



Casa abierta al tiempo

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**

TRABAJO TERMINAL DE LA LICENCIATURA EN COMUNICACIÓN SOCIAL  
EN EL ÁREA DE CONCENTRACIÓN

“PENSAR EL RACISMO DESDE LOS ESTUDIOS CULTURALES”

**“DISCUSIÓN DESDE LOS ESTUDIOS CULTURALES SOBRE LAS DINÁMICAS  
RACIALES Y DE ALTERIDAD EN LA EXHIBICIÓN FOTOGRÁFICA  
*AFRICAMERICANOS*”**

**PRESENTAN**

ARTURO MIGUEL ALVARADO RUÍZ

CINTHIA JOHANA GUTIÉRREZ LEANDRO

ISAÍAS ARTURO ESPINOSA ESPINOSA

OMAR ALÍ RODRÍGUEZ CASTILLO

**ASESORES RESPONSABLES:**

DRA YISSEL ARCE PADRÓN

DR. MARIO RUFER

**ASESORES INTERNOS**

MTRO. CARLOS ALBERTO NAVARRETE

MTRO. DIEGO VARGAS UGALDE

LIC. LUZ JAIMES

**ASESOR EXTERNO:** MTRA: ANAELI IBARRA CÁCERES

CIUDAD DE MÉXICO, NOVIEMBRE 2019

# ÍNDICE

|   |           |
|---|-----------|
| <b>INTRODUCCIÓN.....</b>  | <b>2</b>  |
| <b><u>1. ARTICULANDO DISRUPCIONES Y DISONANCIAS EN LAS REPRESENTACIONES VISUALES.....</u></b>                                 | <b>10</b> |
| 1.1 OBSERVACIONES SOBRE LOS ESTUDIOS CULTURALES .....   | 14        |
| 1.2 CENTRO DE LA IMAGEN .....   | 19        |
| 1.3 DECENIO INTERNACIONAL DE LOS AFRODESCENDIENTES .....  | 22        |
| <b><u>2. DISPOSITIVOS CRÍTICOS EN TORNO A LA REPRESENTACIÓN VISUAL EN LA EXHIBICIÓN FOTOGRÁFICA AFRICAMERICANOS .....</u></b> | <b>27</b> |
| 2.1 CONSTRUCCIÓN DEL SUJETO AFRODESCENDIENTE .....  | 28        |
| 2.1.1 PORTOBELO DE SANDRA ELETA.....  | 30        |
| 2.1.2 TIERRA NEGRA DE MAYA GODED .....  | 35        |
| 2.1.3 OBIA DE NICOLA LO CALZO.....  | 38        |
| 2.1.4 EL CIMARRÓN Y SU FANDANGO DE MARA SÁNCHEZ RENERO .....  | 41        |
| 2.1.5 ARCHIVO JUAN SALAZAR GARCÍA Y PIERRE VERGER .....   | 44        |
| 2.1.6 EL PELIGROSO CAMINO DE MARÍA ROSA PALACIOS .....  | 48        |
| 2.1.7 EL POLVITO EN TUS ZAPATOS DE HUGO ARELLANES.....  | 50        |
| 2.1.8 JINETES DE LA FRONTERA DE LUJÁN AGUSTÍ .....  | 56        |
| <b><u>3. ALTERIDAD Y MESTIZAJE .....</u></b>  | <b>59</b> |
| 3.1 PASAJES EN TORNO A LA DIFERENCIA .....  | 63        |
| 3.2 MECANISMOS AXIOLÓGICOS DE ALTERIDAD EN LA EXHIBICIÓN <i>AFRICAMERICANOS</i> .....   | 66        |
| <b><u>4. CONCLUSIONES .....</u></b>   | <b>76</b> |
| <b><u>BIBLIOGRAFÍA.....</u></b>   | <b>81</b> |

## Introducción

Este trabajo discute la imagen a partir de la emergencia por pensarla más allá del pragmatismo que la inscribe en parámetros de reflexión tradicionales que la relacionan con los valores primarios de las Bellas Artes. Reconocemos que esta aseveración ha sido parte de un proceso continuo de prueba y error a lo largo de un año de trabajo.

Con el andar del primer trimestre del área de concentración, fuimos buscando la manera de anudar ese primer interés, del que hablamos en el párrafo anterior con la problemática crucial que nos conectara con el resto de nuestros compañeros del grupo, y a la vez, con lo que hoy sabemos es una de las mayores problemáticas sociales a escala nacional e internacional: el racismo, y que, a pesar de su relevancia es un tema del que poco se habla en México.

En el proceso de entretelar la fotografía y el racismo visualizamos una pedagogía que consistía en pensar la imagen mediante lo que comúnmente entendíamos como interpretación. De hecho, en alguna clase con la Dra. Yissel Arce, uno de nosotros se refirió a las “interpretaciones” sobre la película de *Roma* como ese lugar típico de reflexión, y en el cual, se situaron la mayoría de nuestros compañeros del área.

Salir de ese espacio de interacción con una obra, que se caracteriza por tratar de traducir lo que el artista quiso decir, es una recalibración compleja. No en vano, después de un año de trabajo, continuamos reflexionando y buscando las veredas que nos permitan alejarnos de ese mecanismo que interfiere en cada uno de los sitios donde coexistimos socialmente.

Es por ello que a lo largo de este trabajo buscamos materializar nuestra inquietud en el análisis de una exhibición fotográfica como *Africamericanos*, la cual nos permitió dimensionar la complejidad de la problemática racial en tanto usos, tipos y discursos, sin menospreciar la perspectiva personal de cada uno de nosotros como miembros del equipo.

Aun en la entrega de este escrito es notable que con las experiencias que nos desarrollan día a día, continúan apareciendo intermitencias de sentido sobre la reflexión de la imagen como ruta de acceso hacia lo permisiblemente cotidiano o lo inconcientemente prohibido, las cuales terminan por (re) significar la noción del papel que juega el otro.

La otredad que se presenta en el lenguaje visual es sustancial para la construcción de conocimiento respecto a la diferencia en una época donde la (re) producción de imágenes es inherente al quehacer cotidiano. En dicha vorágine visual, es relevante repensar las obras fotográficas por su carácter de ordenamiento sociopolítico.

Como anécdota, en uno de los primeros ejercicios formales de análisis, al dialogar con una imagen de la fotógrafa Maya Goded, y ya teniendo más de un trimestre de carga teórica sobre los estudios culturales, cometimos el error de valorar aspectos que dejaron entre ver la dificultad que existe en cada uno de nosotros por generar un análisis de imagen alejado de lo interpretativo, además de nuestras propias genealogías racistas.

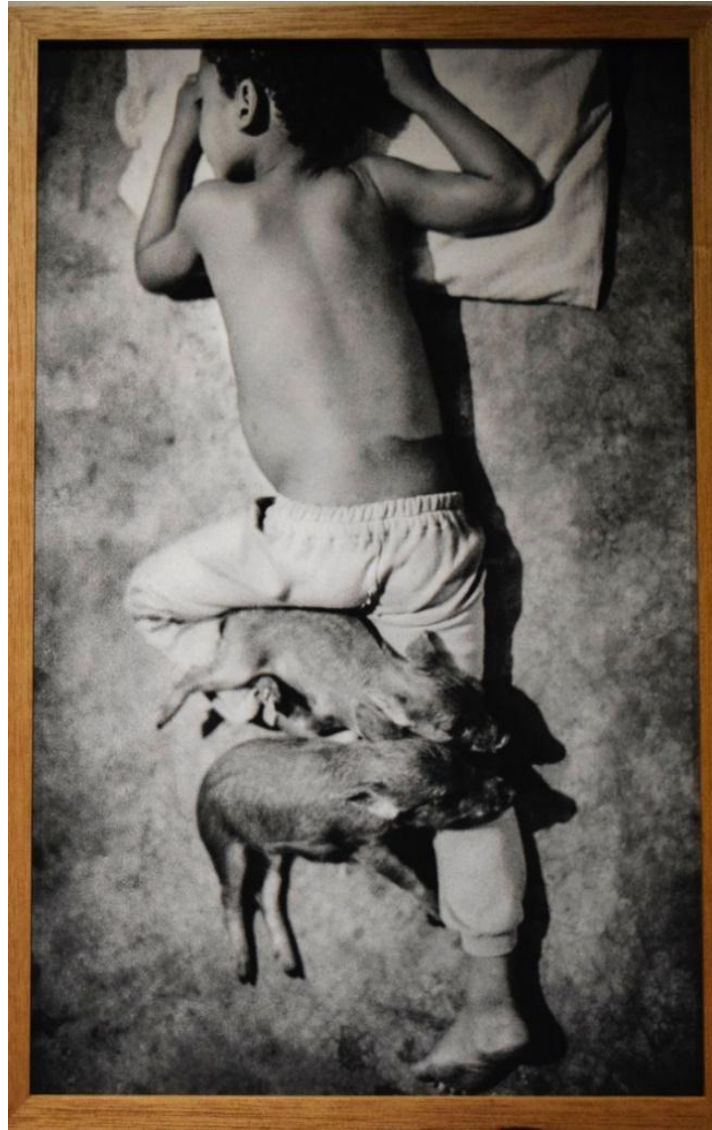


Imagen 1 *Tierra negra* de Maya Goded

En un primer acercamiento nos importaba evidenciar a través de “analizar” el encuadre, el formato, y los elementos que se presentaban visual y superficialmente, que la fotografía era racista. Para nosotros, además, tenía suma relevancia que la artista fuera blanca y que siempre hubiera pertenecido a una clase social privilegiada, lo que nos alejaba de un análisis visual productivo para el campo de estudio que aquí tratamos.

El diálogo abierto con el grupo sobre esta imagen (el cual fue un ejercicio muy valioso para espejear nuestras limitaciones al conducirnos a través del trabajo)

nos permitió entender un aspecto sinodal que esta tesis quiere transmitir, la producción de alteridades a partir de la mirada que observa.

De lo anterior que este trabajo sea una discusión sobre esos espacios comunes donde, a partir de las imágenes, no se relaciona tanto como debiera, la cultura con lo político, lo económico, lo religioso y lo social. Buscamos dar cuenta de un aspecto muy relevante pero invisible en nuestra construcción como sujetos inmersos en diferentes esferas sociales.

Para nosotros dejar pasar la fotografía como elemento que produce sentido es una de las razones por las que se vuelve tan relevante que el Centro de la Imagen monte una exposición sobre la *diáspora africana* utilizando el estereotipo como eje central de trabajo. Sin embargo, es gracias a ese gesto que pudimos comenzar a problematizar todo lo que rodeó a la exhibición. Después de todo hemos caído en cuenta que el quehacer fundamental de los estudios culturales es desenmarañar esos enunciados que son aparentemente inmóviles.

Lo anterior también funciona para establecer que los análisis sobre una imagen jamás terminan, pues aún hoy, después de más de un año de (re) pensar las fotografías que compusieron la muestra, continúan surgiendo en nosotros inquietudes.

Como lo mencionamos anteriormente, el eje central de esta investigación nace de la exploración en la exhibición fotográfica *Africamericanos* que se llevó a cabo en el Centro de la Imagen del 16 de Agosto al 11 de Noviembre del 2018 con la investigación y curaduría de Claudi Carreras conformada por cerca de 400 fotografías de 15 países de América Latina. Esta exposición que tenía la “intención de reconfigurar la *diáspora africana* en América Latina a partir del compromiso de México con el Decenio Internacional para los Afrodescendientes”<sup>1</sup>, se convirtió en pretexto para abrir una discusión sobre la mutabilidad del racismo, discusión en la

---

<sup>1</sup> Gobierno de México, Centro de la Imagen, *Africamericanos*, consultado por última vez el 20 de Septiembre de 2019 en: <https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/exposiciones/2018/africamericanos.html>.

que trazamos el siguiente objeto de estudio: **procesos de racialización y producción de alteridad en la muestra fotográfica *Africanos*.**

En ese sentido nuestra hipótesis plantea que dentro de la muestra fotográfica existe una dinámica donde la reivindicación en la presentación de los sujetos afrodescendientes se da a través de utilizar el estereotipo como elemento clave, lo cual pone en cuestionamiento una serie de matices que problematizaremos a partir de tres ejes fundamentales: **1) el racismo; 2) la problemática de la reflexión sobre la representación visual y 3) los procesos de racialización y producción de alteridad.**

Ahora, a partir de recorrer un espacio museográfico bajo las dinámicas de interpretación y traducción de las obras, es que pudimos dar cuenta de la complicidad entre las fórmulas políticas para incurrir en el diseño de identidades nacionales y las dificultades para asociar la fotografía y la cultura con mecanismos de otrificación que conducen a la producción de alteridad.

Nos resultó interesante que la visita a una exhibición fotográfica generara en nosotros como estudiantes de Comunicación Social el deseo por averiguar lo que existe más allá de lo que una fotografía expresa desde su apariencia visual o desde las cédulas que la describen; la posibilidad de problematizar los aspectos que no son evidentes.

*Africanos* nos provocó un par de preguntas que son fundamentales para la elaboración de este trabajo: **¿cómo se representa al sujeto afrodescendiente?** y **¿cómo se expresa el proyecto de estado nación en la conformación de los afrodescendientes?** Estos cuestionamientos nos permitieron trazar como pregunta central de investigación **¿Qué procesos de racialización y producción de alteridad se ponen en juego en la muestra fotográfica *Africanos*?**

A raíz de lo anterior y considerando nuestro lugar de enunciación como estudiantes de la Licenciatura en Comunicación Social y específicamente del área de estudios culturales, señalamos dos espacios que justifican la pertinencia de esta

investigación: **1) visualizar la representación visual como estrategia de poder que refuerza discursos políticos y 2) posicionar que la manera tradicional en que se piensan las representaciones visuales se aleja de un campo de análisis productivo**, ya que desarticula la relación entre cultura y política que plantean los estudios culturales.

En tanto, se trazó como objetivo general, **“analizar los procesos de racialización y producción de alteridad en la muestra fotográfica *Africamericanos*”**, con tres objetivos específicos: **1) identificar cómo se representa al sujeto afrodescendiente dentro de la muestra, 2) conocer que procesos de racialización se presentan y 3) visualizar cómo se anexa el discurso del Estado en la producción de estas alteridades.**

Como **estrategia metodológica** planteamos una (re) configuración de nuestra propia manera de mirar una imagen, donde a partir de entretrejer historicidades, dimensiones teóricas y corpus de análisis se construyan estrategias de reflexión que puedan señalar dimensiones raciales que intervengan en sectores como el religioso, el género, las etnias, la sexualidad, etc. Es por ello que utilizamos dos metodologías centrales: **1) el análisis de imágenes desde los estudios visuales y 2) recorridos etnográficos.**

Sustentamos el análisis de imágenes desde los estudios visuales porque estos nos permitieron establecer fracturas respecto a un paradigma que ubicamos como problemático y que consiste en la traducción o interpretación de las obras, los cuales a su vez estabilizan el discurso unívoco nacional del cual se desprenden las herramientas de armonía estatal.

Para realizar los recorridos etnográficos, se buscaron datos con los que se pudo recaudar información, que nos permitió visualizar como los visitantes recorrían la muestra, de esta forma podían significar lo ahí mostrado, para la comprensión de estos recorridos hicimos uso de la metodología que plantea implícitamente Rihan Yeh en su escrito “Deslices de mestizos en la frontera norte” (UAM, 2015)<sup>2</sup> la cual

---

<sup>2</sup> Universidad Autónoma Metropolitana (2015), *Nación y alteridad, Mestizos, indígenas y extranjeros en el proceso de Formación Nacional*, Ediciones E y C, Ciudad de México.



hace un análisis profundo de enunciados pequeños que parecieran no tener importancia.

A partir de lo anterior, encontramos algunas expresiones de los visitantes, específicamente en la sección de la muestra titulada “Huellas y voces”, ésta fue un espacio de reflexión en donde los visitantes podían dejar sus comentarios e impresiones de la exhibición a partir de preguntas muy sencillas.

Es importante señalar que nuestra metodología da cuenta de un panorama donde la prueba y el error estuvieron presentes. Este acto que no debe ser menospreciado esta basado en nuestra experiencia y fue necesario para reformular prenociones que existían en nosotros, las cuales daban cuenta de dimensiones sociales, políticas y culturales apropiadas en diferentes momentos de nuestro desarrollo educativo tanto formal como informal.

Ahora, el **corpus** de este análisis se conformó con las fotografías que compusieron la muestra, videos sobre los trabajos individuales de los artistas en el marco inaugural de la exhibición, a las cuales se suma una serie de recorridos etnográficos de los cuales surgieron entrevistas con trabajadores del Centro de la Imagen, visitantes y artistas que participaron.

En cuanto a la **ruta de lectura**, en el capítulo uno “Articulando disrupciones y disonancias de las representaciones visuales”, tratamos de dar cuenta de la importancia de esta investigación; analizar la imagen desde los estudios visuales para romper con el paradigma de la interpretación basándose en la relevancia de la cultura para generar análisis productivos. Además, se brinda una contextualización de la muestra fotográfica, en espacio, tiempo y margen sociopolítico, de la cual resultaría difícil maniobrar sin tener una noción previa sobre el concepto de representación.

En el capítulo dos, “Dispositivos críticos en torno a la representación visual del sujeto afrodescendiente en la exhibición fotográfica *Africamericanos*”, establecimos una discusión sobre el concepto de representación desde los estudios culturales, el cual funge como plataforma fundamental teórica en el análisis visual.

Finalmente, en el tercer capítulo, “Dimensiones raciales latentes entre el concepto de alteridad y la noción de mestizaje” realizamos un entretendido del discurso nacional en México, denominado mestizaje, con las representaciones visuales. Este último apartado es atractivo porque considera la importancia y relación de la representación visual con las imágenes de la muestra.

