

Mauricio Sánchez Menchero*

Un acercamiento a la historiofotía y la contravisualidad de las representaciones visuales afroamericanas

An approach to the historiophoty and countervisuality of Afro-American visual representations

Abstract | The article highlights the importance of considering, from a parahistoriographic perspective and with different devices of still and moving images —painting, photography, and film—, the management of the visual to construct a historiographic narrative or historiophoty of the visual representation of African Americans. This is achieved through the analysis of a visual device through three types of plastic, photographic, and filmic products created throughout the 19th and 20th centuries. This way, with the category of historiophoty, some cases were identified where expressions of power were manifested through visual imposition and their resistance through counter-visibility, as has been the case with the Afro-American community.

Keywords | historiophoty | parahistoriography | device | visibility | countervisuality.

Resumen | El artículo destaca la importancia de considerar, desde un punto de vista parahistoriográfico y con diferentes dispositivos de imágenes fijas y en movimiento —pintura, foto y cine—, el manejo de lo visual para construir un relato historiográfico o de historiofotía de las representaciones visuales de los afroamericanos. Esto se logra mediante el análisis de un dispositivo visual a través de tres tipos de productos plásticos, fotográficos y filmicos creados a lo largo de los siglos XIX y XX. De esta forma, con la categoría de historiofotía se identificaron algunos casos en los cuales se manifestaron expresiones de poder desde la imposición visual y su resistencia desde la contravisualidad como ha sido el caso de la comunidad afroamericana.

Palabras clave | historiofotía | parahistoriografía | dispositivo | visibilidad | contravisualidad.

Recibido: 26 de febrero, 2024.

Aceptado: 18 de junio, 2024.

* Universidad Nacional Autónoma de México. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades.

Correo electrónico: mauricio_menchero@yahoo.com.mx

Sánchez Menchero, Mauricio. «Un acercamiento a la historiofotía y la contravisualidad de las representaciones visuales afroamericanas.» *INTER DISCIPLINA* 13, n° 35 (enero-abril 2025): 45-66.

doi: <https://doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2025.35.90098>

La historiofotía: imágenes fijas y en movimiento

COMO INDICA PETER BURKE, lo nombrado por Hayden White como “historiofotía” debe ser entendido como “la representación de la historia y de nuestras ideas en torno a ella a través de imágenes visuales y de un discurso fílmico”; todo lo cual sería el complemento de la historiografía, es decir, de la representación de la historia en imágenes verbales y el discurso escrito (Burke 2005, 203). Aquí puede ser de utilidad contraponer la figura retórica de la ékfrasis. Un concepto surgido entre los siglos I y IV d. C., y utilizado por los griegos como:

[...] cualquier descripción vívida que tenga la capacidad de poner el objeto descrito delante de los ojos del receptor, sea esta una descripción de personajes, hechos, circunstancias, lugares, épocas u objetos [...] Es necesario aclarar que, con el paso del tiempo, tales descripciones tendieron a organizarse en torno a objetos plásticos de tipo figurativo, con lo cual se redujo el campo semántico de este término a descripción literaria de una obra de arte visual. (Alberdi 2016, 23)

Pero la historiofotía no debe encuadrarse por lo expuesto en el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, quien buscó llevar a cabo un método heurístico, el cual implicaba varios efectos. Uno de ellos, la simultaneidad con la cual se pretendía crear otro tipo de conocimiento. Es decir, con la memoria, la historia y la noción del tiempo, Warburg, en su *Atlas*, intentó resquebrajar las tradiciones decimonónicas positivistas y románticas al separarse de la sucesión cronológica como principio rector de la historia (Fagua 2023, s/p).

