2017). *Afromexicanos: La lucha contra el olvido*. 16-22.
- Sánchez, N. (1 de agosto de 2017). *Las nodrizas reales en la Dinastía del siglo XVIII*. Recuperado de <https://egiptologia.com/las-nodrizas-reales-la-dinastia-xviii/9/>
- Reyna, M. d. (2002). *Opulencia y desgracia de los marqueses de Jaral de Berrio*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

- Reynoso Medina, A. (2005). Revueltas y rebeliones de los esclavos africanos en la Nueva España. *Revista del CESLA*, (7), 125–134. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=243320976006>
- Ruiz, D. (30 de enero de 2018). *La Vanguardia*. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/cultura/20180130/44408488366/ramses-ii-fake-news-egipto-faraon-libia-batalla-de-qadesh.html>
- Saginés, M. G. (2012). *Propietarios de esclavos en Guanajuato durante el siglo XVIII*. México: ULÚA. *Revista de Historia, Sociedad y Cultura*, 121-146.
- Sanginés, M. G. (2001). *Guanajuato Diverso: Sabores y Sin sabores de un ser meztizo*. Guanajuato: La Rana.
- Suárez, C. (1999). *La reconstrucción de la identidad de los grupos negros de México: un recorrido histórico en Dimensión Antropológica*. *Dimensión antropológica*, 127-168.
- Tovar, E. M. (2014). Vistiendo lo ajeno. La vestimenta de los esclavos en la Nueva España. En E. Gallaga, ¿Negro?... No, moreno. Afrodescendientes y el imaginario colectivo en México y Centroamérica (pág. 109). Chiapas: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Valtierra, C. (10 de Enero de 2018). Comunicación personal. (V. Quintero, Entrevistador)
- Valtierra, C. A. (2010). *Llegar a ser, Monografías del Municipio de León*. León: Linotipografía Dávalos Hermanos, S.A. de C.V.
- Velásquez, M. E. (2005). *La Huella Negra en Guanajuato: Retratos de afrodescendientes de los siglos XIX y XX*. Guanajuato: La Rana.
- Velásquez, M. E. (2006). *Mujeres de origen africano en la capital novohispana, siglos XVII y XVIII*. México, DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia y Universidad Nacional Autónoma de México.

Velásquez, M., & Correa, E. (2005). *Poblaciones y culturas de origen africano en México*. México, DF: Instituto Nacional de Antropología e Historia.

### **Bibliografía básica fundamental**

Panofsky, E. (1987). *El significado de las artes visuales*, Trad. Nicanor Ancochea. Madrid: Alianza Editorial,

Colombres, A. (1997). *Celebración del lenguaje. Hacia una teoría intercultural de la literatura*. Argentina: Ediciones del Sol S.R.L.

Baer, U. (2002). *Spectral Evidence. The Photographic Trauma*. Mass. EE.UU: MIT Press, Cambridge.

Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. Inglaterra: Penguin.

Castellote, A. (2003). *Mapas Abiertos: Fotografía Latinoamericana 1991-2002*. España: Lunweg.

Colombres, A. (2011). *Teoría Transcultural de las Artes Visuales*. Cuba: ICAIC.

Didi-Huberman, G. (2013). *Arde la Imagen*. Mexico: Ediciones Ve S.A. de C.V.

Gombrich, E.H. (1997). *La Historia del Arte*. Inglaterra: Phaidon Press Limited. Trad. Rafael Santos Torroella.

Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. España: Paidós.

Naranjo, J (2006). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*. España: Gustavo Gili.

## **Figuras**

Figura 1. Quintero, V.(2017). Detalle representación de una mina. Museo de Arte e Historia de Guanajuato.

Figura 2. Barros, Javier. (26 de octubre, 2016) Una preciosa compilación de mapas antiguos de México. Recuperado de <https://masdemx.com/2016/10/mapas-antiguos-mexico-historicos-estados-oaxaca-veracruz/>

Figura 3. Quintero, V. (2018). Parroquia Señor de la Salud y Jardín Allende. Barrio Arriba. León, Guanajuato.