## 1. Articulando disrupciones y disonancias en las representaciones visuales

En este capítulo buscaremos relacionar las fotografías de la muestra con procesos políticos que son complejos de visualizar cuando se utiliza la noción tradicional de interpretar una obra de arte. Las fotografías que son una presentación visual de las realidades sociales, puede ser utilizada para reforzar discursos, forzar la validez del estereotipo o bien, para instalar una discusión sobre la dificultad de la misma.

Y en ese sentido vale preguntar ¿De qué manera la fotografía se relaciona con los discursos nacionales que permean y articulan procesos de racialización y producción de alteridad que se hacen presentes de múltiples maneras en las imágenes que construyen espacios de exhibición adscritos a las secretarías estatales? Y ¿por qué es prudente suponer la pertinencia de este cuestionamiento en el caso particular de la muestra fotográfica *Africamericanos*?

Nuestra primera aproximación parte de lo siguiente: México como nación, hasta el mes de junio de 2019 suscribía en el artículo 2º de su constitución que:

“la Nación tiene una composición pluricultural sustentada originalmente en sus pueblos indígenas que son aquellos que descienden de poblaciones que habitaban en el territorio actual del país al iniciarse la colonización y que conservan sus propias instituciones sociales, económicas, culturales y políticas, o parte de ellas”,<sup>3</sup>

Este planteamiento que desplazaba constitucional y simbólicamente a los afrodescendientes se modifica curiosamente en el marco del Decenio Internacional

---

<sup>3</sup> Orden jurídico (s/f) Artículo 2º. La Nación Mexicana es única e indivisible, consultado por ultima vez el 1 de octubre de 2019 en: <http://www.ordenjuridico.gob.mx/Constitucion/articulos/2.pdf>.

de los Afrodescendientes<sup>4</sup> (que comenzó el 1 de enero de 2015 y concluirá el 31 de diciembre de 2024), y en la participación de México con dicha proclamación.

La curiosidad se complejiza cuando el pasado 29 de junio, el Pleno de la Cámara de Diputados, en su sesión extraordinaria, aprobara en lo general y en lo particular, con 374 votos a favor, un dictamen con proyecto de decreto por el que se adicionaba un apartado al artículo 2° de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, en materia de personas, pueblos y comunidades afroamericanas, con esta adición, el artículo 2° se enuncia de la siguiente manera:

“Esta Constitución reconoce a los pueblos y comunidades afroamericanas, cualquiera que sea su autodeterminación, como parte de la composición pluricultural de la Nación. Tendrán en lo conducente los derechos señalados en los apartados anteriores del presente artículo (2°) en los términos que establezcan las leyes, a fin de garantizar su libre determinación, autonomía, desarrollo e inclusión social.”

Para nosotros, México como estado nación dio cuenta de su participación activa dentro del Decenio, con la muestra fotográfica *Africanos* celebrada en el Centro de la Imagen del 16 de agosto al 11 de noviembre de 2018. En este gesto político es importante considerar que la integración de los afrodescendientes se da a partir de aceptar como propio un pasado histórico que se representaba bajo una serie de rasgos comunes que los diferenciaban de lo que tradicionalmente simbolizaba el espíritu nacional, aunque no necesariamente de reconocer la violencia que se ejerció sobre ellos en el pasado.

---

<sup>4</sup> El Decenio Internacional de los Afrodescendientes habla de la necesidad de fortalecer la cooperación nacional, regional e internacional en relación con el pleno disfrute de los derechos económicos, sociales, culturales, civiles y políticos de las personas de ascendencia africana, y su plena e igualitaria participación en todos los aspectos de la sociedad.

Por lo cual nos cuestionamos si la inclusión de la otredad en el diagrama identitario de lo que se considera mexicano, se da a través de apropiarse el estereotipo o de su modificación. Ya que, en cualquiera de los casos, habrá una dinámica sobre cómo se representará a través de las imágenes a los nuevos miembros del Estado Nación.

Tenemos que considerar que las prácticas de racialización que retoman el estereotipo para generar las representaciones visuales y que se presentan en espacios de exhibición, dan cuenta de que “la visualización de la vida cotidiana no significa que necesariamente conozcamos lo que observamos” (Mirzoeff, 2003: 18) y al parecer, la problemática de la raza en tanto práctica y reflexión visual, se desconoce en la repetición constante que se presenta en las fotografías.

Por otra parte, con esta articulación de acuerdos internacionales plasmados en las legislaciones nacionales, se muestra que la integración formal de la otredad supera en criterio a las consideraciones políticas de los estados. ¿Sin la existencia del Decenio, se hubieran considerado como parte del país a los pueblos afrodescendientes?

Asimismo, podemos decir que en este proceso que hoy está legalizado, también existe un proceso de reconciliación que incluye el borrado de la violencia que sufrieron estas poblaciones; al menos en el caso de la exposición fotográfica no hay indicios de esa memoria.

Ahora, es importante mencionar que quienes presentaron las imágenes para la construcción de *Africamericanos*, son descritos por el Centro de la Imagen como artistas y fotógrafos. En ese sentido pueden estar absueltos de una responsabilidad social que sí tendría otro ámbito de la fotografía como el fotoperiodismo.

Sin embargo, lo que sí podemos hacer a partir de esa clasificación que les otorga la exposición misma, es retomar el concepto de arte inferido en el hecho de llamarlos artistas. Para Mitchell, “El arte moderno no nació de una evolución del arte

del siglo XIX, por el contrario, nació de una ruptura de los valores de ese siglo”<sup>5</sup> (Micheli, 1959: 1). Sabemos que las vanguardias artísticas a través de sus transformaciones físicas y escritas (manifiestos) fueron el quiebre de las ideas que buscaron fijar el significado de las cosas durante los siglos anteriores.

Como lo establecimos al inicio de este trabajo, uno de nuestros objetivos es pensar la imagen más allá del ámbito tradicional de la interpretación para lo que necesitamos considerar la ruptura que se dio, por ejemplo, en los manifiestos futuristas, cubistas o anarquistas, donde una propuesta común era intensificar el análisis y producción de obras alejados de los discursos hegemónicos.<sup>6</sup>

Si podemos hilar el arte moderno con las reformulaciones de las vanguardias artísticas, entonces es congruente pensar que una exhibición que reivindica el papel de una población que ha sido históricamente violentada propondría como eje central de creación el desprendimiento de los valores bajo los que fueron fundadas las Bellas Artes.

---

<sup>5</sup> Micheli (1959) señala que la ruptura se marca a partir de razones históricas e ideológicas. Creemos que el desgastamiento en los métodos del “quehacer” artístico sumado a la capacidad de la fotografía y el cine para manipular el tiempo, fueron dos de las razones para que las vanguardias artísticas cuestionar los valores tradicionales del arte, heredados desde los primeros siglos de la era humana; la necesidad de fijar el sentido del mundo mediante la construcción de verdades estatales, es decir, la idea de la hegemonía, la cual buscaba y busca justificar la centralización de los privilegios en un solo sector (burguesía).

De ahí que la lucha del proletariado a partir de la Ilustración y la Revolución industrial, entrelazadas con las “transformaciones” que resultaron de los conflictos bélicos que caracterizaron al siglo XIX, fueron partícipes importantes para que las vanguardias se erigieran.

<sup>6</sup> Algunos ejemplos de los rompimientos teóricos en los manifiestos artísticos son: Primer manifiesto futurista (20 de febrero de 1909) “Nosotros cantaremos a las grandes masas agitadas por el trabajo, por el placer o por la revuelta: cantaremos a las marchas multicolores y polifónicas de las revoluciones en las capitales modernas”. Manifiesto cubista por Guillaume Apollinaire, “las virtudes plásticas: la pureza, la unidad y la verdad tienen bajo sí a la naturaleza domada”.

Manifiesto anarquista de los Flores Magón (23 de septiembre de 1911), “La Junta Organizadora del Partido Liberal Mexicano ve con simpatía vuestros esfuerzos para poner en práctica los altos ideales de emancipación política, económica y social, cuyo imperio sobre la tierra pondrá fin a esa ya bastante larga contienda del hombre contra el hombre, que tiene su origen en la desigualdad de fortunas que nace del principio de la propiedad privada”.

Manifiesto dadaísta por Tristán Tzara (1896), “Dada permanece dentro del marco de las debilidades europeas, es una cochinita como todas, pero de ahora en adelante queremos zurrarnos en diversos colores para ornar el jardín zoológico del arte de todas las banderas de los consulados”.

Por ahora nos centraremos en que la relevancia de exhibiciones fotográficas como *Africanamericanos* es que posibilita el debate de esos valores tradicionales y de cómo las instituciones a través del campo de la cultura continúan ejerciendo prácticas museográficas de contemplación-diferenciación, pero principalmente, como una estrategia para reforzar paradigmas tradicionales.

## 1.1 Observaciones sobre los estudios culturales

Los estudios culturales nacen de la necesidad por generar posturas críticas que se contrapusieran a paradigmas teóricos suscritos en el desplazamiento del sujeto como parte esencial de los mecanismos sociales. Por ello posicionan a la cultura como el espacio a partir del cual el sujeto recobra su fuerza en tanto figura activa partícipe de la condición política: “entender, describir y teorizar el cambio cultural” (Hall, 2010: 18).

La producción simbólica que constituye a su vez los mecanismos bajo los cuales actúa el poder en la imagen, tiene una acción constitutiva desde la cultura. En el campo visual que aquí nos compete, relacionamos la fotografía con procesos de producción de sentido que ordenan, categorizan, naturalizan y relacionan los presupuestos sobre la ideología, la identidad, las significaciones y las articulaciones de la hegemonía.

En este punto es importante hacer una conexión teórica para explicar el enfrentamiento entre el estructuralismo y el culturalismo, ya que de esa disputa surgieron en la escuela de Birmingham y más tarde con Stuart Hall, los estudios culturales que dan razón a esta reflexión sobre la imagen.

En el siglo XIX, los primeros textos<sup>7</sup> respecto al papel del proletariado en la sociedad sumadas a las aportaciones marxistas sobre las estructuras establecieron de forma implícita una piedra angular que Stuart Hall utilizaría para sostener la

---

<sup>7</sup> *La cultura obrera en la sociedad de masas* de Hoggart, *Cultura y Sociedad* y *La larga revolución* de Williams, son los textos que Stuart Hall menciona en *Sin Garantías* como antecedentes de los primeros textos que intentaron discutir el papel del sujeto en la sociedad.

complejidad social y cultural. Este planteamiento cuestiona lo que Marx y los textos antes de él invisibilizaron por su propio eurocentrismo; el papel determinante del sujeto y la cultura en la construcción de las identidades.

En el estructuralismo, cuya lógica fundamental reduce la comprensión de las interacciones y problemáticas sociales a los aspectos económicos, generalizaba no sólo significados, sino el papel del sujeto dentro de esas mismas estructuras, lo cual inmoviliza la capacidad del pensamiento mismo.<sup>8</sup>

“Mientras que en el “culturalismo” la experiencia fue el terreno —el ámbito de “lo vivido”— donde se interceptan consciencia y condiciones, el estructuralismo insistió en que la “experiencia” no podía ser, por definición, el terreno de nada, ya que uno sólo puede “vivir” y experimentar las propias condiciones en y a través de las categorías, las clasificaciones y los marcos de referencia de la cultura” (Hall, 2010: 40).

En oposición al estructuralismo, el culturalismo retomó el papel trascendental de la cultura de la cual nos conviene retomar lo siguiente: “lo cierto es que no encontramos una sola definición de “cultura” que no sea problemática (...) antes que una idea lógica o conceptualmente clarificada, es el ámbito de una convergencia de intereses” (Hall, 2010: 31).

De ahí que una de las características sobre la reflexión de la imagen que proponemos en este trabajo, sea considerar el contexto cultural del cual participa la imagen para reconocer si la presentación de esta acompaña un discurso político o lo pone en tela de juicio.

La propuesta principal que hereda la imagen desde el (re) posicionamiento de la cultura, es que este espacio moviliza los aspectos que hasta ese momento eran ocultos de lo político, la economía, la sociedad, la religión y el arte. La superficie

---

<sup>8</sup> Para Mirzoeff, “la cultura visual aleja nuestra atención de los escenarios de observación estructurados y formales, como el cine y los museos, y las centra en la experiencia visual de la vida cotidiana” (Mirzoeff, 1994: 25)



fotográfica, lo visible, es irónicamente el valor que distorsiona los elementos problemáticos de la misma.

Para lo anterior es importante mencionar y posicionar la cultura en el campo de los estudios visuales bajo el siguiente precepto:

“No hay nada exterior a la cultura. Más que disponer del término necesitamos preguntar qué significa con el fin de dar una explicación a determinados tipos de cambio histórico en un marco cultural ¿cómo se relaciona la cultura visual con los demás usos del término cultura? Utilizar la cultura como término de referencia resulta problemático e inevitable pues la cultura conlleva difíciles legados de raza y racismo que pueden evadirse sólo con argumentar que en la era (post) moderna ya no actuamos como nuestros predecesores intelectuales, pero seguimos usando su terminología” (Mirzoeff, 1994: 47).

Una consideración importante en los estudios culturales como parte del campo sobre la cultura visual es planteada por Nicholas Mirzoeff, “el primer paso hacia los estudios sobre la cultura visual consiste en reconocer que la imagen visual no es estable, sino que cambia su relación con la realidad externa en los determinados momentos de la modernidad” (Mirzoeff, 1994: 26).



Imagen 2 *Portobelo* de Sandra Eleta

En la mesa de diálogo titulada *Afrovisiones*, se abordó el trabajo fotográfico de Sandra Eleta titulado *Portobelo* que trata sobre la realidad que se forjó después de la llegada de esclavos a las costas de Panamá y por ende de Portobelo, y la posterior importancia de este puerto durante la colonia al ser vía de entrada de productos provenientes de Sudamérica con dirección a España. Estas acciones, de acuerdo con la artista, producen en tiempos modernos que los habitantes de Portobelo construyan distintas identidades que convergen en rasgos comunes como los oficios.

Si retomamos la frase de Mirzoeff sobre la relación de la imagen con su contexto, tenemos un ejemplo adecuado para sostener el dinamismo de las imágenes. Su aseveración es una puerta de entrada hacia la reflexión entre el reposicionamiento de la cultura como eje problemático para discusiones teóricas productivas y la insuficiencia de pensar el campo de lo político a partir de estructuras inamovibles.

Una de las fotografías de Sandra Eleta (que busca dar cuenta de la construcción de identidades) donde una pequeña observa a un policía (Imagen 2), fue utilizada por el Centro de la Imagen para los folletos comerciales que promovían el programa de mano de la exposición. La duda se genera cuando la imagen ejerce una relación directa con el estereotipo de violencia y salvajismo bajo el que se categoriza al sujeto afrodescendiente. Por otra parte, esta fotografía es apenas un vestigio del discurso que se repite a lo largo de la exhibición.

La fotografía de Sandra Eleta en este texto tiene dos utilidades: dar cuenta de un momento histórico y ofrecer una imagen comercial sobre el puerto panameño en una exhibición fotográfica; en ambos casos hay un hilo aparentemente obvio, la afrodescendencia. Además, es importante decir que en ninguna de las dos utilidades se da cuenta categóricamente del aspecto más interesante de estas imágenes: las identidades en Portobelo y el papel de la cultura en la construcción de estas.

Profundizar nuestro planteamiento de que la reflexión productiva de la imagen pone en duda el estereotipo y a la cultura misma, es a la vez una posibilidad para explicar que los estudios culturales se contraponen con otros procesos de investigación con los que tuvimos que sostener diferentes trabajos a lo largo de la carrera.

En ese sentido, la exposición de *Africamericanos* problematiza la noción de cultura en relación con intereses políticos y como espacio de expresión de la cultura visual desde donde se articulan una serie de complejidades que suponen intervenciones epistemológicas de doble sentido: 1) los trabajos de los artistas como (re) formulaciones de los valores tradicionales que imperaban durante el estructuralismo y 2) la intervención de la curaduría y las instituciones estatales en las propuestas que buscan categorizar y clasificar dentro de una noción global la cultura.

## 1.2 Centro de la Imagen

El Centro de la Imagen inaugurado el 4 de mayo de 1994<sup>9</sup>, “muestra el presente de la fotografía dentro y fuera de México”<sup>10</sup>, atendiendo a la demanda de jóvenes que exigían un espacio de discusión y exhibición de la imagen.

En esos años, y como resultado de un proceso de producción económica global cuya política principal era contribuir a que los sujetos y sociedades se constituyeran de acuerdo con una verdad hegemónica, el estado mexicano de la década de los noventa instituyó a través de la creación del Centro de la Imagen un sitio donde podría disputarse lo tradicional con lo moderno.

De lo anterior, también surgen cuestionamientos claves: ¿qué material fotográfico difunde desde entonces el centro de la imagen?, ¿cuáles son sus mecanismos de investigación?, ¿qué valores artísticos, sociales, políticos, económicos y culturales promueve con sus exhibiciones? y ¿qué clase de reflexión promueve en sus visitantes?

Para nosotros es importante acompañar el paradigma de la ruptura en la reflexión de las representaciones visuales mediante los factores históricos-sociales, pero fundamentalmente de la cultura pensada como el espacio de lo político. En *Africamericanos* las fotografías se entrelazan con el contexto sociopolítico que se abre desde el planteamiento del Decenio Internacional por los Afrodescendientes, y cómo México se anexa a esta proclamación a través de su relación con la Organización de las Naciones Unidas.