La historiofotía tampoco se limita a la suma de fuentes escritas y visuales en búsqueda de un conglomerado intermediado o parahistoriográfico. Con este último sentido, Álvaro Matute indica que una producción discursiva o parahistoriográfica estaba compuesta por varios elementos historiográficos, aunque no todos los que podrían ser considerados como ortodoxos. Ante todo, subrayaba el historiador, resultaba indispensable, para cada tema histórico a desarrollar, como por ejemplo el de la Revolución mexicana, deber:

[...] distinguir entre literatura panfletaria, periodismo político, impresiones de observadores externos, memorias, descripciones —partes— de guerra, diarios de campaña y otras muchas formas de captar lo acontecido que apenas tocan un aspecto que deberá integrarse a la totalidad. Todo ello es parahistoriográfico en la medida en la cual participa, pero no completa lo que debe ser la historiografía desde el punto de vista canónico vigente en el momento de esa producción. (Matute 2005, 21-22)

En todo caso, las fotografías y las películas, según Matute, requerirían ser analizadas como textos parahistoriográficos, pues no debían ser considerados

de manera exclusiva como fuentes, sino que, en su montaje, sus secuencias podían ofrecer una suerte de sintaxis expresando algo más que la simple referencia iconográfica (Matute 2002, 79). Sin embargo, el concepto de parahistoriografía no basta en sí mismo para poder tener un marco de análisis completo de las fuentes escritas y visuales.

En primer lugar, es necesario construir información debiendo servirnos esta para contextualizar particularmente las fuentes visuales, en tiempo y espacio: qué sujetos aparecen, con cuáles atavíos y escenografías y, sobre todo, con qué propósitos se representan o son representados. Este problema se torna más complejo cuando se observa, en el caso de las imágenes históricas de afroamericanos, la escasez de datos con imágenes fijas o en movimiento, las cuales pudiesen conformar los archivos de una historiofotía. Por eso, resulta muy conveniente la posibilidad de poder agrupar este material en rubros donde se dé cuenta de la diferencia de tipos de cuerpos, razas y nacionalidades africanas, además del género y la edad. Un enfoque conceptual animado a seguir por la teórica afroamericana Kimberlé Crenshaw (1989, 140), quien supo cuestionar la aparente homogeneidad de los grupos sociales para revelar que, en realidad, se encuentran atravesados por estructuras de poder. Así, la interseccionalidad permite estudiar no solo ámbitos como el de la clase social, sino también sobre las generaciones, los géneros, las etnias, las religiones o las profesiones. Un análisis con amplia perspectiva para abarcar el verdadero rango de la vida de los sujetos sociales, como analizó Crenshaw, al momento de estudiar a las mujeres afroamericanas para comprenderlas y explicarlas desde sus múltiples experiencias.

En segundo lugar, las fuentes visuales demandan considerar los diversos estilos artísticos como los retratos, así como los fotográficos o filmográficos: tipo de cámara y soporte, encuadres elegidos —rostros o cuerpos enteros—, uso de luz —de estudio o en locación abierta—, revelado y edición, etc. Y, en tercer lugar, se necesita considerar la percepción de la imagen pues, como señala Hans Belting: “Todo lo que pasa por la mirada o frente al ojo interior puede entenderse, así como una imagen, o transformarse en una imagen” (Belting 2010, 14-15). En concreto, se trata de fuentes imágenes —fijas o en movimiento—presentando toda una heterogeneidad de cuerpos y razas, sentimientos y emociones, así como soportes materiales hablando de unas representaciones culturales del pasado difíciles de captar bajo un análisis lineal y simplista.

Para ello conviene utilizar aquí un concepto como el de dispositivo¹ plástico, fotográfico o filmográfico, entendidos estos como configuraciones históricamen-

1 Michel Foucault describe el término dispositivo, pero no termina de definirlo. Por su parte, Giorgio Agamben hace un marco de cuáles serían sus principales características: “a] El dispositivo es un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cualquier cosa, tanto lo

te específicas de soportes o medios visuales (Michelkevičius 2011, 80). Es decir, se trata de redes, las cuales constan de instituciones, agentes especializados y públicos, enmarcadas en convenciones de comunicación, tecnología, documentos de regulación y mecanismos de producción y distribución. Así, todos estos elementos se manifiestan en discursos, prácticas y representaciones, todo lo cual conforma usos particulares de imágenes fijas o en movimiento.