Figura 4. Barajas, J.(1 de mayo, 2013) La curtiduría en León, Gto. y tenería “El siglo”. Recuperado de <http://arquitecturayrestauracionunam.blogspot.com/2013/05/la-curtiduria-en-leon-gto-y-teneria-el.html>

Figura 5. Quintero, V. (2017). Templo de Nuestra Madre Santísima de La Luz, Exhacienda Cañada de Negros. Purísima del Rincón. Guanajuato.

Figura 6. Quintero, V. (2017). Detalle escultura en la fachada del Templo de Nuestra Madre Santísima de La Luz, Exhacienda Cañada de Negros. Purísima del Rincón. Guanajuato.

Figura 7. Velásquez. M. (2007). *La huella negra en Guanajuato: retratos afrodescendientes de los siglos XIX y XX*. Guanajuato: La Rana.

Figura 8. Velásquez. M. (2007). *La huella negra en Guanajuato: retratos afrodescendientes de los siglos XIX y XX*. Guanajuato: La Rana.

Figura 9. Quintero, V. (2017). *Hacienda Jaral de Berrio*, San Felipe, Guanajuato.

Figura 10. Reyna, María. (2002). *Opulencia y desgracia de los Marqueses de Jaral de Berrio*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia

Figura 11. Páez, José. (Circa 1780). *De Español, y Negra, produce Mulato*. Recuperado de <http://adarve5.blogspot.com/2016/11/imagenes-para-leer-los-cuadros-de.html>

Figuras 12. Cabrera. M. (Circa 1763). *De español y negra nace mulata*. Recuperado de <https://www.3museos.com/?pieza=de-espanol-y-negra-mulata>

Figuras 13. Cabrera, M. (XVIII). *De español y negra nace mulata*. Recuperado de <https://www.3museos.com/?pieza=de-espanol-y-negra-nace-mulata>

Figura 14. Islas, A. (1774). *De español y negra nace mulato*. Recuperado de [https://www.europeana.eu/portal/es/record/2022703/oai\\_euromuseos\\_mcu\\_es\\_euromuseos\\_MA\\_M\\_1980\\_03\\_04.html](https://www.europeana.eu/portal/es/record/2022703/oai_euromuseos_mcu_es_euromuseos_MA_M_1980_03_04.html)

Figura 15. *Ettrichel*. (2019). El Tignon.

Recuperado de [https://www.instagram.com/post/2003511282266818592\\_182383207](https://www.instagram.com/post/2003511282266818592_182383207)

Figura 16. Quintero, V. (2018). Protocolo notarial, Archivo Histórico Municipal de León. Caja 1606-1609, Expediente 27.

Figura 17. Quintero, V. (2018). *Beatriz*. Calimbo o Carimbo. Hierro con la tipografía del escribano del protocolo notarial de León.

Figura 18. Páez, J. (circa 1780) *De español y negra, produce mulato*. Recuperado de <http://adarve5.blogspot.com/2016/11/imagenes-para-leer-los-cuadros-de.html>

Figura 19. Martínez, P. (14 de enero, 2016). *La mujer con el trasero natural más grande historia*. Recuperado de [https://www.taringa.net/+info/la-mujer-con-el-trasero-natural-mas-grande-historia\\_hpqqe](https://www.taringa.net/+info/la-mujer-con-el-trasero-natural-mas-grande-historia_hpqqe)

Figura 20. Antik. (8 de noviembre, 2015). *Fotografía histórica. La Primera Fotografía* Recuperado de <https://www.antiknewconcept.com/blog/fotografia-historica-la-primera-fotografia/>

Figura 21. Cultura inquieta. (2017). *La fotografía más antigua de París es también la primera en captar a dos personas*. Recuperado de <https://culturainquieta.com/es/foto/item/11409-la-fotografia-mas-antigua-de-paris-es-tambien-la-primera-en-captar-a-dos-personas.html>

Figura 22. Muñoz, C. (11 de octubre 2010). *Félix Nadar - Una vida en blanco y negro*.