En esta lógica, el Centro de la Imagen desde su materialidad juega un rol importante, porque incluso en matices como su posición geográfica, la temática central que atiende, o los mecanismos curatoriales, deja entredicho que sus exposiciones apelan a los intereses de un reducido sector que se interesa

---

<sup>9</sup> En el contexto específico mexicano, sobresalen cambios políticos, sociales y culturales entre los cuales destacan: el fin del sexenio protagonizado por Carlos Salinas de Gortari, el auge de la rebelión zapatista, el asesinato de Luis Donaldo Colosio y el error de diciembre.

<sup>10</sup> Gobierno de México, *Centro de la Imagen*, consultado por ultima vez el 1 de Noviembre de 2019 en: <https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx>.

primordialmente por la fotografía más que por las temáticas que en ella se presentan.

Tres preguntas sobresalen de la existencia del Centro de la Imagen como espacio de exhibición fotográfica: 1) ¿Qué representa el Centro de la Imagen?, 2) ¿A quién representa? y 3) ¿Cómo lo representa? Una primera consideración es señalar que estas preguntas pueden generar otras dimensiones de análisis de acuerdo con los contextos particulares de la temática de la cual busque darse cuenta, que en este caso fue *Africamericanos*.<sup>11</sup>

Planteamos que, por su relación política, económica y administrativa con la Secretaría de Cultura, las representaciones visuales que yacen en este recinto<sup>12</sup> forman parte de un discurso estatal que busca neutralizar las inquietudes de un reducido sector interesado por la fotografía, pero principalmente, en una idea de orden, integración y progreso que se puede transmitir desde esas imágenes.<sup>13</sup>

Un aspecto trascendental en la pregunta ¿cómo representa el Centro de la Imagen las problemáticas que exhibe? es el archivo fotográfico que forma parte de su acervo documental, y el cual referencia el pasado que puede dar cuenta de esas memorias invisibilizadas y pacificadas. Sin embargo, un ejemplo problemático en el

---

<sup>11</sup> “Las grandes exhibiciones mundiales de París a mediados del siglo XX así como la invención del Musée de L’Homme en las primeras décadas del siglo XX también en París fueron paradigmáticas para la creación de una tecnología de la exposición y de una pedagogía de lo visible como ordenamientos del progreso” (Rufer, 2019: 1) La museografía que configuró la exposición de *Africamericanos* pone en disputa esos valores tecnológicos y pedagógicos tradicionales de la exhibición, a partir de reforzar los parámetros mismos.

<sup>12</sup> Para Mario Rufer, “A finales del siglo XIX (...) los museos separaron sus espacios de exhibición y sus lógicas de acuerdo a dos puntos básicos: el desarrollo de cada campo disciplinario por un lado, y la importancia del discurso nacional por el otro”; en el camino hacia el siglo XX y los inicios del XXI, los espacios de exhibición añaden una tercera lógica; la intervención de un discurso simbólico que vende una idea de inclusión respecto a temas de coyuntura, es decir, esta tercera lógica de naturaleza capitalista, promueve a través de los mecanismos digitales propios de la época, que los espacios de exhibición están dispuestos para que la sociedad los intervenga con las problemáticas que a esta convenga.

Sin embargo, de lo anterior destaca que los mecanismos hegemónicos nacionalistas (si existen discursos meramente nacionales y no la confusión fascista como efecto de la globalización) se encuentran tan profundamente interiorizados, que, incluso los procesos para neutralizar los efectos de la colonización están dados mediante las estrategias que el mismo colonizador impuso; para ejemplo el lenguaje.

La fotografía en tanto lenguaje es producto de las tecnologías europeas. Si bien pueden ser resignificadas, son en su naturaleza artefactos que no pueden desprenderse de ese pasado occidental.

<sup>13</sup> El Centro de la Imagen produce sentido desde la fotografía bajo cánones que han operado y permanecido a través del paso del tiempo. Éstos cánones han sido arraigados en gran medida como consecuencia del ejercicio reproductivo constante de las lógicas institucionales, las cuales rigen lo que debe ser o no representado partiendo de la premisa de lo que el estado nación entiende como orden y progreso.

uso de ese acervo es que la reciente anexión de los pueblos afrodescendientes de México a la Constitución Nacional fue, de acuerdo con las narrativas visuales de esta exhibición, parte de un proceso no violento.

En ese sentido, irónicamente el artista Nicola lo Calzo planteó durante el encuentro Afrovisiones de *Africamericanos* que todo está conectado bajo una concepción histórica, que en América Latina podría (y/o debería) fungir a partir de la concepción del sujeto reconocido como un ser colonizado. Además, menciona que su proyecto se “basa en recuperar la memoria”<sup>14</sup>, y enseguida que ésta se entiende (o debería entenderse) como “prácticas que siguen vivas y las costumbres que a lo mejor se han adaptado pero que siguen existiendo en ambas costas” (tomando de referencia las Antillas y Estados Unidos).

El artista que habla de la recuperación de la memoria, no indica explícitamente los procesos violentos que sabemos existieron, pero sí hace referencia al sujeto reconocido como un ser colonizado. Y es tal vez donde nos surge la idea de cómo se puede representar mediante una fotografía la transformación de un sujeto nativo a colonizado. Además, nos hace pensar qué características definían a ese sujeto antes de la colonialidad.

Antes de seguir deseamos hacer una parada para cuestionar que la ubicación espacial del Centro de la Imagen vacila con las intenciones políticas de reivindicar la *diáspora africana* de América Latina.

Los espacios en la capital de México tienen cierta coyuntura de acuerdo con la tradición, de ahí que sepamos que el Centro de la Imagen no es el Museo de Antropología, y esa diferencia es importante cuando pensamos que la reflexión por el racismo en otros espacios con mayor difusión y significación histórica es necesaria no solo para hacer congruencia con agendas políticas, sino para dar validez a reconfiguraciones en panfletos nacionalistas como la constitución.

---

<sup>14</sup> Centro de la Imagen (2018) Encuentro Afrovisiones en América Latina, consultado por última vez el 6 de agosto de 2019 en: [https://www.youtube.com/watch?v=8QIIQxKAX\\_U&feature=youtu.be](https://www.youtube.com/watch?v=8QIIQxKAX_U&feature=youtu.be).

De hecho, no hacerlo en otros espacios de mayor interés social dice más que hacerlo en sitios como el Centro de la Imagen que, si lo pensamos arquitectónica y espacialmente, está sumamente escondido entre el estacionamiento de la Biblioteca Nacional y los puestos de libros piratas de la salida del metro Balderas. De hecho, su ubicación podría ser una metáfora sobre el interés real del Estado por tratar la problemática.

### **1.3 Decenio Internacional de los afrodescendientes**

La fabricación y reutilización de fotografías actuales y de archivo, dan cuenta de convenciones políticas internacionales que en este caso, participaron a la realización de la exhibición *Africamericanos*, en la cual creemos firmemente que se utilizó el estereotipo como materia primordial para discutir el mismo.

El golpe teórico crítico que causaron los estudios culturales al campo visual tiene la posibilidad de extenderse a otros aspectos político-culturales. El Decenio que se pronuncia partir de las fotografías tiene efectos que escalan a las órbitas de los acuerdos escritos, de hecho, es prudente plantear en este momento que las representaciones visuales son la etapa final de esos panfletos.

La exhibición *Africamericanos* tiene raíces políticas que se trasladan al año 2015, fecha en que se instaura a través de la Asamblea General de Organización de las Naciones Unidas, el Decenio Internacional de los Afrodescendientes, el cual atiende la “necesidad de fortalecer la cooperación nacional, regional e internacional en relación con el pleno disfrute de los derechos económicos, sociales, culturales, civiles y políticos de las personas de ascendencia africana, y su plena e igualitaria participación en todos los aspectos de la sociedad”.<sup>15</sup>

Sin embargo, dado que “las doctrinas de superioridad racial son científicamente falsas”<sup>16</sup>, la existencia de acuerdos que contrapongan los efectos

---

<sup>15</sup> ONU (2015) Decenio Internacional para los Afrodescendientes, consultado por ultima vez el 5 de julio de 2019 en :<https://www.un.org/es/events/africandescentdecade/plan-action.shtml>.

<sup>16</sup> Asamblea General (2014) Resolución aprobada por la Asamblea General el 23 de diciembre de 2013, consultado por ultima vez el 5 de julio de 2019 en: <https://undocs.org/es/A/RES/68/237>.

ocasionados de la diferenciación racial habrían de ser en cierto sentido, inaceptables. Es decir, esta proclamación reconoce la existencia de procesos de racialización y busca elementos políticos para neutralizarlos, pero no señala las diversas direcciones que la problemática ha tomado a partir de su ramificación histórica.

Al respecto, “la experiencia negra (...) es la consecuencia de una serie de prácticas políticas y culturales específicas que regularon, gobernaron y normalizaron los espacios figurativos y discursivos de la sociedad inglesa”<sup>17</sup> (Hall, 2010: 306). El Decenio en tanto práctica política de reconciliación con los herederos cuyos antepasados fueron violentados, normaliza desde las exhibiciones culturales las simulaciones de inclusión social.

La construcción de los afrodescendientes como sujetos negros, o al menos así los referimos por una lógica que encapsula en esa manifestación visual a los afrodescendientes de América Latina dentro de la exhibición, es consecuencia de articulaciones sociales presentadas en pinturas, imágenes, etc., que se continúan reforzando en expresiones artísticas como la fotografía.

Los acuerdos internacionales que promueven la inclusión de hechos violentos en el pasado, son la escenificación política que actúa desde las exhibiciones fotográficas para disculpar las barbaries de un tiempo que conviene situar como alejado de la actualidad.

La curaduría establece que “en congruencia con el Decenio Internacional de los Afrodescendientes, declarado por la ONU, y el compromiso de México con esta proclamación, el Centro de la Imagen presentará esta exposición del 16 de agosto al 11 noviembre de 2018 como la más extensa e importante del año”. De esto, proponemos dos condiciones: 1) el rasgo político que visualiza y, por tanto, reconoce a los afrodescendientes en América Latina y 2) la problemática de representarlos.

---

<sup>17</sup> Es probable que Hall hiciera un gesto a la sociedad europea que colonizo diversas zonas alrededor del mundo a “reducir” la problemática a la comunidad inglesa.



Respecto al primer punto, los afrodescendientes de América Latina<sup>18</sup> suponen una asignatura pendiente para los proyectos de estado nación en México<sup>19</sup>. Cuatro siglos después de los grandes traslados de esclavos a las costas mexicanas, el pasado 5 de mayo del 2019 “el Senado de la República aprobó una iniciativa que busca reconocer a los pueblos afrodescendientes<sup>20</sup> en la Constitución Mexicana”<sup>21</sup>

Durante la conferencia “Afrodescendientes en México – Imágenes para entender su pasado” de la socióloga María Elisa Velázquez, que era parte del programa de actividades de *Africamericanos* planteó la problemática de la invisibilización y silenciamiento de la población negra en México a través de un recorrido de imágenes que dieron cuenta de la presencia de los africanos durante la conquista española y que no se plasman en la historia universal de México.

Para ejemplo de lo anterior mencionó el caso de Juan Garrido, un conquistador africano del siglo XVI que nació en el año de 1487 en la costa occidental de África, él viajó en calidad de esclavo libre a Portugal, sin embargo, se desconocen las causas de su libertad ya que después se embarcó con las tropas de Hernán Cortes y participó en el cerco y la conquista de la Nueva España, a raíz de esto se le recompensó con tierras y esclavos.

---

<sup>18</sup> En ese mismo sentido, el fotógrafo Hugo Arellanes compartió para el medio Pie de Página que, “de aquí a que reformen los libros de texto con esa información pueden pasar años. Pasa el tiempo y estas figuras aparecen cada vez más blancos o más europeos. Por ejemplo José María Morelos, cada que hacen un billete nuevo su rostro se va haciendo más europeo. Así es como nos han ido invisibilizando sistemáticamente”.

<sup>19</sup> Rita Segato hace una relación ambivalente en la que el sujeto negro se encuentra inmerso a través de una identidad política, que llama “ser negro” (Segato, 2007: 138) que consiste “formar parte del grupo que comparte las consecuencias de ser pasible de esa lectura, de ser soporte de esa atribución y sufrir proceso de otrificación”. Sin embargo, creemos que esas consecuencias de compartir lectura de diferenciación, tendrían que ser particulares al contexto de cada sujeto.

<sup>20</sup> La modificación se realizaría en el artículo 2 de la Constitución Mexicana, el cual plantea las problemáticas relacionadas con la composición pluricultural de la nación mexicana.

<sup>21</sup> Ruiz, María (2019) Somos raíz: afromexicanos rumbo al reconocimiento constitucional, Pie de Página, consultado por última vez el 10 de octubre de 2019 en: <https://www.chiapasparalelo.com/noticias/chiapas/2019/05/somos-raiz-afromexicanos-rumbo-al-reconocimiento-constitucional/>.



Imagen 3 Presentación de *María Elisa Velazquez* en la conferencia *Afrodscendientes en México*

Estos procesos de invisibilización que provienen de las construcciones nacionalistas de lo que implica ser o no ser mexicano afrodescendiente, operan convenientemente cuando las mismas instituciones que en el pasado se encargaron de forjar esas diferencias, construyen en espacios culturales exhibiciones fotográficas donde los sujetos que buscan inclusión a través de la misma, son presentados mediante signos que continúan fijando su concepción fenotípica, espacial e histórica.

El Decenio Internacional de los Afrodescendientes como consecuencia del desplazamiento simbólico de las comunidades afrodescendientes no evoluciona en los procesos de inclusión o integración de la multiculturalidad y multihistoricidad de los países que participan. En el caso específico de México, adapta las antiguas tradiciones políticas culturales mediante exhibiciones cuyos parámetros de significación común apelan a la contemplación y al reforzamiento de estereotipos.

No obstante, se busca que este trabajo enfrente esas disolvencias visualizando que los mecanismos de producción de alteridad actúan desde esos espacios que se pronuncian a favor de los derechos humanos. Los cambios en la constitución, si es que esta contiene un poder más allá de la impresión en papel, no significan en escritos o figuraciones visuales, sino en el reconocimiento de la construcción histórica de México a través de cientos de voces distintas.

La problemática respecto a la representación de las comunidades afrodescendientes, proceso en el cual se profundizará en el segundo capítulo de esta investigación, está cubierta con las estrategias de una ruta política que se adapta en función de las exigencias propias de la época. Es posible que el Decenio Internacional de los Afrodescendientes sea una estrategia para continuar estableciendo procesos de producción de alteridad fundamentados desde el estereotipo.

## **2. Dispositivos críticos en torno a la representación visual en la exhibición fotográfica *Africamericanos***

Los recorridos por la exhibición *Africamericanos* establecieron en nosotros una relación problemática con la imagen en función de lo que presentan visualmente mediante los signos, con las formas en qué significan a partir de la creatividad propia de los artistas y con el proceso mismo de la representación.

A partir de las indagaciones de Stuart Hall (2010) y Rita Segato (2007), que se encargaron de establecer el racismo como un espacio dinámico cuyas contingencias espaciales y temporales determinaban matices particulares nos hicieron encontrarnos con un punto que aún hoy es difícil diagramar, ¿cómo se presentan a las comunidades afrodescendientes de América Latina con el propósito de reivindicar sus imaginarios sociales?

En este trabajo, lo primero que supone una notable incógnita es saber qué aspectos de los pueblos afrodescendientes se quieren reivindicar, ya que la reconfiguración, el análisis y la utilización del estereotipo es fundamental para lograr trazar una ruta que impacte en uno u otro sentido.

La fotografía en su inevitable nexos con lo real y el pasado, supone un gran desafío en la presentación de malestares históricos que se destacan por la violencia que deviene desde el campo político. Es evidente que explorar la exhibición *Africamericanos* desde el terreno estatal, nos permite ser testigos de un entramado que da cuenta de los esfuerzos por construir una identidad nacional. Pero también nos lleva a preguntarnos ¿cómo se expresa el Estado en la representación de las comunidades Afrodescendientes en América Latina?

También nos inquieta pensar qué sucede con el estereotipo racial en tanto representación de lo que se presenta comúnmente; crear una exhibición a partir de la reproducción de los signos frecuentes se puede volver un proceso reiterativo que gira y gira. En ese campo es donde las herramientas artísticas se ponen en juego para plantear propuestas gráficas que presenten de diferentes maneras, un problema que en este caso, se esfuerza por visualizarse de una sola manera.

La fotografía es en sí misma una abreviatura, una reducción de un trozo de realidad que requiere de otros factores (en la mirada que observa) más allá de lo visual para ser significado complejamente, sin embargo, aun cuando logramos traspasar la superficie de una imagen, existe un parámetro de cualificación analítica que puede ser insaciable.

Discutir la representación es complejo, porque si bien Stuart Hall nos facilita la tarea planteando que es “un proceso de producción de sentido mediante el lenguaje” (Hall, 2010: 447), es decir, es el puente a través del cual se ligan los conceptos o abstracciones que existen en nuestra cabeza mediante el lenguaje, el cual puede ser escrito, visual, sonoro, etc., esto se vuelve muy problemático cuando pensamos que dicho puente tiene formas distintas en función del tiempo y espacio en qué y de quién lo construye.

De ahí que este capítulo busque discutir de algún modo que la significación de la imagen que presenta la problemática racial, está inmersa a su vez por un desafío que supone descubrir la manera en que se presenta tal o cual hecho histórico mediante las dinámicas artísticas personales de cada uno de los fotógrafos.

## **2.1 Construcción del sujeto afrodescendiente**

En la construcción del sujeto afrodescendiente en la muestra *Africanos*, por más confuso que eso parezca, hay un elemento fundamental que existe incluso antes de las abstracciones y los conceptos. Esa célula primordial a partir de la cual se forma todo lo demás, es el signo, el cual se puede pensar de la siguiente manera:

“Término general que usamos para palabras, sonidos o imágenes que portan sentido (...) están en lugar de, o representan, los conceptos y las relaciones conceptuales entre ellos (...) y su conjunto constituye lo que llamamos sistemas de sentido de nuestra cultura” (Hall, 2010: 449).