Por lo tanto, interesa aplicar el concepto de dispositivo plástico, fotográfico o filmográfico como redes compuestas, para el caso aquí tratado tanto como soportes de visualidad en manos de esclavistas como de contravisualidad dentro del mundo afroamericano. Interesa, por tanto, entender quiénes están detrás de cada producto. En el presente trabajo se tienen ejemplos de obras producidas por y para los esclavistas frente a la de hombres y mujeres abolicionistas quienes trabajaron por la libertad de los esclavos a través de instituciones (productores o mecenas); convenciones de comunicación, expresados como estilo (elementos técnicos y artísticos de pintores o estudios fotográficos o filmográficos vinculados); condiciones tecnológicas (equipos y materiales, laboratorios y mecanismos de distribución o exhibición); discursos, prácticas y representaciones de la cultura visual manifestadas por los sujetos retratados, fotografiados o filmados exhibidos o percibidos por diversos públicos, principalmente de color. Se trata de llevar a cabo el análisis de la historia en las imágenes fijas o en movimiento, así como de estas últimas en la historia.

Según Nicholas Mirzoeff, no puede explicarse la visualidad sin la variable del poder y la resistencia, representada esta última por su par de la contravisualidad; es decir, esta aparece cuando se exige libertad para “ver” cómo está organizado el terreno de lo social. Se trata de una respuesta a la visualidad, la cual niega el derecho a mirar a las poblaciones que han estado invisibilizadas como ha sido el caso de los afroamericanos. En cambio, la contravisualidad es la oportunidad de afirmar una ciudadanía con la posibilidad de crear un mapa visual de las representaciones sociales.

Pero para enriquecer el par conceptual visualidad-contravisualidad de Mirzoeff, en el presente artículo utilizaremos la categoría de dispositivo la cual, como ya se ha señalado, permite focalizar de forma más amplia la configuración histórica de diversas visualidades, pues lo que se visualiza se crea a partir “de información, imágenes e ideas” (Mirzoeff 2016a, 32). Es decir, se trata de una red constituida por instituciones, agentes especializados y públicos, atravesados por el

lingüístico como lo no lingüístico: discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas de policía, proposiciones filosóficas, etc. En sí mismo el dispositivo es la red que se establece entre estos elementos. b] El dispositivo siempre tiene una función estratégica concreta y siempre se inscribe en una relación de poder. c] Como tal, resulta del cruce entre relaciones de poder y relaciones de saber.” (Agamben 2014, 8-9).

poder y enmarcados en convenciones artísticas, de comunicación, tecnología, documentos de regulación y mecanismos de producción y distribución, los cuales construyen narrativas visuales y contravisuales.

Imágenes fijas pintadas

La historiadora Lynn Hunt subraya que durante la segunda mitad del siglo XVIII se produjo un avance de los conceptos de interioridad y profundidad de la psique, desde el cristianismo hasta la conciencia protestante, y las ideas dieciochescas de la sensibilidad, las cuales llenaron el yo de un contenido nuevo.

La autoridad absoluta de los padres sobre los hijos fue puesta en tela de juicio. El público guardaba ahora silencio mientras presenciaba una obra de teatro o escuchaba música. El retratismo y la pintura de género amenazaban el predominio de los grandes lienzos mitológicos e históricos de la pintura académica. Proliferaban las novelas y los periódicos, que ponían las vivencias de personas normales y corrientes al alcance de un público numeroso. La tortura como parte del procedimiento judicial y las formas más extremas de castigo corporal empezaron a considerarse inadmisibles. Todos estos cambios contribuyeron a crear un sentido de la separación y el autodomínio de los cuerpos individuales, junto con la posibilidad de sentir empatía por los demás. (Hunt 2009, 29)

Si se analiza a una persona como Thomas Jefferson siempre confluye la paradoja de su condena a la esclavitud como institución al tiempo que poseyó varios cientos de esclavos. Como hombre ilustrado, siempre la consideró como una violación del orden natural de las cosas y de los derechos de la naturaleza humana. Y aunque pretendió frenar el sistema de importación de esclavos,

[...] siempre confió en una futura abolición de la esclavitud [...], aunque nunca concibió la posibilidad de convivencia entre las dos razas [...]