Recuperado de <http://revista.escaner.cl/node/2609>

Figura 23. Getty images.(s.f). *Retrato de Gustave Eiffel*. Recuperado de

<https://www.gettyimages.co.uk/detail/news-photo/portrait-of-the-french-engineer-gustave-eiffel-1890s-news-photo/141551141>

Figura 24. The Metropolitan Museum. Silvois. *Clara*. (1861).

Recuperado de <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/306165>

Figura 25. Durheim, C. (1852). *Agatha Ostertag*. Recuperado de [http://www.luminous-](http://www.luminous-lint.com/__phv_app.php?p/Carl__Durheim/)

[lint.com/\\_\\_phv\\_app.php?p/Carl\\_\\_Durheim/](http://www.luminous-lint.com/__phv_app.php?p/Carl__Durheim/)

Figura 26. Cultura inquieta. *Prisoners: retratos policiales de finales del siglo xix*, por Arne

Svenson. (14 de Noviembre 2017). Recuperado de

<https://culturainquieta.com/es/foto/item/12894-prisoners-retratos-policiales-de-finales-del-siglo-xix-por-arne-svenson.html>

Figura 27. AAVI, Cultura Visual. (27 febrero, 2017). *Fotografía post mortem en México:*

*Romualdo García*. Recuperado de: <http://aavi.net/blog/2017/02/27/fotografia-post-mortem-en-mexico-romualdo-garcia>

Figura 28. Museo Williams College Museum of Art. (1874). Vivien y Merlin. Recuperado de [https://wcma.williams.edu/pictureliterature/cameron\\_vivien\\_and\\_merlin/](https://wcma.williams.edu/pictureliterature/cameron_vivien_and_merlin/)

Figura 29. Rose. (24 de octubre, 2011). *Pierson y la Castiglione: el juego de la locura*. Recuperado de <https://maquinariadelanube.wordpress.com/2011/10/24/pierson-y-la-castiglione-el-juego-de-la-locura>

Figura 30. Rose. (24 de octubre, 2011). *Pierson y la Castiglione: el juego de la locura*. Recuperado de <https://maquinariadelanube.wordpress.com/2011/10/24/pierson-y-la-castiglione-el-juego-de-la-locura>

Figura 31. The Metropolitan Museum. (1863-1860). *Ermitage de Passy*. Recuperado de <https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/2005.100.395>

Figura 32. IDIS. *Hippolyte Bayard*. Recuperado de <https://proyectoidis.org/hippolyte-bayard/>

Figura 33. Michelle Pemberton.(29 de octubre, 2015). *Abraham Lincoln's 'ghost portrait' taken after assassination*. Recuperado de <https://www.indystar.com/story/life/2015/10/29/abraham-lincoln-ghost-portrait-taken-after-assassination/74715360/>

Figura 34. Barceló J.(9 de octubre, 2015). *El misterio de las hadas de Cottingley*. Recuperado de <https://www.abc.es/cultura/20151009/abci-misterio-hadas-cottingley-201510081937.html>

Figura 35. 20 minutos Galería. (14 de julio, 2014). *Las realidades ficticias de Joan Fontcuberta*. Recuperado de <https://www.20minutos.es/fotos/cultura/las-realidades-ficticias-de-joan-fontcuberta-10656/3/>

Figura 36. Ari, D. (22 de junio, 2017). *Una foto, una historia*  
Un policía israelí y un palestino ensangrentado. Recuperado de <https://social.shorthand.com/WharfRatDE/3yiN14Y6UP/una-foto-una-historia>

Figura 37. Velásquez. M. (2007). *La huella negra en Guanajuato: retratos afrodescendientes de los siglos XIX y XX*. Guanajuato: La Rana.

Figura 38. Velásquez. M. (2007). *La huella negra en Guanajuato: retratos afrodescendientes de los siglos XIX y XX*. Guanajuato: La Rana.

Figura 39. Velásquez. M. (2007). *La huella negra en Guanajuato: retratos afrodescendientes de los siglos XIX y XX*. Guanajuato: La Rana.