A partir de lo anterior podemos establecer que la fotografía como lenguaje visual que produce sentido mediante los signos que la construyen es problemática porque a la vez que representa, presenta una infinita gama de posibilidades para construir un concepto. Ahora, en este trabajo también es fundamental atraer a la discusión lo siguiente: “la raza es signo, y como tal, depende de contextos definidos y delimitados para obtener significación (...) estos contextos (...) están profundamente afectados por los procesos históricos de cada nación” (Segato, 2007:137).

De ahí que nos hagamos la pregunta ¿cuáles son esos contextos definidos que le pueden brindar significación al contexto racial de la actualidad, -que no es el mismo de hace cien años pero que sin duda se relaciona profundamente- para presentar su problemática histórica que necesita ser reivindicada? En esa pregunta encontramos de inicio, que encapsular a las comunidades afrodescendientes de América Latina bajo el concepto de *diáspora africana* es un esfuerzo que se obstaculiza a sí mismo.

De hecho, aún cuando la exposición envuelve a todas las comunidades afrodescendientes bajo la idea *diáspora africana*, el trabajo de los artistas se vuelve un espacio perfecto para visualizar esos matices que se escapan de un discurso homogéneo, si consideramos que la presentación es ese proceso a través del que se discuten conceptos, ideas, abstracciones y confusiones.

### 2.1.1 Portobelo de Sandra Eleta



Imagen 4 serie *Portobelo* de Sandra Eleta

Retomando el trabajo de Sandra Eleta<sup>22</sup> titulado *Portobelo*, que fue calificado por la artista misma como un ensayo antropológico acerca de la vida cotidiana de los pobladores del pueblo panameño entre los años de 1976 y 1980, funcionó también para publicitar la exhibición de *Africanos*. En ambos espacios la imagen se fragmenta y distorsiona para interactuar de forma ambivalente.

Como nota sobre la fotografía de Sandra Eleta, retomemos que, para cualquiera de los dos casos, la idea de racismo que se plantea, justifica que esta fotografía haya sido seleccionada por Claudí Carreras, curador de *Africanos*.

---

<sup>22</sup> Sandra Eleta es una fotógrafa panameña nacida en 1942, estudio fotografía en la Elizabeth Seton High School en Nueva York, consultado por última vez el 30 de Octubre de 2019 en: <http://fotografica.mx/fotografos/sandra-eleta/>.

Sin embargo, sería prudente cuestionarnos ¿de qué manera representa este fenómeno social y cómo ayuda a la reivindicación del mismo?

Para tratar de resolverlo y ayudar a la comprensión del racismo a través de la fotografía, consideremos que la interpretación de las imágenes es conveniente para establecer mecanismos de poder respecto a la realidad social, los cuales a su vez suelen parecer naturales o predeterminados. De ahí que representar a alguien o algo sea tan problemático.

Pensemos además que la *diáspora africana* que se plasma en las imágenes de la muestra está mediada por diversos intereses, sin embargo, da cuenta de manera general que:

“El poder, parece, tiene que entenderse no solo en términos de explotación económica y de coerción física sino también en términos culturales o simbólicos más amplios incluyendo el poder de representar a alguien o algo dentro de cierto régimen de representación” (Hall, 2010: 431).

Es por ello que si hablamos del poder de representar a alguien o algo mediante la fotografía, se postula entonces otro eje problemático de este trabajo y que apunta al quehacer mismo del fotógrafo y en este caso, de su dinámica de negociación con las instituciones que presentan su obra: ¿bajo qué condiciones pudieron integrarse a la exposición? y ¿qué implica que un artista presente con su obra lo que para entender de la curaduría representa la reivindicación del afrodescendiente?

Sabemos que el trabajo de Sandra Eleta fue requerido por la curaduría de la obra. Portobelo fue importante en la edificación de la *diáspora africana* que construye la exposición porque presenta la idea de que la población africana ha sido central para la creación de identidad en Panamá y a lo largo de todo el continente.

Portobelo, descubierto por Cristóbal Colón alrededor del año 1502, fue bautizado con ese nombre debido a la belleza que el conquistador encontró en dicha



área, - significa “Puerto Bello”-. Fue durante la época colonial, con la exportación de importantes tesoros de oro y plata, que se dio la llegada de esclavos negros traídos de África, que más tarde sentaron bases importantes para la construcción de la identidad panameña.

Lo anterior da cuenta de la esclavitud como elemento histórico desde el que se construye en la actualidad la idea sobre los sujetos de esta zona, proceso que a la vez es esencial para la construcción positiva no sólo de los portobeleños, sino de esa *diáspora africana* dulce que se presenta en las fotografías de la muestra, lo que a su vez no deja entre ver algo que Stuart Hall refería de esta forma:

“la estrategia para cuestionar el régimen racializado de representaciones es el intento por sustituir un rango de imágenes “positivas” de la gente negra, la vida negra y la cultura negra, las imágenes “negativas” que continúan dominando la representación popular. Este enfoque tienen la ventaja de establecer el equilibrio... es una celebración de la diferencia. Invierte la oposición binaria, privilegiando el término subordinado, a veces leyendo lo negativo positivamente, “lo negro es bello” (Hall, 2010:441).

Para ejemplo, el segmento “Huellas y Voces, deja Huella”<sup>23</sup>, donde los visitantes podían escribir sus sensaciones respecto a la muestra, teniendo como guías las siguientes preguntas: ¿Cuál es tu reacción ante una situación de discriminación?; ¿Qué elementos conforman tu identidad?; ¿Qué significa *Africanos* para ti? y principalmente ¿Qué emociones detonó en ti *Africanos*?

---

<sup>23</sup> Espacio ubicado en el patio trasero de la exposición, en el cual pudimos encontrar las opiniones de los visitantes respecto a lo que *Africanos* propició en ellos; 1) una latente confusión entre la conjunción del racismo que se construyó después de su visita, 2) el discurso del estado nación sobre la raza y 3) el racismo permeado en la concepción particular del visitante.

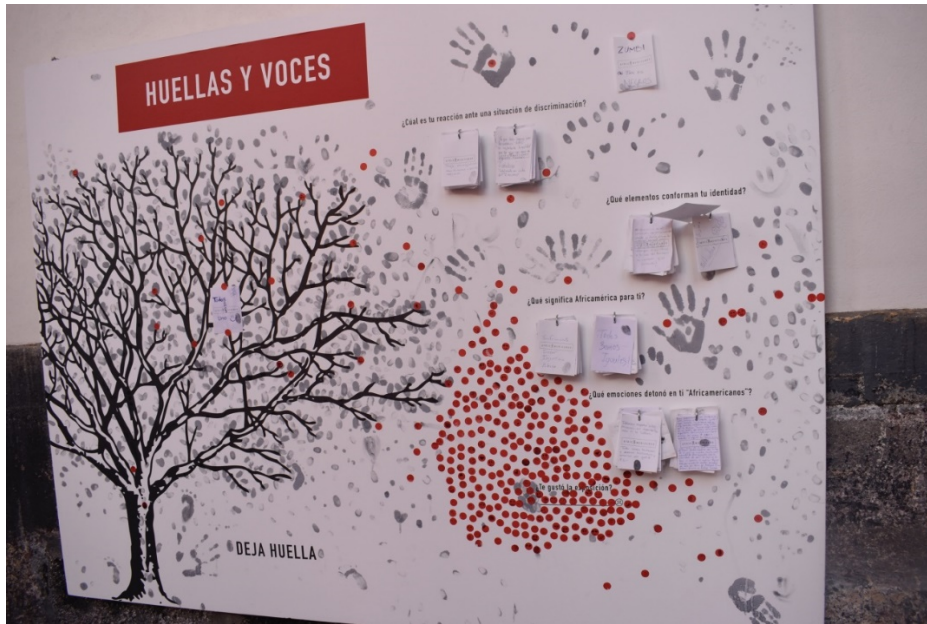


Imagen 5 muro *HUELLAS Y VOCES*, *DEJA HUUELLA*

Al leer opiniones como “debemos respetar a las personas sin importar su raza ni la cultura, todos somos humanos y debemos tratarnos y amarnos por igual”, “en México es muy visto esto de la discriminación “por color” entre nosotros el color de piel no cambia mucho, hay infinidad de discriminación (...) hay que trabajar mucho en nuestra sociedad sin más que decir yo trabajaré en mi persona, hicieron su trabajo conmigo.”, dimos cuenta de una dimensión que genera ese significado opuesto y simple al que Stuart Hall se refiere, y que a la vez obstaculiza el análisis de una “realidad social” basada en privilegios y diferencias.

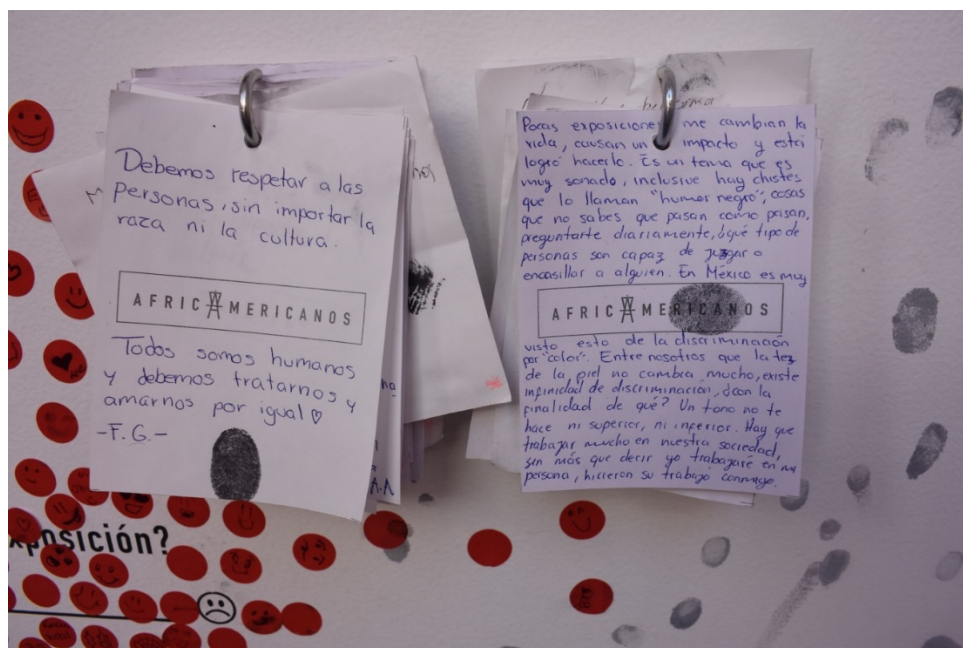


imagen 6 Opiniones de los visitantes respecto a *Africanos*, muro *HUELLA Y VOCES, DEJA TU HUELLA*

En el trabajo sobre *Portobelo* de Sandra, lo elemental de las fotografías no es la estética en sí misma sino el vínculo de confianza que establece con el retratado. Ella trabaja en proyectos a largo plazo con determinadas comunidades, familias o grupos inmersos en su propio entorno, casi siempre capturando retratos de niños y mujeres que desembocan en la creación de imágenes positivas acerca de comunidades que han sido históricamente subordinadas y que reproducen una serie de estereotipos como la mujer negra que teje y el hombre negro que es pescador.

La categoría de lo bello está presente a lo largo de toda la muestra, reforzando comentarios de los asistentes que al salir del Centro de la Imagen quedaban con una sensación de satisfacción al ver “la belleza de las fotografías”.

El policía de la fotografía que presenta a la autoridad en *Portobelo* no da cuenta de los problemas de inseguridad y abuso de drogas que se viven hace mucho años en el país como consecuencia de la situación financiera debido a la invasión de Estados Unidos en 1989.

Por otra parte, esta fotografía es distinta a otras de la muestra ya que no presenta al sujeto afrodescendiente en un trabajo que puntualice su aspecto nativo y salvaje. Apunta a un oficio que forma parte del sistema de justicia estatal, lo cual rompe con el estereotipo popular del afrodescendiente, que generalmente es presentado como el delincuente, el perpetrador de violencia, el malo, etc.

“Esto puede ser un adelanto y seguro es un cambio bienvenido, pero no ha escapado de las contradicciones de la estructura binaria del estereotipo racial a través de las que las identidades negras han sido históricamente y culturalmente construidas” (Hall, 2010:441).

### **2.1.2 Tierra Negra de Maya Goded**

¿Cómo construye el Centro de la Imagen y la curaduría de la muestra fotográfica *Africamericanos* a los sujetos afrodescendientes de América Latina de tal forma que dicha manifestación reivindique a las poblaciones afrodescendientes de América Latina? Es el cuestionamiento que debemos tener presente porque de ahí surge la propuesta de la curaduría, “pretende incidir en la construcción de los imaginarios asociados a las comunidades afrodescendientes en América Latina y el caribe”<sup>24</sup>.

Es adecuado pensar que la reivindicación no sólo de las comunidades afrodescendientes de América Latina, sino de cualquier problemática, se origine a partir de poner en duda el estereotipo, que en este caso tiene un gran peso en el color de piel.

Sobre el estereotipo en la figuración de los afrodescendientes, es útil considerar lo siguiente:

“La piel, como significante clave de la diferencia cultural y racial en el estereotipo, es el más visible de los fetiches, reconocido como "conocimiento común" en un espectro de discursos culturales, políticos e históricos, y desempeña un papel público en el drama racial que es puesto en escena cada día en las sociedades coloniales” (Bhabha, 1994: 104).

---

<sup>24</sup> *Africamericanos* (2018), Centro de la Imagen, consultado por última vez el 22 de Octubre de 2019 en: <https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/exposiciones/2018/africamericanos.html>.

En ese mismo sentido es crucial considerar que el cuerpo es el sitio sobre el que se articulan los discursos acerca de procesos de racialización y producción de alteridad, ya “que está siempre simultáneamente (aunque conflictivamente) inscrito tanto en la economía del placer y el deseo como en la economía del discurso, dominación y poder” (Bhabha, 1994: 92).



Imagen 7 *Tierra negra* de Maya Goded

Dentro de la exposición la fotógrafa mexicana Maya Goded <sup>25</sup> presentó su trabajo *Tierra negra*<sup>26</sup>, del cual llamó particularmente nuestra atención una fotografía donde un niño afrodescendiente duerme junto a dos pequeños lechones.

Esta fotografía que fue tomada en el estado de Guerrero (México), muestra mediante el cuerpo en estado de desnutrición del pequeño, que de acuerdo con datos del Consejo Nacional de la Evaluación de la Política de Desarrollo Social (Coneval)<sup>27</sup> el 58% de la población de este estado no cuenta con servicios básicos en la vivienda y el 35% carece de acceso a la alimentación, datos que lo mantienen como el segundo estado con mayor porcentaje de personas en condiciones de pobreza.

Como sabemos, la intención de la fotógrafa no era dar cuenta de dicha problemática, de hecho, documentó a las comunidades de estas zonas porque ningún otro fotógrafo quiso hacerlo, al menos así lo manifestó durante una conferencia en el marco de la inauguración de *Africamericanos*. Este trabajo se realizó en 1994, año en que el EZLN golpeó San Cristóbal de las Casas, y gracias a la ficha sabemos que se trató también de un trabajo de reconexión con su propio pasado.

Además de retomar la ambivalencia en la significación de una imagen, podemos dar cuenta de que una exhibición puede maniobrar la noción del tiempo y utilizar una imagen de archivo para contextualizar un problema del presente, lo que invariablemente deforma la percepción espacial y temporal que planteó en algún momento la fotografía.

---

<sup>25</sup> Maya Goded (Ciudad de México, 1967) fotógrafa y cineasta documental mexicana.

<sup>26</sup> Cédula de la autora en *Africamericanos*: “Cuando pensaba en Guerrero, venían a mi mente imágenes de varias experiencias que jamás viví. Fueron pláticas que escuche durante mi infancia en las comidas familiares en casa de mis abuelos. Se contaban anécdotas como, se recordaba a los familiares no vivos y se hablaba de política y del país. Dedico *Tierra negra* a mis abuelos, mis padres y mis tíos que formaron y alimentaron durante esos años mi pasión por la aventura de viajar y de conocer México, por la necesidad de acercarme al otro, de reconocer al diferente y a mí misma a través de la fotografía” (Maya Goded, 1994).

<sup>27</sup> Expansión Política (2019) *Chiapas, Guerrero y Oaxaca, los estados con más pobreza en México*. Visitado por última vez el 21 de octubre de 2019 en: <https://politica.expansion.mx/mexico/2019/08/06/chiapas-guerrero-y-oaxaca-los-estados-con-mas-pobreza-en-mexico>.

No obstante, también puede mostrar implícitamente una realidad que se mantiene inamovible después de 25 años, pues las marcas del hambre y la explotación laboral continúan definiendo a las comunidades afrodescendientes de estados como Guerrero, Oaxaca y Michoacán.

La imagen hace sentido con los Indicadores Sociodemográficos<sup>28</sup> del estado de Guerrero, que hasta el año 2012 señalaban que de un total de 3 millones 388 mil 768 habitantes, 889.7 miles de personas no tenían acceso a servicios de salud, mientras que 938.1 miles de individuos sufrían rezago educativo, un derecho de las personas que está vinculado con la obtención de mejores condiciones de vida.

### **2.1.3 Obia de Nicola lo Calzo**

Otro ejemplo relevante de la forma en que una fotografía distorsiona el papel del cuerpo, se puede visuzalizar con el trabajo “*Obia*” (2014) del artista italiano Nicola lo Calzo (1974). Durante un recorrido que realizamos, Alejandra, vigilante del Centro de la Imagen, nos comentó acerca de una de las fotos: “le decía a mi compañera, ya viste su paquetote”.