Para Jefferson no era posible que blancos y negros vivieran bajo un mismo gobierno. Era absolutamente contrario a la mezcla entre las dos razas, circunstancia que se basaba fundamentalmente en su creencia en la inferioridad de los negros. (Aparisi 1990, 461-462)

El hecho es que Jefferson se las ingenió para ver la injusticia esclavista lejos de su casa y de sus alcobas. El problema de la falta de libertad de la población afroamericana fue desvanecido y hasta borrado de su mirada y conciencia, de sus lecturas e imágenes. En este ámbito, la historiofotía nos permite reparar críticamente en la obra plástica de los retratos pintados, los cuales comenzaron a ser una moda para representar a sujetos comunes y corrientes pues nada tenían que ver con los de santos, gobernantes o cortesanos.

En las colonias británicas de Norteamérica, las artes plásticas estaban dominadas por el retratismo, en parte porque allí las tradiciones eclesiásticas y políticas de Europa tenían menos peso. Los retratos no cobraron relevancia en las colonias hasta el siglo XVIII: se pintaron cuatro veces más retratos entre 1750 y 1776 que entre 1700 y 1750, y muchos de ellos correspondían a ciudadanos comunes y a terratenientes. (Hunt 2009, 86)

Dentro del tema que aquí nos atañe se puede citar el retrato prerrevolucionario del comerciante de Boston, Samuel Shrimpton, en el cual un joven esclavo de color ha sido miniaturizado y relegado al fondo derecho dejando en un primer término a su amo blanco. Son imágenes manifestando jerarquías visuales deliberadas y crudas. Los curadores de la exposición “Unnamed figures: black presence and absence in the early American North”, exhibida en el American Folk Art Museum (2023), se avocaron a hacer todo lo posible para destacar al hombre de color y ponerlo en primer plano, haciendo un acercamiento tecnológico al área de la pintura en una reproducción ampliada y revisando los archivos en busca de pistas sobre su identidad. Al examinar minuciosamente los documentos de la familia Shrimpton y los documentos judiciales de Boston, se obtuvieron varios nombres posibles para este individuo y se destaca un detalle que habla de su posible vida diaria: se le muestra detrás de un escritorio, lo cual implica acceso a la alfabetización que a veces se otorgaba a los esclavos de Nueva Inglaterra para así poder mantener los registros comerciales del hogar (Rosenberg 2023).

Otro retrato al óleo con ocultamientos proviene de una pintura del siglo XIX representando a tres niños blancos en un paisaje de Luisiana al tiempo que mantuvo un secreto (véase la imagen 1). Y es que debajo de una capa de pintura la cual pretendía parecerse al cielo: se buscó ocultar la figura de un joven esclavizado. Aún no se especifican las razones de ese ocultamiento, pero la imagen del joven afrodescendiente fue borrada de la obra a principios del siglo pasado; un óleo que durante décadas se mantuvo en áticos y en el sótano de un museo. Pero una restauración de 2005 lo reveló y ahora la pintura tiene un lugar nuevo y muy destacado en el Metropolitan Museum of Art, un cuadro conocido ahora como “Bélizaire and the Frey children”. La pintura, atribuida a Jacques Amans, un retratista francés de la élite de Luisiana, representa a Bélizaire, un joven de ascendencia africana el cual ocupa la posición más alta en la pintura, apoyado contra un árbol justo detrás de los niños Frey. Aunque permanece separado de los niños blancos, Amans lo pintó en una postura poderosa, con las mejillas sonrojadas y una especie de interioridad inusual para la época.²

² Una investigación efectuada por Katy Morlas Shannon, una historiadora de Luisiana estudiosa de las vidas de los esclavos, descubrió las identidades de todas las personas en el

Imagen 1. *Bélizaire and the Frey children*, ca. 1837. Atribuido a Jacques Guillaume Lucien Amans.