Figura 40. Velásquez. M. (2007). *La huella negra en Guanajuato: retratos afrodescendientes de los siglos XIX y XX*. Guanajuato: La Rana.

Figura 41. Velásquez. M. (2007). *La huella negra en Guanajuato: retratos afrodescendientes de los siglos XIX y XX*. Guanajuato: La Rana.

Figura 42. Velásquez. M. (2007). *La huella negra en Guanajuato: retratos afrodescendientes de los siglos XIX y XX*. Guanajuato: La Rana.

Figura 43. Velásquez. M. (2007). *La huella negra en Guanajuato: Retratos afrodescendientes de los siglos XIX y XX*. Guanajuato: La Rana.

Figura 44. Velásquez. M. (2007). *La huella negra en Guanajuato: retratos afrodescendientes de los siglos XIX y XX*. Guanajuato: La Rana.

Figura 45. *En la relojería de la calle de la Palma se solicita una chichigua (nodriza)*. México: Diario de México. 1809

Figura 46. Quintero, V. (2019. Imagen construida) Recuperado de <https://elcomercio.pe/blog/huellasdigitales/2015/01/se-busca-ama-de-leche>.  
[https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/189956/LibroEl\\_trabajo\\_domestico\\_en\\_MexicoLa\\_gran\\_deuda\\_social.pdf](https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/189956/LibroEl_trabajo_domestico_en_MexicoLa_gran_deuda_social.pdf). <https://es.slideshare.net/musicarlos21/neoclasicismo-10124856>

Figura 47. Reina, A. (28 de enero, 2018). *Imagens do Atlântico Negro*. Recuperado de <https://medium.com/revista-bravo/imagens-do-atl%C3%A2ntico-negro-be060135532e>

Figura 48. Katyal, M. (17 de febrero, 2017). *Linda Fregni Nagler: The Hidden Mother*. Recuperado de <http://www.emahomagazine.com/linda-fregni-nagler-the-hidden-mother/>

Figura 49. Valderrama G. (9 de mayo, 2018). *La historia de las nanas, las madres sustitutas*. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.mx/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/la-historia-de-las-nanas-las-madres-sustitutas> Nodrizas que cuidan a niños estadounidenses en el Paseo de la Reforma. México. 1877

Figura 50. Valderrama G. (9 de mayo, 2018). *La historia de las nanas, las madres sustitutas*. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.mx/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/la-historia-de-las-nanas-las-madres-sustitutas> Nodrizas que cuidan a niños estadounidenses en el Paseo de la Reforma. México. 1877

Figura 51. Valderrama G. (9 de mayo, 2018). *La historia de las nanas, las madres sustitutas*. Recuperado de <https://www.eluniversal.com.mx/colaboracion/mochilazo-en-el-tiempo/nacion/sociedad/la-historia-de-las-nanas-las-madres-sustitutas> Nodrizas que cuidan a niños estadounidenses en el Paseo de la Reforma. México. 1877

Figura 52. Mexicana.(s.f). *El niño Javier méndez con su nana*. Recuperado de [https://mexicana.cultura.gob.mx/en/repositorio/detalle?id=\\_suri:FOTOTECA:TransObject:5bc7d6b47a8a0222ef0f30f2](https://mexicana.cultura.gob.mx/en/repositorio/detalle?id=_suri:FOTOTECA:TransObject:5bc7d6b47a8a0222ef0f30f2)

Figura 53 Goded Maya. *Tierra Negra*. (2016). Recuperado de <http://mayagoded.net/site/portfolios/tierra-negra/>

Figura 55. Sánchez M. *El Cimarrón y su Fandango*. Recuperado de  
<http://www.marasanchezrenero.com/#Cimarron-y-su-fandango>

Figura 56. Weems C. *Desde aquí vi lo que sucedió y lloré*. Recuperado de  
<http://carriemaeweems.net/galleries/from-here.html>

Figura 57. Weems C. *Desde aquí vi lo que sucedió y lloré*. Recuperado de  
<http://carriemaeweems.net/galleries/from-here.html>

Figura 58. Weems C. *Desde aquí vi lo que sucedió y lloré*. Recuperado de  
<http://carriemaeweems.net/galleries/from-here.html>

Figura 59. Jackson A. (2014). *Archival Impulse*.