---

<sup>28</sup> Sedesol (2012) Indicadores sociodemográficos, consultado por última vez el 3 de noviembre de 2019 en [https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/31495/Guerrero\\_1\\_.pdf](https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/31495/Guerrero_1_.pdf).



Imagen 8 *Obia* de Nicola Ió Calzo

En la sociedad mexicana es común asociar a los sujetos afrodescendientes con ese eje erótico donde el cuerpo se relaciona con el placer. Pero también nos permite plantear que dicha prenoición se conecta con el estereotipo *hollywoodense* en el que el sirviente o coprotagonista negro, bromea continuamente con el tamaño de su órgano sexual. Es curioso porque es este mismo personaje quien pierde la vida como producto de su mala suerte, o simplemente porque sacrifica su vida para salvar al héroe blanco.

Dicho discurso respecto a la suerte negra se ha ido modificando en función de la relevancia mediática de las audiencias sobre las afrodescendencias. *Hollywood* y plataformas de *streaming* como *Netflix*, lo han considerado para la construcción de sus nuevos guiones. Tal es el caso de *Black Panther*<sup>29</sup> (2018) o *Mudbound*<sup>30</sup> (2017). Este gesto es interesante porque nos permite visualizar que la

---

<sup>29</sup> Pantera negra es una película de superhéroes estadounidense, es la primera película de Marvel con un reparto “mayormente negro”.

<sup>30</sup> *Mudbound* es una película estadounidense de drama que cuenta la historia de Henry Mc Allen quien lleva a su esposa Laura a vivir a una granja productora de algodón y que sufre por la actitud racista de su suegro.



producción simbólica de los cuerpos negros tiene una conexión con las historias clásicas del cine y a televisión.

Stuart Hall menciona que del concepto de aventura, característica del entretenimiento moderno, se origina un eje fundamental en el que los sujetos afrodescendientes (de piel negra, porque tal parece que el afrodescendiente existe en tanto este fenotipo) fueron representados por tres categorías: la figura del esclavo, del nativo o del payaso comediante (Hall, 2010: 302). Lo cual se refuerza con los dos ejemplos de los que hablamos en el párrafo anterior; *Black Panther* es un super héroe nativo, Henry Mc Allen un granjero.

El afrodescendiente verdadero es proporcional a su apariencia física, al estereotipo; es decir, entre más elementos reúne de ese imaginario construido en torno a él, más habilitado está para representar eficientemente a sus comunidades. Una recopilación de esas características que además se presentan en la muestra, son: la desnudez y erotización de su corporalidad. Su salvajismo, primitivismo y aparente nivel intelectual bajo (lo cual se plasma en su seriedad naturalizada).

#### 2.1.4 El cimarrón y su fandango de Mara Sánchez Renero



Imagen 9 serie *El cimarrón y su fandango* de Mara Sánchez

En la serie fotográfica de *Africanos* titulada “El cimarrón y su fandango” (2014-2015) de Mara Sánchez Renero, se presenta en primer plano a un afrodescendiente negro de la Costa Chica de Guerrero con sombrero, torso desnudo y pantalón, con tres pescados colgando del cuello. Al fondo se encuentran la arena y el mar.

De manera semejante, en la fotografía de Sandra Eleta de su serie *Portobelo* (1976-1980), se muestra a un sujeto afrodescendiente del puerto del mismo nombre, posicionado en condiciones similares: torso desnudo, pescando pulpos, con el mar y la costa al fondo.



Imagen 10 serie *Portobelo* de Sandra Eleta

De estas dos imágenes nos interesa resaltar que ambos sujetos están situados en el espacio geográfico común que fueron representados desde la exposición (el mar). Es cierto que las primeras comunidades afrodescendientes provenientes de África llegaron a muchos puertos a lo largo de Latinoamérica, sin embargo, en la actualidad se han desplazado a lo largo de todo el mundo como cualquier otro grupo humano.

Pero ¿por qué son estas imágenes una señal de la intervención del Estado en la representación de los sujetos afrodescendientes? La primera aproximación es muy obvia, pues el hecho de que el Centro de la Imagen, que seleccionó estas fotografías a través de la curaduría, esté adscrito a la Secretaría de Cultura (que a su vez es una de las secretarías más importantes de la nación) es un aspecto que no puede dejarse pasar.

Sabemos, por exposiciones que se presentan en otros recintos como el Museo de Antropología o el Museo de Arte Popular, que la cultura en México está

plasmada a partir de una memoria tradicionalista en la que el indígena está en comunidades alejadas de las capitales, y en este caso, los afrodescendientes en las costas.

Es evidente que la experiencia negra en México no se conformó de la misma manera que en otros países de América Latina. En nuestro país, la actualidad de las comunidades afrodescendientes se constituye desde la apropiación del discurso del mestizaje, como recurso para amortiguar la marca de la conquista, y el rechazo por lo indígena y la afrodescendencia.

Sobre la línea de intervención estatal que abordamos en este apartado, no hay nada más claro para dar cuenta del desplazamiento de las comunidades afrodescendientes que la reciente ceremonia del Grito de Independencia, donde el presidente de México, Andrés Manuel López Obrador, no incluyó a estas comunidades en sus 20 ¡viva!<sup>31</sup>. Esto a pesar de que en junio pasado se reconocieran constitucionalmente a estas poblaciones.

Por lo tanto, si una de las figuras más representativas de la identidad mexicana no reconoce a estas comunidades dentro del discurso de independencia, libertad y tradición, existe una incongruencia entre el Centro de la Imagen como institución adscrita al Gobierno Mexicano y el Estado mexicano que firmó un acuerdo internacional en pro de los derechos de los afrodescendientes.

De hecho, también podría ser una muestra del doble discurso del Estado, que por un flanco firma un tratado internacional y por el otro, en el que se formaliza y materializa dicha participación, se dedica a crear escenificaciones sin actos concretos de inclusión.

A partir de las coordenadas geográficas y temporales que se utilizan para plasmar a los afrodescendientes, también podemos observar un contraste entre el zócalo Capitalino, epicentro de la nación, situada en el corazón de la capital donde

---

<sup>31</sup> ¡Viva la Independencia! ¡Viva Miguel Hidalgo y Costilla! ¡Viva José María Morelos y Pavón! ¡Viva Josefa Ortiz de Domínguez! ¡Viva Ignacio Allende! ¡Viva Leona Vicario! ¡Vivan las madres y los padres de nuestra patria! ¡Vivan los héroes anónimos! ¡Viva el heroico pueblo de México! ¡Vivan las comunidades indígenas!

se da el Grito por la Independencia de los mexicanos, y las costas de estados como Guerrero, Oaxaca y Michoacán, donde se sitúan a los sujetos que la exhibición busca reivindicar.

Pero sin duda, como bien se esconde entre los colores, composición y formatos de las fotografías que compusieron la muestra, los sujetos afrodescendientes son parte de un momento histórico impreciso en el pasado, pero que sin duda pertenece al presente siempre y cuando no pierda su forma estereotipada y alejada de las coordenadas de la modernidad.

### **2.1.5 Archivo Juan Salazar García y Pierre Verger**

El Centro de la Imagen establece que “*Africamericanos* es una revisión y selección de imágenes históricas de los principales archivos, bibliotecas y hemerotecas, así como proyectos artísticos y documentales realizados por miembros de la comunidad y sobre las realidades afrodescendientes, y la presencia africana de los países de la región”<sup>32</sup>.

El archivo visual no es una herramienta complementaria, es el campo mismo de estudio, ya que dentro de la muestra encontramos que “reúne imágenes históricas procedentes de importantes archivos fotográficos”<sup>33</sup> distintos en tiempo y espacio, pero que para fines de la exposición reconstruyen y representan un elemento común: al afrodescendiente.

Este apartado no intenta dar cuenta de lo que debió o no seleccionar la curaduría, la museografía y el Centro de la Imagen desde el archivo para representar la realidad de los pueblos afrodescendientes en América Latina. Simplemente trata de complejizar el problema y hacer visibles las topografías visuales y discursivas que se presentan al construir una exposición desde el archivo,

---

<sup>32</sup> Centro de la Imagen. *Africamericanos* (2018), consultado por última vez 12 de marzo del 2019 en [:https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/exposiciones/2018/africamericanos.html](https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/exposiciones/2018/africamericanos.html).

<sup>33</sup> Centro de la Imagen. *Africamericanos* (2018), consultado por última vez 12 de marzo del 2019 en [:https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/exposiciones/2018/africamericanos.html](https://centrodelaimagen.cultura.gob.mx/exposiciones/2018/africamericanos.html).

ya que es un ejercicio que devela los desplazamientos en la memoria de lo que en algún momento estuvo sujeto a ser preservado y eliminado, acto que, a su vez, reitera las prácticas de composición sobre sujetos históricamente subordinados.



Imagen 11 archivo *Juan Salazar García* de *Juan Salazar García*

La muestra recibía a los visitantes con el trabajo de Pierre Verger y la aportación de la Fundación Pierre Verger (1988) para construir la exposición *Africamericanos*. “A 30 años de existencia, la institución participa con gran placer en *Africamericanos*, exposición que le permite mostrar una selección distinta de imágenes Verger en México, luego de haber promovido en este país el trabajo realizado por el fotógrafo en la década de 1930 (*Con los pies en la tierra*)”.<sup>34</sup>

---

<sup>34</sup> Fragmento de la ficha escrita por la Fundación Pierre Verger que acompaña el trabajo del autor dentro de la exposición *Africamericanos*.



Imagen 12 archivo de la fundación *Pierre Verger*

Este trabajo cuenta la historia de Pierre Verger, un fotógrafo francés que utilizó la fotografía como el medio para conocer a las culturas que vivían en América Latina a mediados del siglo XX (1932 a 1954). El archivo muestra ese proceso que se define dentro de la ficha como el acto de “mostrar a los africanos y afrodescendientes como seres humanos, reconociendo sus valores y respetándolos, casi deseando su modo de vida a través de una estética intimista y poética”.<sup>35</sup>

El trabajo de Verger da cuenta de una relación entre superficialidad en la composición fotográfica y la exotización del cuerpo negro, elementos que se

---

<sup>35</sup> Fragmento de la ficha escrita por la curaduría que acompaña el trabajo del autor dentro de la exposición *Africamericanos*.

relacionan con un relato unívoco que refiere a los espacios y tiempos a los que aludimos en el subcapítulo anterior y en el que se encapsuló a estas comunidades.

Los trabajos fotográficos de los archivos del Centro de la Imagen, Courret Perú, familiar Victoria Santa Cruz, Moreira Sales, Juan García Salazar, racismo Perú y claro, de la Fundación Pierre Verger narran historias de comunidades afrodescendientes que vivieron sus respectivos procesos violentos de colonización y esclavitud, de forma “normal”, es decir, no da cuenta de manera explícita de la sangre, los muertos, los abusos y la extinción que sufrieron estos pueblos a manos de los países colonizadores.

Como lo enuncia Huberman, “lo propio del archivo es su laguna, su naturaleza horadada” (Didi - Huberman, 2012:18), es decir, las narrativas de las que un archivo no da cuenta dicen más de lo que se puede contar a partir de las imágenes que sí están documentadas. En ese sentido las imágenes como prácticas de presentación de lo que debe ser recordado y preservado, diluyen y visualizan una dualidad inherente a la historia de los afrodescendientes de América Latina: invisibilización – exterminio. El uso del archivo fotográfico dentro de la exposición desarticula el relato violento y lo sustituye por una narrativa en blanco y negro.

Los elementos que se extraen del archivo construyen y montan ideas en torno a fenómenos sociales que la muestra trata de reivindicar. Sin embargo, el archivo como resultado de una memoria de colonización representa una lógica respecto a la otredad donde el estereotipo habita de forma imperdurable.

Es por ello por lo que el registro visual fotográfico es un excelente enlace para conservar las formas de mostrar los espacios en que el sujeto afrodescendiente existe desde tiempos lejanos, debido a que la fotografía es una evidencia de lo real, como lo discutimos en párrafos anteriores.



### 2.1.6 El peligroso camino de María Rosa Palacios

El trabajo de Karina Aguilera titulado *El peligroso camino de María Rosa Palacios* “vincula la historia oficial – presentada en las imágenes de archivo – y las fotografías recientes del paisaje serrano, donde los obreros parecen haber sido esculpidos en el paisaje”.<sup>36</sup>, lo cual es interesante porque visualmente entreteteje el pasado y presente, diferenciando un tiempo de otro a partir del uso del color en la fotografía.



Imagen 13 *El peligroso camino de María Rosa Palacio* de Karina Aguilera

De este trabajo resaltamos que la parte en blanco y negro plasma la construcción del ferrocarril en Ecuador, entre los años 1890 y 1908. La construcción del Ferrocarril Transandino fue una obra que se calificó en la cédula del trabajo dentro de la exposición como visionaria. El responsable de esta fue el expresidente y exgeneral del Ejército ecuatoriano, Eloy Alfaro.

Es importante recalcar en que el gobierno alfarista es visualizado como uno de los principales precursores de la democracia ecuatoriana. En tanto, el ferrocarril

---

<sup>36</sup> Fragmento de la cédula *Los obreros del ferrocarril* de Karina Aguilera en *Africamericanos*.

que simboliza el imaginario de su gobierno tuvo como trabajadores a indígenas y migrantes jamaquinos, mientras que fueron contratados ingenieros estadounidenses para superar las dificultades geológicas.

Anteriormente, ya habíamos hablado sobre algunos matices que construyen al estereotipo sobre las comunidades afrodescendientes con el ejemplo de Nicola lo Calzo, sin embargo, aquí se destaca otro valor, la experiencia negra y su relación con la mano de obra dura en el trabajo.

Pero más importante aún, es que las democracias requieren para la construcción de las representaciones visuales que atesoran el peso conceptual de sus éxitos, de la explotación de grupos que han sufrido históricamente los embates de la esclavitud y de la alteración de los derechos humanos que las estatalidades tanto se esfuerzan por presumir. Alcanzar la libertad, por ejemplo, acepta la masacre de los derechos ajenos.

“Y dicha sea la verdad ¿quién, sin abnegación heroica, habría asumido sobre sí toda responsabilidad, únicamente por dotar al Ecuador de lo que, dígame lo que se quiera, será timbre de nuestro Partido y fuente segura, en no lejano día, de riqueza y engrandecimiento para la Patria?” (Alfaro, 1903: 1).

Por otra parte, la lucha por la democracia y el ensanchamiento de la patria son dos versiones del mismo modelo nacionalista que construye alteridades para lograr sus cometidos identitarios. En el caso de México, por ejemplo, nos surge la pregunta de cuántas comunidades indígenas y afrodescendientes continuarán siendo desplazadas de sus hogares, aun cuando son reconocidas en la constitución, para que los megaproyectos que le darán progreso al país continúen explotando hombres y mujeres junto con sus tierras.

### 2.1.7 El polvito en tus zapatos de Hugo Arellanes

El trabajo titulado *El polvito en tus zapatos* del fotógrafo Hugo Arellanes nos pareció interesante porque, en primer lugar, es el único espacio dentro de la muestra *Africamericanos* que trata de la fotografía conceptual y donde el sujeto no está presente de forma explícita.

Durante una entrevista que está documentada en el Canal de YouTube del Centro de la Imagen, Hugo menciona al respecto: “No sabía muy bien de qué trataba la exposición, yo estoy muy acostumbrado a hacer fotografía documental, y de pronto que Claudí<sup>37</sup> venga y me ponga un nuevo reto, decir queremos que hagas un poco de fotografía conceptual fue como descubrir un nuevo mundo dentro de la fotografía”.<sup>38</sup>



Imagen 14 *El polvito de tus zapatos* de Hugo Arellanes

Documentar es un ejercicio sumamente personal que está mediado por los intereses del fotógrafo. Más allá de trabajar o no para un medio de comunicación o

<sup>37</sup> Claudí Carreras Guillén, curador de la exposición *Africamericanos*.

<sup>38</sup> Youtube, *Entrevista a Hugo Arellanes/Africamericanos*, consultado por última vez el 24 de Septiembre de 2019 en: <https://www.youtube.com/watch?v=QOOfHnezRtI>.

agencia, es el ojo que se encuentra en la escena quien decide qué imagen quedará capturada para la posteridad, y cuál se irá para jamás volver.

En el caso de Hugo, quien además de dedicarse a la fotografía es un activista social que lucha por el reconocimiento de las comunidades afrodescendientes a través del *Colectivo Huella Negra*<sup>39</sup>, representó a las comunidades a las que pertenece y que lleva documentando alrededor de diez años, a través de una comisión sugerida por el curador de la exhibición.

Las imágenes de su instalación nos parecen fascinantes por varios aspectos, el primero, porque no incluye sujetos en sus fotografías, lo cual problematiza la significación que pueda relacionar sus obras con el objeto central de la exhibición, “la reivindicación de la *diáspora africana*”, enunciado que se centra en los sujetos afrodescendientes negros. Con rifles, resorteras, machetes, serruchos, huesos o grabadoras, la visión respecto al racismo le da un vuelco al concepto. Aunque no hace referencia concretamente a las comunidades afrodescendientes sí puede trasladarnos a un lugar primitivo, en donde el uso de las herramientas forma parte de la vida diaria.

El segundo, porque la propuesta que es profundamente personal se conecta a través de estos objetos con muchas realidades que no necesariamente son afrodescendientes. De ahí, nuestra necesidad por acentuar que su obra rompe con un discurso que es aparentemente homogéneo. Hugo pone en duda el estereotipo porque lo presenta desde un sitio que comúnmente es secundario.