Fuente: The Metropolitan Museum of Art.

retrato y utilizó registros de propiedad y del censo para encontrar el nombre del niño que había sido encubierto: Bélizaire. A partir de ahí, Shannon reconstruyó los detalles de la vida de Bélizaire nacido en 1822, en el Barrio Francés. Su madre se llamaba Sallie. Su padre resulta desconocido. Bélizaire tenía otros hermanos y hermanas quienes fueron vendidos. Más tarde, Bélizaire y su madre también fueron vendidos a Frederick Frey, banquero y comerciante quien, con su esposa Coralie y su familia, vivía en una gran casa del Barrio Francés en Royal Street en Nueva Orleans, siendo dueño de varios esclavos. Se sabe que Bélizaire fue un empleado doméstico, mientras su madre trabajaba como cocinera, papeles que los habrían mantenido cerca de la familia. Los registros sugieren que el retrato fue pintado alrededor de 1837, cuando Bélizaire tenía 15 años. De hecho, fue la única persona del retrato sobreviviente hasta la edad adulta, pues las dos hermanas Frey, Elizabeth y Léontine, murieron el mismo año, probablemente de fiebre amarilla. Su hermano Federico moriría unos años después. Posteriormente, casi 20 años después, luego de que los negocios de Frederick Frey fracasaran y él muriera, su viuda vendió a Bélizaire a Evergreen Plantation. Shannon, quien trabajaba en la plantación en el momento de su investigación, comentó sobre Bélizaire ser la única persona esclavizada en la plantación de la cual existe una imagen. Bélizaire estuvo incluido en los inventarios hasta 1861, cuando comenzó la Guerra Civil. Poco después, Nueva Orleans cayó en manos del Ejército de la Unión. Y hasta ahí se sabe algo del afrodescendiente pues los rastros se pierden ulteriormente (Eaton 2023).

El retrato permaneció en poder de la familia Frey durante más de un siglo. No está claro cuándo se pintó encima del retrato de Bélizaire, pero Craig Crawford, un conservador realizador de trabajos de restauración adicionales, estima que, basándose en el patrón de craquelado, el encubrimiento probablemente ocurrió alrededor de 1900. Se desconoce quién lo hizo y por qué, pero sí se sabe de la profundización de la segregación en el cambio de siglo en Nueva Orleans. Para la especialista Shannon, ninguna persona blanca de cualquier posición social en el Nueva Orleans de aquel momento hubiera querido ser retratada con su familia y con una persona negra y exhibir tal obra en una pared de su casa (Eaton 2023).

Considerar la historiofotía en obras plásticas, como las arriba citadas, nos brindan información histórica conteniendo datos para desentrañar no solo estéticamente una obra, sino la producción de visualidad o contravisualidad en su conjunto: la pintura en la historia, la historia en la pintura.

Imágenes fijas fotográficas

Un primer elemento a destacar en muchas fotografías de fines del siglo XIX y principios del XX hechas en Estados Unidos es que “los rasgos selectos de la aristocracia” han sido desplazados por otro tipo de sujetos: los hombres y mujeres de color liberados de la esclavitud. Con referencia al daguerrotipo y a la fotografía, cabe recordar no tratarse de una otredad construida con la intencionalidad de control —desde la visualidad— como aparece en los archivos y registros de fotos de instituciones policíacas o médicas.

Tengamos presente que la mirada —como ha señalado Mieke Bal— termina por establecer límites de las posiciones con respecto de las figuras: ejerce formas de ver de manera cosificadora, clasificatoria y colonizadora. Esto es precisamente lo revelado por los críticos culturales al reconocer los efectos productores de sentido de la imagen.