Recuperado <https://www.ayanavjackson.com/archival-impulse?lightbox=imagethz>

Figura 60. Ayana Jackson. (2014). *Archival Impulse*.

<https://www.ayanavjackson.com/archival-impulse?lightbox=image1yr7>

Figura 61. (2014). *Archival Impulse*.

Recuperado de <https://www.ayanavjackson.com/archivalimpulse?lightbox=dataItem-j4smdrzn1>

Figura 62. Quintero V. (2017). Primera fotografía de la Cimarrona (proceso fotográfico). México

Figura 63. National Portrait Gallery, Smithsonian Institution. *Gordon*. Recuperado de [https://www.si.edu/sisearch?edan\\_q=gordon](https://www.si.edu/sisearch?edan_q=gordon)

Figura 64. Louvre. *The Bather, known as the Valpinçon Bather*.

Recuperado de <https://www.louvre.fr/en/mediasimages/la-baigneuse-dite-baigneuse-valpincon>

Figura 65. Vanessa Quintero. *Esclava negra cimarrona con la marca de “Beatriz” en su rostro*. Hacienda Cañada de Negros. Purísima del Rincón. 2019

Figura 66. Vanessa Quintero. *Esclava negra cimarrona en la cocina principal de la Hacienda Jaral de Berrio*. San Felipe. 2018

Figura 67. Vanessa Quintero. *Esclava negra cimarrona enfrentándose al caballo blanco (El español) en el Cerro de la Bufa*. Guanajuato. 2018.

Figura 68. Vanessa Quintero. *Cimarrona cargando la silla de cuero en el Cerro de la Bufa*. Guanajuato. 2018

Figura 69. Vanessa Quintero. *Huyendo al cerro guiada por el fuego*. Guanajuato. 2018

Figura 70. Vanessa Quintero. *Suicidio en aguas de Guanajuato*. 2018. Guanajuato. 2018

Figura 71. Vanessa Quintero. *Retrato de la negra ladina*. León. 2018

Figura 72. Vanessa Quintero. *Espectro de la negra ladina en una habitación de la Hacienda Jaral de Berrio. Hacienda Jaral de Berrio. San Felipe. 2018*

Figura 73. Vanessa Quintero. *La negra ladina recorriendo las habitaciones de la Hacienda Jaral de Berrio. Hacienda Jaral de Berrio. San Felipe. 2018*

Figura 74. Vanessa Quintero. *Espectro de la negra ladina en la Cocina. 2018*

Figura 75. Vanessa Quintero. *Negra ladina llevando en sus manos una vasija con chocolate para el español. Hacienda Jaral de Berrio. San Felipe. 2018*

Figura 76. Vanessa Quintero. *Nodriza tapada. León. 2019*

Figura 77. Vanessa Quintero. *Nodriza con amita. León. 2019.*

Figura 78. Vanessa Quintero. *Nodriza cargando a niña blanca. León. 2019*

Figura 79. Propuesta de montaje para la exposición *En busca de la huella negra: presencia africana en Guanajuato*

Figura 80. Propuesta de montaje para la exposición *En busca de la huella negra: presencia africana en Guanajuato*

Figura 81. Propuesta de montaje para la exposición *En busca de la huella negra: presencia africana en Guanajuato*

Figura 82. Sala de exposición Galería de arte Humberto Hernandez. Cali, Colombia.

## Anexos

### Carta de cesión de derechos de imagen

#### CARTA DE CESIÓN DE DERECHOS DE IMAGEN

León Gto., 3 de Marzo del 2019.