Ahora, al centro de su exhibición, podemos localizar una máscara de diablo, que enfatiza el orgullo por el origen, la costumbre y la tradición. Generalmente la máscara del diablo era utilizada durante el periodo colonial en una danza como ritual al dios africano Ruja, a quien los esclavos le dirigían plegarias por su liberación<sup>40</sup>.

---

<sup>39</sup> El colectivo Huella Negra, un proyecto que busca visibilizar a la comunidad afro en México, fomentando la integración y desmitificación de la raíz afrodescendiente.

<sup>40</sup> Blog del Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas. Danza de los diablos. Afromexicanos de la Costa Chica de Guerrero en el Museo Indígena, consultado por última vez el 23 de Octubre de 2019: <https://www.gob.mx/inpi/articulos/danza-de-los-diablos-afromexicanos-de-la-costa-chica-de-guerrero-en-el-musco-indigena>.

Con esa misma máscara, danzantes de la Costa Chica irrumpieron el mármol del Palacio de Bellas Artes durante la presentación del programa del Festival Internacional Cervantino, como acto de celebración porque en la máxima fiesta cultural guanajuatense de este año, organizada por el gobierno del Estado, Guerrero fungió como estado invitado.



Imagen 15 Danzantes de la Costa Chica en Bellas Artes

Enfaticemos, ¿qué nos dice que las comunidades afrodescendientes estén representadas en dos espacios de cultura (Bellas Artes y el Centro de la Imagen), pero no en un acto político como el Grito de Independencia? Tal vez, el recinto cultural es una estrategia para distanciar elementos que ponen en riesgo la noción sobre la identidad y su tradición histórica. Plasmados en recintos como Bellas Artes o el Centro de la Imagen, donde se aplaude la forma artística más que el fondo de su materialidad, las comunidades afrodescendientes se paralizan. Participan del presente en tanto materia de contemplación del pasado; de ahí la urgencia que planteamos por repensar las representaciones visuales.

Tenemos que relacionar que las comunidades afrodescendientes en México, mismas que bailan en la zona central del Palacio de Bellas Artes y que recubren las paredes del Centro de la Imagen, están ligadas a una reflexión donde la raza<sup>41</sup> que se presenta en acciones y acontecimientos ocurridos en el pasado y que son transmitidos por medio de la atemporalidad, muestran a través del estereotipo su trascendencia política y cultural que parte desde finales del siglo XV con los esclavos negros de la colonia, y que se arrastra durante varios siglos hasta llegar a el contexto racial de la actualidad, brindando significados a los sujetos marcados así por la mirada social.

En *Africamericanos*, los sujetos y situaciones que son plasmados en las obras apelan a la multiculturalidad<sup>42</sup> y a un pasado único contado desde los procesos colonizadores. Ahora, la exhibición no dice que estas representaciones clásicas coinciden y refuerzan un mecanismo donde el color de la piel influye en el nivel de estudios y en las posibilidades laborales que se tienen en México. Estos dos factores son indispensables para obtener mejores condiciones de vida.

Por ejemplo, en el año 2016, el “INEGI concluyó que el color de la piel puede ser determinante en el futuro de los mexicanos, estudios previos demostraron el nivel de discriminación que existe hacia las personas por el color de piel o cultura”<sup>43</sup>.

La discriminación racial que es consecuencia del proceso colonial que se materializó en el mito mestizaje, determina que al menos en México, las condiciones bajo las que un individuo ha de lograr desarrollarse estén ligadas al color de piel o su origen étnico.

Además, en la Encuesta Nacional sobre Discriminación en México elaborada por la Comisión Nacional para Prevenir la Discriminación (Conapred), se mostró que

---

<sup>41</sup> “raza es signo, y como tal, depende de contextos definidos y delimitados para obtener significación (...) estos contextos (...) están profundamente afectados por los procesos históricos de cada nación” (Segato, 2007:137)

<sup>42</sup> La multiculturalidad en México es la existencia de diversas culturas en el territorio nacional que se manifiesta a través de múltiples lenguas, tradiciones, religiones y modos de vida. Consultado por última vez el 21 de junio de 2019 en: <https://www.lifeder.com/multiculturalidad-mexico/>.

<sup>43</sup> Sánchez, Montserrat (2017) ¿Cuánto racismo o discriminación por el color de piel hay en México? en *Animal Político*, consultado por última vez el 21 de junio de 2019 en: <https://www.animalpolitico.com/2017/06/racismo-discriminacion-piel-mexico/>.

20% de las personas en México no se siente a gusto con su tono de piel, mientras que el 55% de los encuestados reconoció que en el país el color de piel es sinónimo de violencia.

Ahora, estas cifras tienen una relación directa con la población indígena y afrodescendiente. En un estudio realizado por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) un 51.2% de los encuestados consideró que el color de la piel influye en el trato que reciben las personas, además de que un 72.2 % consideró que hay racismo en México, mientras que el 47% señaló que los indígenas carecen de oportunidades laborales igualitarias.

Por último, la Comisión Nacional de Derechos Humanos (CNDH) señaló en el año 2016 que poco más de 40% de la población afrodescendiente encuestada no cuenta con prestaciones por parte de su trabajo. El racismo de acuerdo con el Conapred, “se expresa con actitudes e ideas erróneas en el sentido de que algunos grupos sociales son superiores a otros, y que esa superioridad es natural y se expresa en el color de la piel, los rasgos de la cara (fenotípicos) y el tipo de pelo”.<sup>44</sup>

Los datos mencionados en párrafos anteriores apelan al contexto mexicano, el cual dentro de la exhibición es representado por Hugo Arellanes, Koral Carballo, Maya Goded, Mara Sánchez Renero, Yael Martínez y Manuel González de la Parra, pero ¿qué hay de las realidades que se viven en Antillas, Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, Haití, Nicaragua, Panamá, Perú y Venezuela, sólo por mencionar a los países que participan.

Por otra parte, la complejidad de presentar el problema racial en tanto imágenes y cédulas resulta muy limitante, cuando la estrategia es integrarlo a través de la noción de *diáspora africana*. La idea de racismo que refiere a la “raza negra” y que se traza en una misma línea disuelve la diferencia entre la forma de representar a un esclavo negro en el siglo XV (imagen de lado izquierdo) y un sujeto

---

<sup>44</sup> Velázquez, María e Iturralde, Gabriela (2012) Afrodescendientes en México. Una historia de silencio y discriminación. Consejo Nacional para la Discriminación, México.

negro de la Costa Chica de México de la época actual (imagen de lado derecho); ejemplificado en la siguiente imagen.



Imagen 16 Comparación entre un esclavo negro del siglo XV y un sujeto negro de la costa chica en la época actual



Imagen 17 Comparación entre imagen de la diáspora africana en América. Fotografía de Mara Sánchez en la y de Archivo del Instituto Moreira Sales en la muestra *Africanos*



### 2.1.8 Jinetes de la Frontera de Luján Agustí



Imagen 18 *Jinetes de la Frontera* de Luján Agustí.

De su trabajo, Luján Agustí señaló, “Los mascogos son una comunidad afroestadounidense que migró a México escapando de la esclavitud en Estados Unidos (...) ahora son 70 familias, 250 personas”<sup>45</sup>, además de lo anterior sabemos que esta comunidad obtuvo el territorio donde viven actualmente a cambio de proteger la zona de otras poblaciones indígenas de Estados Unidos. Todo esto a través de un acuerdo con el gobierno mexicano, en el cual no se incluyó su reconocimiento constitucional.

Esta obra de Luján Agustí, fotógrafa argentina que radica en la Ciudad de México, nos pareció profundamente interesante ya que le planteó a la comunidad coahuilense la pregunta ¿de qué manera quieres que yo te represente?, el cual abre a su vez la posibilidad de visualizar que las formas en que una comunidad

---

<sup>45</sup> Centro de la Imagen (2018) Afrovisiones, consultado por última vez 30 de octubre de 2019 en: <https://www.youtube.com/watch?v=c1Q7NH1BrUs>.

afrodescendiente se autorepresenta está mediada por una política histórica que proviene del mismo discurso colonial que los otrifica.

Respecto a estos espacios brindados por el estado nación a las comunidades donde circulan mecanismos de otrificación, consideramos que estos “giran sobre el reconocimiento y la renegación de las diferencias raciales/culturales/históricas. Su función estratégica predominante es la creación de un espacio para los “pueblos sujetos” a través de la producción de conocimiento en términos de los cuales se ejercita la vigilancia” (Bhabha, 1994: 95).

“Comencé a trabajar con el sincretismo mexicano y de qué manera la migración, la esclavitud y los procesos de colonización van formando tradiciones que quedan vivas”, señaló Luján Agustí. Esta declaración es sinodal para entender otra forma del racismo, la cual se origina a partir de la pregunta por la etnicidad, pero también de cómo la producción de alteridad es un factor determinante para la generación de identidades periféricas.

Por otra parte, la esclavitud y la colonización dejan marcas históricas que se expresan, por ejemplo, en el hecho de que los miembros de comunidades afrodescendientes sostengan conversaciones para determinar peyorativamente quién es más negro. Para muestra de esto, más adelante discutiremos el trabajo del fotógrafo Yael Martínez.

A manera de cierre no sólo del trabajo de Luján, sino también de este capítulo, formulamos que el racismo se representa, como lo discutimos, mediante diversas formas. Algunos de esos parámetros son una regla que podríamos llamar de los opuestos, es decir, que lo malo puede convertirse en algo bello mediante la exotización de un signo que ha sido históricamente alterado.

También, a través de la exotización del cuerpo negro mediante la creación de discursos de entretenimiento. Sobre esa línea, el cuerpo como espacio de conquista, se vuelve trascendental para operar con mecanismos de otrificación. De ahí nuestro dilema por presentar en una exhibición fotográfica que las comunidades

afrodescendientes se conjuntan en una misma marca histórica denominada *diáspora africana*.

Como pudimos evidenciar, el ejercicio de la democracia requiere de subalternos para su creación, pero también en esas comunidades esclavizadas surgen identidades que denominamos como periféricas, las cuales construyen tradiciones que permiten que el estereotipo de la marginalidad se continúe heredando.

En el próximo capítulo veremos la importancia de la estatalidad mexicana como productor de alteridades, las cuales se vuelven problemáticas cuando cuestionamos en el caso de México, el signo del mestizaje.

### 3. Alteridad y mestizaje

Hasta ahora hemos buscado discutir la manera en que pensábamos una imagen para poder establecer un mecanismo que nos permitiera ir más allá de esa superficie que tradicionalmente entorpecía la búsqueda de vínculos entre el espacio de la política y la cultura. En ese sentido, hemos tratado de cruzar esa reflexión con la idea de que el racismo se expresa mediante las imágenes y el estereotipo como una estrategia de ordenamiento social.

A lo anterior nos parece crucial añadir el mito del mestizaje en México, ya que también se presenta visualmente mediante un estereotipo que a su vez, se diferencia de los tópicos bajo los que se encapsula a la *diáspora africana*. El mestizo como resultado del proceso colonizador de España en México, plasma características de la identidad nacional que excluyen características que la exhibición *Africamericanos*, utiliza para construir a los sujetos afrodescendientes.

Antes de continuar consideramos pertinente abordar como punto de partida el concepto de diferencia, el cual como parte del proceso de significación es crucial para, entre otras cosas, generar identidad en función de los valores que representan a un estado nación.

Es decir, como estrategia política conviene considerar lo que enuncia Homi Bhabha (1994) respecto a la diferencia como materia desde la cual se erigen discursos ideológicos que si bien el llama “coloniales”, se pueden entender también como nacionales<sup>46</sup> por su lógica de clasificación, aislamiento y control en la presentación de la otredad.

En relación a esto, como lo inferimos en los capítulos anteriores, el estereotipo tiene un rol importante en la construcción de esa diferencia nacional que además justifica las connotaciones raciales supremacistas. Existe una idea que

---

<sup>46</sup> Un acercamiento de lo nacional a través de Stuart Hall “Las ideas de “identidad nacional” y “grandeza nacional” están íntimamente ligadas con aquellas de la supremacía imperial, con connotaciones racistas, y están sustentadas por una historia de cuatro siglos de colonización, supremacía en el mercado global, expansión imperial y destino global sobre los pueblos nativos”. (Hall, 2010: 150)

adquiere mucha fuerza a partir relacionar al blanco con el conquistador y poseedor del conocimiento, mientras que el negro apela a la esclavitud y la ignorancia.

“Un rasgo importante del discurso colonial es su dependencia del concepto de "fijeza" en la construcción ideológica de la otredad. La fijeza, como signo de la diferencia cultural/histórica/racial en el discurso del colonialismo, es un modo paradójico de representación; connota rigidez y un orden inmutable así como desorden, degeneración y repetición demoníaca” (Bhabha, 1994: 93).

Es por ello que reflexionamos la diferencia como parte inherente en la construcción identitaria del sujeto afrodescendiente en el caso de México a partir de la imagen, es fundamental para enfocar dos procesos: 1) la producción de alteridad desde la lógica de los estado nación y 2) el reforzamiento de dichas alteridades a partir de las representaciones visuales.

Para Federico Navarrete:

“En la actualidad, tras más de un siglo de reinar como la ideología dominante de la nación mexicana, el mestizaje ha logrado marginar de manera muy efectiva a los grupos cultural o étnicamente diferentes, relegándolos a la categoría de minorías consideradas ajenas al cuerpo de la nación” (Navarrete, 2014: 68).

El discurso nacional en México mediante el cual se erige la identidad “mexicana” – y que hasta hace poco no consideraba en dicha conformación a las poblaciones afrodescendientes - conlleva de acuerdo con lógicas estabilizadoras el diseño de un sujeto que represente una serie de valores relacionados con una historia y una memoria unívocas.

Es fundamental no perder de vista a lo largo de este capítulo de cierre, que México como parte de América Latina, tiene un papel muy importante en la trata de

esclavos negros que llegaron de África y Europa. Las poblaciones que lograron sobrepasar los embates de la esclavitud se asentaron mayoritariamente en estados como Veracruz, Guerrero y Oaxaca, construyendo y participando a su vez, de la construcción identitaria nacional que diversos autores conceptualizaron como mestizo.

Este mestizo que carga sobre sus hombros el peso de la identidad nacional se construye a su vez por diferenciarse del indígena y al afrodescendiente. Su historia y memoria fue escrita como suplemento del proyecto de estado nación, el cual es útil para darle vigencia a instancias discriminatorias que parten de nociones raciales.

De acuerdo con María Elisa Velázquez, socióloga del Instituto Nacional de Antropología e Historia que participó en el encuentro *Afrovisiones*, existe un estereotipo que formula la creencia de que las poblaciones afrodescendientes se encuentran únicamente en las costas mexicanas, lo cual es una idea de segregación y jerarquización, ya que las poblaciones esclavizadas llegaban al puerto de Veracruz y después a la ciudad de México, en donde posteriormente eran distribuidos a lo largo de todo el país.

En México el mestizo tiene una presencia coyuntural en la construcción del racismo ya que la diferencia que se establece en el campo simbólico que parte de las imágenes permite que las relaciones de poder entre los individuos nacionales circulen con mayor precisión. En tanto, la noción de autodenominarse como mestizo proviene de una articulación donde interesa el terreno y la intención del sujeto, pues a partir de ello se determina un sitio de enunciamiento que tiene una serie de ventajas y desventajas.

Para ejemplo, *Su sangre en mi sangre*, el trabajo de Yael Martínez en *Africamericanos* fue parte de una comisión propuesta por el curador de la exposición, Claudí Carreras; “el trabajo fue por una comisión de Claudí, y primero

era, yo soy guerrerense de la zona norte de Taxco, pero era, ¿cómo entendía y conocía sobre la afrodescendencia en Guerrero?”.<sup>47</sup>



Imagen 19 *Su sangre en mi sangre* de Yael Martínez.

Durante este proyecto, el artista trabajó con diferentes familias de la zona de Cuajinicuilapa, Guerrero, (incluida la artista visual Ayde Rodríguez). Gracias a esto pudo dar cuenta de la discusión que se genera - entre los jóvenes del lugar - por clasificarse de acuerdo con el color de piel, “justo muchos de ellos hacían bromas en relación con “tú estás más negra” o “ve el color de tu piel, de tu pelo, es más rizo”, señalaba en el encuentro Afrovisiones.

---

<sup>47</sup> Centro de la Imagen (2018) Afrovisiones, consultado por última vez el 4 de noviembre de 2019 en: <https://www.youtube.com/watch?v=c1Q7NH1BrUs>.

En el trabajo que presentó a través de un audiovisual, se escucha la voz de Mohamed<sup>48</sup> diciendo, “África es el origen de la historia de nuestra piel, de ahí viene ese color y un poco de nuestras costumbres, de nuestra música. África significa para mí, y creo que, para mucha gente, tristeza, tormento sufrimiento por la manera en que llegaron las personas de ese lugar hasta aquí, de una forma cruel bestial. Eso es África para mí”.<sup>49</sup>

La propuesta de este trabajo en relación con la construcción de la diferencia es interesante en diversos sentidos pero nos interesa resaltar que el color de la piel como forma de exclusión entre miembros de la comunidad afrodescendiente, sumado a la reflexión de Mohamed por lo que significa África, nos permite montar un escenario donde una parte del discurso identitario por la afrodescendencia está cubierta con el velo de los alarmantes imaginarios de sumisión y depresión que fueron germinados hace más de 500 años.

Es decir, el orgullo por la afrodescendencia no habita en todos los individuos de los diferentes sectores, al menos en el caso que presentó Yael Martínez. Probablemente una causa para ello es que para dichas comunidades la referencia a la “negritud de la piel” tiene connotaciones sociales que refieren a ese sufrimiento que Mohamed planteó.