Por eso se requiere ir más allá: no basta indicar una localización de la mirada, ni indicar al sujeto de esta, ya sea como figura o como espectador. Importa, en cambio, que el enfoque genere movimientos en la visualidad; es decir, una visión comprendiendo y visibilizando las limitaciones impuestas por “la mirada” en un orden visual determinado. De donde se desprende que, para descolocar la mirada única sobre los objetos clasificados, hace falta un enfoque el cual considere los diferentes contextos históricos por los cuales transitan los bienes conservados, restaurados, curados y exhibidos.

Quizás una metáfora como la ventana y el marco que la encuadra, pueda ayudar a reflexionar sobre la necesaria dinámica multidisciplinaria requiriendo un concepto como el de enfoque. Para ello conviene tener en cuenta una metáfora conceptual como la de “un marco y una ventana” demandando diferentes focalizaciones: uno mira a través de una ventana, pero uno mira un marco. Como se-

ñala Thomas Elsaesser, la noción de ventana implica perderse de vista el rectángulo de encuadre pues denota transparencia, mientras que el marco resalta el contenido de la superficie (opaca) y su naturaleza construida, implicando, efectivamente, composición y artificialidad. Así, mientras la ventana dirige al espectador hacia algo detrás o más allá de sí misma (idealmente, el panel de vidrio desaparece por completo en el acto de mirar), el marco llama la atención tanto sobre el estado de la disposición como artefacto como sobre el soporte de la imagen en sí: uno solo tiende a pensar en los marcos de cuadros clásicos y su opulencia y ornamentos, su notoriedad y ostentación. Por un lado, la ventana como medio se borra por completo y se vuelve invisible, y por otro, el marco exhibe el medio en su especificidad material (Elsaesser 2010, 16).

Este ejercicio de enfoques —ventana y marco—, lo podemos convocar a través de lo mostrado por una fotografía. Según John Berger:

Toda imagen encarna un modo de ver. Incluso una fotografía, pues las fotografías no son como se supone a menudo, un registro mecánico. Cada vez que miramos una fotografía somos conscientes, aunque solo sea débilmente, de que el fotógrafo escogió esa vista de entre una infinidad de otras posibles. (Berger 2000, 16)

En este sentido se puede intentar el desarrollo de un ejercicio para seguir el enfoque de un fotógrafo, para así descolocar las piezas de arte, cualquiera que sea su soporte material. De lo que se trata es de renfocar un objeto artístico a través del marco de enfoque.

Para Mirzoeff, el “contacto visual imprudente” (*reckless eyeballing*), es decir, mirar al blanco, en particular a las mujeres blancas o a las personas investidas de autoridad, permaneció prohibido para aquellas personas clasificadas como “de color” bajo las leyes de Jim Crow. Este tipo de miradas “eran consideradas violentas y sexualizadas en sí mismas a partir de una intensificación en el control de la visualidad.” (Mirzoeff 2016a, 42) y, por lo tanto, el sujeto de color y su mirada eran denigrados. Una palabra, esta última, cuyo origen etimológico proviene del término en latín y despectivo *denigrare*: “manchar o ennegrecer la reputación de alguien”.

Un ejemplo sobre la mirada desde la negritud enfrentando la blanquitud emana del caso de Frederick Douglass,³ escritor y activista estadounidense; una de las

3 Frederick Augusto Washington Bailey, nacido en Tuckahoe, Maryland, en 1818, alcanzó la edad de 77 años al fallecer en Washington, en 1895. Fue un connotado orador y articulista prominente, fue el primer ciudadano negro con un alto puesto en el gobierno de Estados Unidos.

Hijo de madre esclava y padre blanco (al cual nunca llegó a conocer), se crió con su abuela en una plantación de Maryland. A los ocho años fue enviado a Baltimore como sirviente de

grandes figuras del siglo XIX en la lucha a favor del abolicionismo. El testimonio sobre estos enfoques proviene de la obtención de fotos de Douglass que suman muchos a lo largo de sus más de 50 años de *performance* frente a la cámara. Asimismo, Douglass, además de las dotes como orador, fue un renombrado escritor: en 1845, publicó la primera versión de su famoso libro autobiográfico *Narrative of the life of Frederick Douglass, an American slave*; una obra posteriormente ampliada e impresa en dos ocasiones más: 1855 y 1892.