CECILIA IRANIS GUERRERO PEREZ, por mi propio derecho, y en pleno ejercicio de la patria potestad de mi Menor Hijo de nombre ALEJANDRO RAMÍREZ GUERRERO, manifiesto de plena conformidad que de forma expresa y voluntaria, cedo y autorizo a Claudia Vanessa Quintero Castañeda en su carácter de realizador, para que pueda utilizar todas las imágenes, o partes de las mismas en las que intervengo como modelo-figurante-actor, con base en los siguientes términos:

1. Otorgo mi autorización y/o consentimiento para que no se contenga un ámbito geográfico determinado con la finalidad que Claudia Vanessa Quintero Castañeda pueda utilizar mis imágenes y/o fotografías, y/o partes de las mismas, en todos los países del mundo sin limitación geográfica de ninguna clase, siempre y cuando sean tratados para fines inherentes al portafolio, exposiciones, concursos, difusión en medios escritos, audiovisuales, libros del autor y fondo fotográfico. Las fotografías podrán reproducirse en parte o enteramente en todo soporte (papel, numérico, magnético, tejido, plástico, madera) e integradas a cualquier otro material (fotografía, dibujo, ilustración, pintura, vídeo, animaciones) conocidos y por conocer.
2. Mi autorización y consentimiento abarca la totalidad de usos que puedan tener las imágenes, o partes de las mismas, en las que aparezco, utilizando los medios técnicos conocidos en la actualidad y los que pudieran desarrollarse en el futuro, y para cualquier aplicación. Todo ello con la única salvedad y limitación de aquellos usos o aplicaciones que pudieren atentar a mi honorabilidad y/o reputación personal y/o profesional.

3. Otorgo mi autorización y/o consentimiento por un plazo de tiempo ilimitado.

Aceptando estar conforme con el citado acuerdo y teniendo capacidad legal para adoptarlo, cedo los derechos de mi imagen de acuerdo a lo establecido en los Arts. 86, 87 y demás aplicables de la Ley Federal del Derecho de Autor en vigor.

Irat

Firma

Cecilia Irais Guerrero Pérez

Nombre completo

Relación con el Menor Mamá

## CARTA DE CESIÓN DE DERECHOS DE IMAGEN

León Gto., 26 de Marzo del 2019.

Mónica María Mendiola Manteca, por mi propio derecho, y en pleno ejercicio de la patria potestad de mi Menor Hija de nombre Lola Franco Mendiola, manifiesto de plena conformidad que de forma expresa y voluntaria, cedo y autorizo a Claudia Vanessa Quintero Castañeda en su carácter de realizador, para que pueda utilizar todas las imágenes, o partes de las mismas en las que intervengo como modelo-figurante-actor, con base en los siguientes términos:

1. Otorgo mi autorización y/o consentimiento para que no se contenga un ámbito geográfico determinado con la finalidad que Claudia Vanessa Quintero Castañeda pueda utilizar mis imágenes y/o fotografías, y/o partes de las mismas, en todos los países del mundo sin limitación geográfica de ninguna clase, siempre y cuando sean tratados para fines inherentes al portafolio, exposiciones, concursos, difusión en medios escritos, audiovisuales, libros del autor y fondo fotográfico. Las fotografías podrán reproducirse en parte o enteramente en todo soporte (papel, numérico, magnético, tejido, plástico, madera) e integradas a cualquier otro material (fotografía, dibujo, ilustración, pintura, vídeo, animaciones) conocidos y por conocer.
2. Mi autorización y consentimiento abarca la totalidad de usos que puedan tener las imágenes, o partes de las mismas, en las que aparezco, utilizando los medios técnicos conocidos en la actualidad y los que pudieran desarrollarse en el futuro, y para cualquier aplicación. Todo ello con la única salvedad y limitación de aquellos usos o aplicaciones que pudieren atentar a mi honorabilidad y/o reputación personal y/o profesional.

3. Otorgo mi autorización y/o consentimiento por un plazo de tiempo ilimitado.

Aceptando estar conforme con el citado acuerdo y teniendo capacidad legal para adoptarlo, cedo los derechos de mi imagen de acuerdo a lo establecido en los Arts. 86, 87 y demás aplicables de la Ley Federal del Derecho de Autor en vigor.



Firma

Mónica María Meudiola Manteca

Nombre completo

Relación con el Menor Mamá