### **3.1 Pasajes en torno a la diferencia**

Consideremos que, “el mestizaje es excluyente también porque margina y discrimina a todos los colectivos que se niegan a incorporarse al grupo mayoritario y defiendan, por la razón que fuere, su particularidad” (Navarrete, 2014: 67). El mito del mestizaje como protocolo reduccionista desestima las particularidades inherentes a las prácticas culturales mediante las que se expresa un determinado

---

<sup>48</sup> No especifican exactamente quien es Mohamed, pero sabemos que es músico de la comunidad donde Yael estuvo trabajando para construir *Sangre en mi sangre*.

<sup>49</sup> Centro de la Imagen (2018) Afrovisiones, consultado por última vez el 4 de noviembre de 2019 en: <https://www.youtube.com/watch?v=c1Q7NH1BrUs>.



grupo, a su vez, no trata de visualizar una dinámica biológica<sup>50</sup>, plantea más bien la mescolanza de ideas culturales en donde un grupo predomina sobre el otro generando un ordenamiento social que conduce a la problemática racial.

Por otra parte, la reproducción del discurso del mestizo es posible debido a que permea en los aparatos ideológicos de los espacios en los que se desenvuelve el sujeto: escuela, iglesia, Estado, entre otros. Estas instituciones ejercen prácticas para administrar la diferencia que conducen a su vez a las categorías en las que debemos observar y ser observados.

“El gel, por ejemplo, no esconde precisamente los “pelos parados” índice de raíces indígenas que se yerguen como por voluntad propia. Más bien al acostarlos, demuestra el esfuerzo diario de amaestrar el cabello rebelde” (Yeh, 2015: 408), es decir, esta analogía muestra cómo el sujeto interioriza y expresa mediante su subjetividad los mecanismos de oposición de lo indígena o lo afrodescendiente.

El estereotipo de la diferencia racial al que Federico Navarrete se refiere como, “la pigmentocracia<sup>51</sup> implacable, es decir, una estratificación racial, social y cultural basada en el color de piel” (Navarrete, 2014: 69) funciona, en el caso de la blanquitud, como el anhelo mexicano por lo occidental, que además es la ruta que nos permite dimensionar el mestizaje como parte del proceso evolutivo que el racismo ha logrado trazar.

De acuerdo con lo anterior, retomamos una pregunta que formula Stuart Hall para (re) pensar la alteridad, “¿cómo representamos gente y lugares que son significativamente diferentes de nosotros?”<sup>52</sup> (Hall, 2015: 419). En ese sentido, la imagen en tanto lenguaje visual construye la diferencia a partir de las significaciones subjetivas del ojo que observa. Este ojo inmerso en una dinámica social, política,

---

<sup>50</sup> No nos interesa tener una visión antropológica acerca de este proceso, porque biológicamente la evolución es un hecho que no puede detenerse, y para nosotros el eje fundamental requiere de tomar en cuenta los factores económicos, políticos y sociales.

<sup>51</sup> La pigmentocracia es un concepto que nos sirve para explicar como la estratificación social provocada por la conquista española sentó sus bases en el color de la piel, “es el orden con el que gobiernan las Indias. Los españoles conquistadores no vienen a trabajar, vienen a que los indios y los negros trabajen para ellos” Navarrete, s/f consultado por última vez el 20 de julio de 2019 en: <http://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina41590774>.

económica y religiosa estandariza por el estereotipo que se ancla en la superficie de la imagen.

Además, Stuart Hall también considera las siguientes preguntas:

“¿Por qué la “diferencia” es un tema tan apremiante, un área tan discutida de la representación? ¿Cuál es la fascinación secreta de la “otredad” y por qué la representación popular es atraída hacia ella? ¿Cuáles son las formas típicas y las prácticas de representación que se utilizan para representar la “diferencia” en la cultura popular actual y de dónde vinieron estas formas y estereotipos populares? (Hall, Stuart, 2015: 419).

De ahí las siguientes consideraciones: la diferencia apremia en el ámbito visual porque es a través de ella que se estandariza y normaliza una lógica colonial que centraliza a la vez que desplaza una serie de variables de clasificación, de ahí la fascinación de representar al otro desde mecanismos de exotización, los cuales a su vez conmemoran de manera alegórica y pintoresca la diferencia.

Por otra parte, las formas típicas que operan desde la apropiación del estereotipo hacen de las representaciones visuales el espacio donde las culturas que Stuart Hall plantea como “populares”, son presentadas para que un relato oficial establezca límites y fronteras, que en el caso de *Africanos* ubica su discurso de poder sobre el cuerpo de los afrodescendientes.

De lo anterior, la necesidad por enfatizar que dentro de la muestra existe una clasificación de las regiones afrodescendientes de América Latina a partir de las subjetividades particulares de cada trabajo, las cuales se pueden enmarcar en una sola percepción colectiva donde la lengua, las costumbres, las festividades religiosas o las dinámicas sociales apuntan a un solo sentido; el color de piel.

### 3.2 Mecanismos axiológicos de alteridad en la exhibición *Africamericanos*

A partir del mito del mestizaje<sup>53</sup> y su relación con las imágenes que convergen en la exhibición *Africamericanos* del Centro de la Imagen podemos rastrear las determinantes que pueden guiar hacia una reflexión cuyos valores construyen y dan lugar de manera problemática a la comunidad afrodescendiente de América Latina.

Para profundizar en estos elementos entrelazamos la noción de alteridad como factor de aislamiento social y a México, cuya lógica nacionalista se expresa desde los valores inestables que se construyeron a partir de procesos históricos que devinieron en que el mestizaje se entienda como una esponja que puede absorber características sociales y culturales que a su vez pueden ser desechables, según las condiciones del momento donde se expresan.

El mestizo que aquí se constituye trasciende el concepto de “casta colonial” para convertirse en un valor de representación y unidad nacional que Federico Navarrete plantea de la siguiente manera: “al construir la idea de una nación mestiza, los ideólogos del mestizaje en México y Brasil<sup>54</sup> activos entre 1870 y 1940, no describían la realidad de las sociedades nacionales de su tiempo sino el estado

---

<sup>53</sup> Nos referiremos a la construcción de una identidad nacional que estaba cimentada en exaltar la mezcla de la raza blanca (europeo) y lo indígena. La posición económica, social y cultural a la que da acceso, es también un valor agregado que esta dinámica sostiene. “La mezcla racial o genética entre personas de diferentes orígenes no tiene en sí misma ningún significado social o cultural, salvo los que les atribuyen las construcciones históricas e ideológicas elaboradas alrededor del concepto de mestizaje” (Navarrete, 2014:65) .

Este mito fortalece al mismo tiempo la higienización de los vestigios violentos ocasionados por la conquista española, tomando lo que se considera mejor de este suceso y desechando el pasado que no quiere ser recordado. Como lo menciona Federico Navarrete el mestizaje, “ha sido definido como el triunfo de los atributos “superiores” de la raza blanca sobre las taras de las razas indígena o africana. En este sentido, su objetivo ha sido siempre blanquear a los indios y a los negros, y no aindiar o ennegrecer a los blancos” (Navarrete, 2014: 68).

El mestizaje en la actualidad no ha sido más que el modo de plantear que existe una estratificación racial que basa sus privilegios en un entramado complejo donde destaca el color de piel. El México multicultural es en tanto protagonismo hegemónico del nacionalismo en México.

<sup>54</sup> Es importante indicar que en *Africamericanos* cerca del 30 por ciento de los expositores provienen de Brasil, del mismo modo, Rita Segato menciona que “la afrodescendencia no es, en Brasil, exclusividad de las personas negras. Por eso, a pesar que se trata de un término más elegante que “negro”, afro-descendiente no debe ser utilizado para hablar de los beneficiarios de las políticas afirmativas basadas en principios de discriminación positiva, porque afro-descendientes son la mayor parte de los brasileros “blancos”, en razón de la demografía de las razas extremadamente desigual durante siglos” (Segato, 2006: 143).

ideal al que se debía llegar por medio de la acción estatal y social” (Navarrete, 2014: 67).

En este planteamiento de inclusión e integración se produce un borramiento y negación de determinados sujetos respecto al “estado ideal”.<sup>55</sup> En este sentido las disonancias histórico-conceptuales nos permiten concluir que las comunidades afrodescendientes han padecido este proceso de construcción nacional al ser desplazados.

Esto es problemático cuando consideramos que las oportunidades de progreso<sup>56</sup> para estas comunidades yacen en la capacidad de adaptarse o integrarse a la sociedad mestiza<sup>57</sup>. De lo contrario son delegados a espacios geográficos específicos (alejados de la modernidad) donde pueden reproducir sus prácticas culturales y particulares.

A partir de lo anterior, los individuos mostrados en las fotografías de *Africamericanos*, como se puede observar en la siguiente imagen del archivo Juan García Salazar de Ecuador, cumplen con los estereotipos visuales que los posicionan en esa realidad vernácula.

---

<sup>55</sup> El estado-ideal que aquí planteamos es visto como un proceso utópico en el cual el contexto espacial temporal no ejerce el poder a través de desigualdades económicas, políticas y sociales tan extremas.

<sup>56</sup> En cuestión de “oportunidades de progreso” no referimos a un proceso en busca de adquirir, por ejemplo, un nivel educativo superior, oferta alta de empleos, seguridad pública, etc., sino a que el individuo goce de la libertad de elección en estos ámbitos, laboral, educativo, político, entre otros.

<sup>57</sup> Para Bhabha “En consecuencia, pese al "juego" en el sistema colonial que es crucial a su ejercicio del poder, el discurso colonial produce al colonizado como una realidad social que es a la vez un "otro" y sin embargo enteramente conocible y visible. Se parece a una forma de narración en la cual la productividad y la circulación de los sujetos y signos están contenidas en una totalidad reformada y reconocible. Emplea un sistema de representación, un régimen de verdad, que es estructuralmente similar al realismo” (Bhabha, 1994: 96).



Imagen 20 archivo *Juan García Salazar, Ecuador* de Juan García Salazar. Fondo documental afro-andino Universidad Andina Simón Bolívar

Las representaciones visuales en tanto procesos de producción de sentido son a su vez elementos que provocan la interiorización de discursos de diferenciación respecto a un concepto moldeable que es el mestizaje, donde entonces es conveniente considerar que:

“La correlación entre raza y estatus en México, obviamente, tampoco es tan directa. En realidad (...) Son la irresolución y el riesgo los que se correlacionan con el estatus no los marcadores (...) La vulnerabilidad de ser reclasificado como “indio” o como “extranjero” no sólo depende de los rasgos fenotípicos, sino de modo más importante, de las complejidades de su situación económica” (Navarrete, 2014).

Por lo que afirmamos que, en México, las posibilidades económicas se relacionan con valores fenotípicos. El mito del mestizaje en México posee una dimensión racial que se ubica en la superficialidad del color de la piel y que es consecuencia en buena medida de las posibilidades de obtener mejores condiciones de vida. De acuerdo con un estudio de Movilidad Social realizado por

el Colegio de México, “en México, el color de piel está relacionado con estatus socioeconómico. A mayor riqueza del hogar mayor porcentaje de personas con piel más clara”.<sup>58</sup>

Por lo anterior, planteamos que el mito del mestizaje subyace en México como muestra de la capacidad de adaptabilidad y mutabilidad del racismo. El mestizo no es europeo, pero tampoco indígena; esta última afirmación es lo que pareciera otorgar más fuerza a la volatilidad identitaria que dejó la Conquista de México; en ese sentido la siguiente consideración, “el mimetismo es, entonces, el signo de una doble articulación; una compleja estrategia de reforma, regulación y disciplina, que se "apropia" del Otro cuando éste visualiza el poder” (Bhabha, 1994: 112).

La raza como precursora mimética del mestizaje, es una dinámica cuya visualidad se sitúa entre la blanquitud y la negritud. Sin embargo, son los mecanismos bajo esa superficie los que complejizan la problemática ya que sus efectos suelen enunciarse desde ámbitos contradictorios.

Por ejemplo, “a pesar de que Veracruz tiene un reconocimiento sociocultural de la afrodescendencia, en realidad sigue siendo algo negado, aunque institucionalmente se diga que son afromestizos”. El trabajo de Koral Carballo representa una festividad en el pueblo de Coyolillo, Veracruz, cuyos orígenes se remontan a la época colonial: “a través de la tradición oral, los abuelos dicen empezó en Coyolillo este carnaval como una fiesta y un honor a la libertad, ya que el patrón cada año – se dice que cada año ahora pero no se tiene un dato específico de ello - daba un día de descanso a los esclavos”.

---

<sup>58</sup> Colmex (2015) Movilidad Social, consultado por última vez el 20 de junio de 2019 en: <https://movilidadsocial.colmex.mx/index.php/resultados>



Imagen 21 *Coyolillo* de Koral Carballo

La artista señalaba durante la conferencia *¿Y qué tanto conoces tú? México y su afrodescendencia*, que en el pueblo de Coyolillo, “el carnaval es motivo de empoderamiento sobre la afrodescendencia para los habitantes del pueblo. Sin embargo, al terminar el carnaval la sensación de orgullo parece disolverse”<sup>59</sup>.

Al respecto, “si el colonialismo toma el poder en nombre de la historia, repetidamente ejerce su autoridad mediante las figuras de la farsa” (Bhabha, 1994: 111), el encanto por las festividades reconoce las adversidades que produjo la conmemoración, que en este caso infiere explícitamente a esa evocación donde los “esclavos provenientes del Congo, Costa de Marfil, Guinea, Cabo Verde, Somalia y Malí salían una vez al año de las haciendas de sus patrones para organizar una fiesta”.<sup>60</sup>

---

<sup>59</sup> Vice (2017) El Coyolillo, el misterio del disfrazado, consultado por última vez el 2 de julio de 2019: [https://www.vice.com/es\\_latam/article/vbe4nx/coyolillo-misterio-disfrazado-festival-fotos-revista-vice](https://www.vice.com/es_latam/article/vbe4nx/coyolillo-misterio-disfrazado-festival-fotos-revista-vice).

<sup>60</sup> Vice (2017) El Coyolillo, el misterio del disfrazado, consultado por última vez el 2 de julio de 2019: [https://www.vice.com/es\\_latam/article/vbe4nx/coyolillo-misterio-disfrazado-festival-fotos-revista-vice](https://www.vice.com/es_latam/article/vbe4nx/coyolillo-misterio-disfrazado-festival-fotos-revista-vice).

El trabajo de Koral Carballo nos permite sumergirnos en una problemática donde la festividad activa un proceso de enunciamiento desde el cual se expresa una noción de libertad sujeta a un pasado constante de esclavitud, la cual ha mutado con el paso del tiempo, “estas comunidades no tienen servicios tan básicos como el agua potable, y siguen festejando todos los años desde sus propios recursos para recordar de donde vienen”<sup>61</sup>.

El recordatorio de la esclavitud y la pobreza como un proceso sistemático en el cual la transgresión y apropiación de la afrodescendencia se produce desde la conmemoración que (re) significa una noción de libertad, es sustancial para entender que el mestizaje en tanto relato refuerza la economía simbólica de las posibilidades sociales.<sup>62</sup> Este rechazo se articula en los espacios de exhibición a través de sistemas operativos donde la violencia se estampa a un pasado que simula no pertenecer más al presente.

No es menor que la artista se apropie del fenómeno para representarlo, pues este proceso establece que como artista, el acceso a determinados espacios de reconocimiento se liga a manifestaciones conflictivas respecto al interés primario de la exhibición, que en este caso es la reivindicación de la *diáspora africana*.

En ese sentido, ¿de qué se apropia un artista de una problemática de la cual no forma parte al menos en términos familiares o sociales para dar cuenta de la misma? Y ¿de qué forma intervienen las instituciones en la hechura de la presentación de dicha problemática? Estas preguntas son interesantes para mostrar el papel del artista como mediador de ambivalencias y contingencias, mas no para determinar quién está autorizado para de una determinada problemática.

El mestizo que se enuncia de forma ambigua se adhiere a las dimensiones raciales superiores para poder clasificar al otro, mientras se desprende de la otredad

---

<sup>61</sup> Vice (2017) El Coyolillo, el misterio del disfrazado, consultado por última vez el 2 de julio de 2019: [https://www.vice.com/es\\_latam/article/vbe4nx/coyolillo-misterio-disfrazado-festival-fotos-revista-vice](https://www.vice.com/es_latam/article/vbe4nx/coyolillo-misterio-disfrazado-festival-fotos-revista-vice).

<sup>62</sup> Para Bhabha, “el mimetismo sobre la autoridad del discurso colonial es profundo y perturbador. Pues al “normalizar” el estado o sujeto colonial, el sueño de la civilidad postiluminista aliena su propio lenguaje de libertad y produce otra saber de sus normas”. (Bhabha, 1994: 112).



en sí misma, que sufrió los embates violentos del despojo. Es probable que en tanto manifestación visual de las implicaciones que refieren la victoria o la derrota misma, se respalde el hecho de que el mestizaje retome su ambigüedad para alejarse de aquello que históricamente pertenece a la figura del subalterno.

En ese camino, los proyectos de estado nación como máquinas productoras de alteridades, presentan y ordenan desde sus espacios de exhibición<sup>63</sup> las características inherentes a los grupos cuyas prácticas socioculturales deben ser recordadas desde la exotización<sup>64</sup>; siempre dejando claro que pertenecen a un espacio temporal que existe en tanto memoria, es decir, alejadas del presente.

La fotografía como presentación de esa diferencia reconstruye el estatus social mediante los estereotipos. *Africamericanos* como exhibición de la afrodescendencia en América Latina, (re) etiqueta a través de su discurso visual los tópicos tradicionales sobre el sujeto negro<sup>65</sup>, a la vez que permite visualizar la operatividad del estereotipo dentro de los miembros de una comunidad.