Ahora bien, se puede señalar que la historiofotía se puede añadir a la autobiografotía la cual tendría, en el caso de Douglass, una variante considerable puesto que la fotografía fue una herramienta usada por él en sus esfuerzos abolicionistas para contrarrestar las imágenes denigrantes de inferioridad y magnificar la presencia de un negro inteligente, digno y bien vestido. En total, los editores de *Picturing Frederick Douglass* (Stauffer 2015) han identificado 160 retratos distintos del antiguo esclavo, abolicionista, escritor y orador. En suma, hay más retratos fotográficos de Douglass que del comandante George Armstrong Custer o del presidente Abraham Lincoln, de Sitting Bull o Buffalo Bill. Además, Douglass, él mismo, se encargó no solo de buscar retratarse, sino de difundir sus copias. Él los dio como regalos; los circuló en periódicos, incluido el suyo, *The North Star*, y los usó para promover organizaciones abolicionistas y de derechos civiles. Al mirar sus retratos, bajo el marco de la historiofotía, se puede pensar en Douglass como más artista que cualquiera de los fotógrafos que lo apuntaron con la cámara. Desde la contravisualidad, su mirada retardada viendo al objetivo resulta clara, aunque no se debe perder de vista que no todos los afroamericanos libertos tuvieron la posibilidad económica para pagar retratos fotográficos; es el caso de Elizabeth Gloucester, quien escribió y luchó a favor del abolicionismo, pero de la cual, sin embargo, no existen fotografías conocidas de ella (Staples 2024).

la familia Auld; allí aprendió a leer gracias a la señora Shophia Auld, pese a que las leyes de la época prohibían alfabetizar a los esclavos. Tras la muerte del amo trabajó en una plantación y en unos astilleros, y después de un primer intento de fuga frustrado en 1833, logró huir y establecerse en New Bedford (Massachusetts), donde adoptó el nombre de Douglass para eludir su detención y poderse integrar a la vida cotidiana trabajando como jornalero entre 1838 y 1841.

Douglass viajó luego a Europa, ayudando al movimiento por la abolición y al establecimiento de lazos con instituciones y figuras humanistas de ambos continentes. A su regreso fundó el periódico *North Star* (luego llamado *Frederick Douglass Paper*, manteniéndose activo de 1847 a 1860 en Nueva York). También conoció y trató a la célebre abolicionista Harriet Tubman. Durante la Guerra de Secesión, fue uno de los consejeros del presidente Lincoln, y defendió el derecho de los negros a ir armados; tras la guerra y la abolición de la esclavitud, su labor como activista se encaminó al pleno reconocimiento de los derechos civiles de los esclavos liberados. También desempeñó cargos diplomáticos en el exterior.

Imagen 2. Frederick Douglass, ca. 1877. Fotografía.



Fuente: The Library of Congress.

Y aunque Douglass es recordado principalmente por su genio retórico de la palabra por encima de los otros hombres negros del siglo XIX, él mismo no dejó de percibir que los nuevos tiempos eran más de imágenes que de palabras. Sus conferencias “La era de las imágenes”, “Conferencia sobre imágenes”, “Imágenes y progreso” e “Imágenes de la vida” dieron muestra de su entusiasmo por el potencial social y epistemológico de la fotografía. En su discurso de diciembre de 1861, “Pictures and progress”, elogió al “gran padre de nuestra pintura moderna”, Louis-Jacques Daguerre, por “la multitud, variedad, perfección y bajo costo” de sus cuadros.