El mestizo como una fractura de la identidad nacional da espacio para la cimentación de diferentes mecanismos de diferenciación donde la afrodescendencia juega un papel crucial para la construcción de categorías raciales. Es decir, el mito del mestizaje abre la posibilidad de formar o no parte de una historia nacional desequilibrada a partir de sus tropiezos sociales, económicos, políticos, religiosos y culturales.

La alteridad que funge como eje central en esta exhibición se presenta desde la construcción física del sujeto afrodescendiente, y desde las prácticas sociales

---

<sup>63</sup> Como ejemplo el Museo de Antropología e Historia o el Centro de la Imagen.

<sup>64</sup> En *Africamericanos* la exotización del cuerpo negro es un discurso que prevalece, se cumplen con estereotipos anclados como la masculinidad de los hombres. Mientras recorriamos el museo escuchamos varias conversaciones acerca de una fotografía donde se mostraba al sujeto desnudo () y el tema de conversación en torno a eso refería al tamaño de su pene.

<sup>65</sup> Para Bhabha en relación con la construcción de la negritud en Fanon, “Igualmente, destaca el momento originario cuando el niño encuentra los estereotipos raciales y culturales en las ficciones infantiles, donde héroes blancos y demonios negros son presentados como mojonos en la identificación ideológica y psíquica”. (Bhabha, 1994: 191)

que los homogeneizan, las cuales fijan desde los parámetros y composiciones visuales el significado de la diferencia y por tanto de las exclusiones simbólicas.

Consideramos que el proceso de producción de alteridad es posible gracias a la naturalización de las prácticas discursivas que gironean alrededor del problema racial y de una postura acrítica<sup>66</sup> privilegiada. Es conveniente pensar a los afrodescendientes de América Latina como algo ajeno a una identidad nacional, es decir, las ramificaciones complejas desde las cuales opera el racismo construyen multiculturalidad mientras acentúan la diferencia.

En *Africamericanos*, las fotografías componen en cada una de las instalaciones la manifestación de las comunidades afrodescendientes de diferentes países a través de la unificación para mostrarlos como un todo común, lo cual oculta sus matices culturales e históricos; en ese sentido la exhibición limita en la superficialidad de las representaciones visuales a una “diáspora” profundamente compleja y diversa.

Planteamos entonces que los procesos de producción de alteridad en esta muestra fotográfica están más allá del estereotipo del afrodescendiente, ya que intervienen otras dinámicas como las políticas institucionales, el relato curatorial, las interrupciones por parte de los artistas o la diversidad de miradas que participan dialógicamente en la construcción de las obras.

Bajo estas condiciones, “así, otro rasgo de la estereotipación es su práctica de cerradura y exclusión. Simbólicamente fija límites y excluye todo lo que no pertenece” (Hall, 2010: 430), lo que permite a su vez que los sujetos en las fotografías se desprendan de una posible identidad nacional para convertirse en una abreviatura de los afrodescendientes de América Latina.

---

<sup>66</sup> Esta postura acrítica a la cual hacemos referencia tiene relación con que “el racismo tiene algunos rasgos generales. Pero son más significativas aún las formas en que la especificidad histórica de los contextos y ambientes en los que se vuelven activos esos rasgos los modifica y los transforma” (Hall, 2010: 280), es decir, las prácticas – en este caso museográficas- que se autoadscriben en las necesidades por reconfigurar preconociones respecto al papel de viejas etnicidades, habrían de cavar en las profundidades aparentemente inaccesibles de los conceptos como el racismo, cuyos efectos asintomáticos permean en los márgenes de la desigualdad.

Desde este mecanismo se les otorga una noción de cultura que apela a una descendencia fenotípica cuyo pasado de esclavitud ha sido borrado por una modernidad que les restringe el acceso a la misma. Para ejemplo, podemos encontrar el trabajo audiovisual (que también forma parte de las representaciones visuales en *Africamericanos*) “Me gritaban negra”<sup>67</sup> expuesto en la sala dedicada a la actriz peruana Victoria Santa Cruz.

---

<sup>67</sup> El discurso sobre los cuerpos negros y sobre una noción cultura diaspórica única es incluso insultante cuando consideramos que de forma “general”, ningún sujeto es igual a otro, y por tanto, la diferencia en tanto discurso hegemónico es solo un pretexto para una administración capitalista del sujeto mismo. La canción de Victoria Santa Cruz dentro de la exposición es una intervención sonora en un universo ensombrecido por la estética visual tradicional de la exhibición.

“¿Soy acaso negra?” – me dije ¡SÍ! “¿Qué cosa es ser negra?” ¡Negra!

Y yo no sabía la triste verdad que aquello escondía. ¡Negra!

Y me sentí negra, ¡Negra!

Como ellos decían ¡Negra!

Y retrocedí ¡Negra!

Como ellos querían ¡Negra!

Y odié mis cabellos y mis labios gruesos y miré apenada mi carne tostada

Y retrocedí ¡Negra!

Y retrocedí...

¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!

¡Negra! ¡Negra! ¡Neeegra!

¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!

¡Negra! ¡Negra! ¡Negra! ¡Negra!” (Fragmento de Me gritaban negra de Victoria Santa Cruz) Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cHr8DTNRZdg>



Imagen 22 *Me gritaban negra* de Victoria Santa Cruz

Este trabajo relaciona los planteamientos de estereotipación que producen alteridad a través de las aseveraciones y cuestionamientos que la artista misma se hace de sus condiciones sociales, “¿Soy acaso negra?” – me dije ¡SÍ! “¿Qué cosa es ser negra?” ¡Negra! Y yo no sabía la triste verdad que aquello escondía. ¡Negra! Y me sentí negra, ¡Negra! Como ellos decían ¡Negra! Y retrocedí ¡Negra!”

Creemos que el proceso de alteridad también está relacionado de forma directa con la idea de identidad, concepto que a su vez necesita de los mecanismos de diferenciación que sólo pueden construirse a partir de su relación con la otredad “la identidad no se construye fuera del discurso sino dentro de él” (Hall, 1996: 18).

Es entonces que la pregunta por la etnicidad se vuelve una constante a lo largo del recorrido como estrategia para enmarcar a los sujetos en un lugar inamovible desde el cual un “otro” conserva sus privilegios; lo que sitúa el mito del mestizaje y al afrodescendiente en lugares diferentes reificando la diferencia entre ambos.

#### 4. Conclusiones

Las conclusiones de una tesis nos parecen un buen momento para reprecendernos por las reflexiones no hechas en el transcurso de la misma. Pero también, son un gran momento para dejar abiertas la mayor cantidad posible de puertas y ventanas con la intención de que proliferen ideas y discusiones en quienes encuentren este trabajo útil para próximos proyectos.

Después de (re) leer esta investigación nos queda clara la relevancia de las imágenes como reforzadoras de sentido y significación, principalmente, en el terreno de la cultura que invariablemente deviene en lo político. Sin embargo, esta aseveración es una escalada de sentido profundamente compleja porque sus matices más audaces son los más difusos.

La exposición *Africamericanos* que detonó como razón de este trabajo es problemática por su relevancia social en favor del reconocimiento y reconfiguración de la *diáspora africana* en América Latina. No en vano fue trasladada al Museo Amparo, en la ciudad de Puebla, en lo que parece es la segunda parada de un recorrido que abarcará otras ciudades del país. Pero ¿por qué se vuelve relevante hablar y discutir sobre las comunidades afrodescendientes de América Latina?

Nuestra pregunta no se posiciona en las coordenadas de todos los trabajos colectivos que se han forjado desde las periferias académicas, artísticas, sociales, etc, en los cuales incluso están integrados las obras de los artistas que participaron en *Africamericanos*, al contrario, dichos trabajos son en gran parte el motor crítico que constituye esta reflexión.

La pregunta que formulamos por la relevancia en el tema de las afrodescendencias tiene que ser entendida desde el plano de las acciones políticas. No es casualidad que, en México, en los últimos cinco años, se hayan reconocido constitucionalmente a las comunidades afrodescendientes. Tampoco lo es la participación del Estado mexicano en el Decenio Internacional para los Afrodescendientes.

De hecho, como lo formulamos en el transcurso de esta tesis, nos parece que una aproximación para delatar el interés político en crear la exposición

*Africamericanos*, es precisamente el compromiso de México con el discurso mundial sobre las afrodescendencias. Otro tema interesante que se detona a partir de esto es distinguir los términos y condiciones de dicho reconocimiento.

Dichos términos y condiciones que difícilmente estarán escritos en el mármol de un recinto que represente el idealismo identitario en México, se inscriben mediante disposiciones que emergen precisamente desde el campo de lo visual. De ahí, nuestro interés por llevar la imagen hacia un espacio donde lo superficial sea solo el límite a partir del cual algo comience a presentarse.

Es importante señalar que el proceso de reconocimiento institucional de las comunidades afrodescendientes es diferente en forma y uso a la reivindicación de las mismas. Para la primera es necesario el surgimiento de líneas de tensión con el Estado, las cuales pareciera que entre más cercanas están a la noción de cultura como espacio de contemplación, más se alejan de los aparatos estatales que promueven verdaderos actos de incorporación al ámbito nacional del cual ya es difícil determinar su composición.

La reivindicación de las comunidades afrodescendientes en *Africamericanos* es la puesta en práctica de los procesos de reconocimiento institucional, los cuales tienen a la vez una doble función: la construcción de discursos que promueven estéticamente el estereotipo y la integración de otredades a través de la dispersión de sus pasados, o bien, de la exotización de estos.

Son pocas las posibilidades de que articulaciones analíticas productivas surjan cuando se cree que los matices de la cotidianidad devienen de predeterminaciones históricas, es decir, cuando se asocia a determinados grupos marcados con algún estereotipo con sus posibilidades dentro de la dinámica social. En este sentido, la tradición tiene gran importancia para visualizar el papel de la memoria en la reproducción de ciertos regímenes de verdad.

En cuanto a la articulación de procesos teóricos relevantes, es trascendental plasmar que para esta investigación fue problemático reflexionar la fotografía y su doble función, que presentan a la vez que representan, debido a la pedagogía

tradicional que arrastramos de los últimos 16 años, donde la enseñanza académica nos conducía a la interpretación de las obras. Al respecto, este trabajo resalta ese choque de estrategias de producción de conocimiento.

De lo anterior nuestro interés por evidenciar que las pedagogías tradicionales tienen un soporte interpretativo que relaciona un significado que parece estar fijo en la realidad social. Además, establecer que esta idea es una de las razones por las que existen tantos fenómenos de polarización en las formas de entender el mundo.

Los estudios culturales como marco teórico y metodología son sustanciales para recomponer y cuestionar efectivamente los malestares de una sociedad que cada día requiere con mayor ahínco la regeneración de su tejido social. El uso de la exposición *Africamericanos* para ejercitar el músculo analítico desde esta propuesta de producción de conocimiento reveló el problema en sí mismo, y a nosotros como parte del mismo.

De ahí que las inconformidades con este trabajo se relacionen precisamente con la aplicación del lenguaje escrito y los entretreídos de los que pudieron no darse cuenta a consecuencia de ello.

De nuestro primer capítulo resaltamos que la significación útil de una exhibición y de las imágenes que la constituyen, requieren retomar aspectos teóricos, políticos y geográficos. Queda pendiente profundizar en el rol que juegan las museografías en la contextualización de fotografías - tanto de archivo como de trabajos recientes -, y de cómo intervienen en escenarios sociales donde no están presentes elementos de análisis que consideran que la cultura es necesariamente el espacio de lo político.

En ese mismo sentido, el papel de los curadores es fundamental para provocar que el visitante cuestione los matices metodológicos de la forma en qué se piensa cualquier obra. De ahí que propongamos que al final de las exhibiciones se transparenten documentos, textos, metodologías, materiales de archivo, etc., que participaron en la edificación de muestras como *Africamericanos*.

En nuestro segundo capítulo, fue crucial investigar las condiciones en que se utilizaron las imágenes de los diversos artistas con la finalidad de construir el concepto de *diáspora africana*, término que utiliza la exposición para homogenizar un fenómeno que se recude precisamente, cuando se esencializa todas sus proliferaciones de sentido y significación.

Queda pendiente establecer un trabajo de investigación profundo para cada una de las obras, ya que eso permitirá desentrañar una enorme cantidad de problemáticas que refieren a la experiencia negra de América Latina. Encapsular las historicidades afrodescendientes en la propuesta diaspórica limita la comprensión del fenómeno racial y de su evolución en distintos ámbitos.

Nos surgieron los siguientes cuestionamientos, ¿cómo se puede realizar una exposición que incida en el imaginario social de los afrodescendientes sin reforzar el estereotipo? y ¿por qué son tan importantes las figuraciones visuales dentro de una sociedad?

De hecho, fue por lo anterior que consideramos para nuestro tercer apartado, el mestizaje como un elemento de confrontación teórica. La constitución de este concepto, que parece alejarse de la esencia racial afrodescendiente por su estrecha relación con las comunidades indígenas, oculta el estereotipo que se aferra al color de la piel.

*Africamericanos* fue una experiencia enriquecedora, de principio a fin. Desde los murales de la entrada - en los que existe otro campo de estudio respecto a esta misma exposición y sobretodo, en relación con las comunidades afrodescendientes de Cuajinicuilapa y su reproducción del racismo desde las tradiciones- hasta los archivos del primer piso que despedían al visitante.

Es muy ambiguo hablar de la reivindicación que la exhibición plantea, puesto que aún hoy no hemos encontrado su valor más allá de la experiencia museográfica tradicional.

Para nosotros se convirtió en algo particularmente problemático que la ficha principal de la exposición calificara a los países que se representan mediante las



fotografías como *diáspora africana*. Tal diáspora existe como generalidad, pero respira y late en sus particularidades.

Es un hecho que las fotografías que conformaron la muestra así como las metodologías y herramientas de análisis aprehendidas, continuarán dando reflexiones en los proyectos personales que tenemos por delante, de ahí que declaremos una pausa y no un punto final en esta tesis.

## Bibliografía

Alfaro, Eloy (1903), *El ferrocarril trasandino*, El tiempo, Biblioteca Nacional del Ecuador.

Arce, Yissel (2016) “Los estudios visuales y sus articulaciones críticas en trayectorias (des)centradas de historia(s) del arte” en *Estudios de arte latinoamericano y caribeño*. Universidad Iberoamericana, México.

Arce, Yissel (2012) *Narraciones de la nación: exploración desde las artes visuales y contemporáneas en Sudáfrica postapartheid*. Colegio de México, Ciudad de México.

Arce, Yissel. (2016), *Interpelaciones desde los estudios culturales. Trayectorias visuales sobre raza y nación en Estudios culturales en México: notas para una genealogía desobediente*. México. Universidad Autónoma Metropolitana.

Barthes, Roland (1986) *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Paidós comunicación. Barcelona, Buenos Aires, México.

Bhabha, Homi (1994) *El lugar de la cultura*. Manantial, Buenos Aires.

Benjamin, Walter (1989) “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” en *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires, Taurus.

Cartas del General Don Eloy Alfaro (1903) *El ferrocarril trasandino*. “El Tiempo”, Quito Guayaquil.

De Micheli, Mario (1959) “Arte y realidad” en *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial.

Didi - Huberman, G. (2012) *Arde la imagen*. Oaxaca de Juárez, México. Serieve.

Foucault, Michael (1996) *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. Cecilia Frost, Argentina, Siglo Veintiuno Editores.

Goldberg, David Theo. (2014), *Reverberaciones raciales*, Ciudad de México, Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Gramsci, A. (1978). Notas sobre Maquiavelo, Sobre Política y sobre el Estado Moderno. México: Juan Pablos Editor.

Hall, Stuart. (2010), Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales, Colombia, Enviñón Editores.

Hall, Stuart (1996) “¿quién necesita identidad?” En *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu editores, Buenos Aires -Madrid.

Mbembe, Achille. (2014) Mundo Cero, en Teoría del Color, México D.F. MUAC Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM

Micheli, Mario (2002) Las vanguardias artísticas. Alianza Forma.

Mirzoeff, Nicholas (2003) Una introducción a la cultura visual. Paidós, Barcelona.

Navarrete, Federico (2014) Mestizo/mestizaje, en Teoría del Color, México D.F. MUAC Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM.

Pinney, Christopher. (2003) “Anotaciones desde la superficie de la imagen. Fotografía, poscolonialismo y modernidad vernácula” en: Christopher Pinney; Nicholas Peterson, *Photography's other histories*, Duker University Press, Durham, Londres.

Pujol, Óscar (2011) “Las apariencias no engañan” en *No hay nadie. Graciela Iturbide*. Madrid, La Fábrica.

Rufer, Mario. (2019), La cultura como pacificada y como pérdida: sobre algunas disputas por la memoria en México, en prensa para 2019. (A publicar en 2019 por Jefferson Jaramillo y Carlos Salamanca (2019), Política(s), espacio(s) y práctica(s) de memoria. Reflexiones sobre sus múltiples disputas y tránsitos desde Colombia y América latina, Bogotá, en prensa).

Rufer, Mario (2016) El archivo: de la metáfora extractiva a la ruptura poscolonial en (In) disciplinar la investigación. Archivo, trabajo de campo y escritura México. Siglo XXI Editores.

Peirce, Charles (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Segato, Rita. (2007), *La nación y sus otros: Raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*, Buenos Aires, Argentina, Prometeo Editorial.

Yeh, Rihan (2015) “Deslices del “mestizo” en la frontera norte” en *Nación y alteridad. Mestizos, indígenas y extranjeros en el proceso de formación nacional*. Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Walter, Benjamin (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca, México.

Yepes, Rubén (2018) *Sobre los estudios visuales*. Recuperado de <https://independent.academia.edu/YepesRuben>