Daguerre by the simple but all abounding sunlight has converted the planet into a picture gallery. As munificent in the exalted arena of art, as in the radiation of light and heat, the God of day not only decks the earth with rich fruit and beautiful flowers—but studs the world with pictures. Daguerrotypes, ambrotypes, photographs and electrotypes, good and bad, now adorn or disfigure all our dwellings. It has long been a standing complaint with social reformers and political economists that mankind have everywhere been cheated of the natural fruit of their own inventive genius: &c. I shall not stop here to argue whether this broad and bitter complaint is well or ill-founded. It is enough for the present that it does not stand against the wonderful discovery and invention by Daguerre. Men of all conditions may see themselves as others see them. What was once the exclusive luxury of the rich and great is now within reach of all. (Douglass 1861, citado en Stauffer 2015, 127)

Como señalan Maurice O. Wallace y Shawn Michelle Smith, la objetividad es parte de lo que más le gustaba a Douglass de la fotografía, y por eso, con su ejercicio de constancia, manipulaba lo puesto frente a la cámara. Realizó su visión de la perfección, la cual buscó utilizar como base de la contravisualidad para la defensa de los derechos civiles y la lucha frente a la esclavitud. Pero, por mucho que Douglass trabajara y lograra avances en el movimiento abolicionista, también conocía los límites del esfuerzo humano. Las fotografías simplemente representaban tanto la tecnología como la forma en la cual, en su opinión, le daban la mejor oportunidad de llegar a esta última. Se puede concluir con Wallace lo siguiente: "African Americans adopted and utilized photography in all its cultural forms to represent a new people, a new period, and new modes of black thought" (Wallace 2012, 9-10). De ahí la importancia de trabajar desde la historiofotía para explicar y comprender la tríada conformada por el conocimiento, la información y la comunicación, debiendo esta responder a desentrañar la historia en la fotografía y la fotografía en la historia.

Imágenes en movimiento

En cuanto al dispositivo cinematográfico, este nos remite a un fenómeno complejo desde su materialidad en donde se reúnen conocimientos químicos y fisiológicos. Además, otro elemento hablando de la complejidad de la llamada "fábrica de sueños" es su sentido industrial, en el cual se dividen tareas técnicas y profesionales. Se trata de un equipo de trabajo interdisciplinario el cual, con el paso del tiempo, tuvo una participación de especialistas cada vez más numerosa, pudiéndose ubicar en lo denominado por Robert Darnton (2008, 274-275) como el "circuito de la comunicación". Un mundo de especialistas en donde principalmente destacan productores, guionistas, realizadores, camarógrafos, sonidistas y editores, pero también, desde luego, los actores.

En este sentido, no deja de sorprender que dentro de la historiografía de la producción cinematográfica en Estados Unidos haya existido una contravisualidad abundante: un número importante de filmes escritos y producidos, actuados y fotografiados por hombres y mujeres de color. El caso de Oscar Micheaux es el mejor ejemplo de un director con más de 40 películas producidas. Micheaux fue un antiguo portero, granjero y novelista de obras de lectura para viajes en ferrocarriles, con las cuales, al venderlas, pudo financiar sus películas. Es decir, aprovechó las vías de la blanquitud para autorrepresentar de forma empoderada la negritud.

Micheaux contrató actores y actrices talentosos de Lafayette Players, una compañía de repertorio exclusivamente negra con sede en Los Ángeles. La mayoría de sus películas se exhibieron en una docena de teatros para la población de color a lo largo de Central Avenue. Se puede decir que Micheaux construyó una contravisualidad, porque mientras Hollywood pintaba con betún a los blancos

para interpretar a los negros, él le dio la vuelta y utilizó negros de piel clara para interpretar a los blancos. Pudo así romper con algunos estereotipos, pues el hombre negro siempre resultó ser un héroe al final de sus filmes, al igual que los blancos en las películas de blancos. Las suyas fueron unas de las primeras películas en la historia en atacar los linchamientos, la segregación de viviendas, los juegos de azar, los predicadores corruptos, el abuso doméstico, el perfil criminal por parte de la policía, y todo tipo de inequidades raciales.

A lo largo de la historia de las civilizaciones, la construcción de relatos fantásticos para generar identidades culturales y simbólicas ha sido una constante. De hecho, una palabra como leyenda contiene una etimología latina procedente del verbo leer o *legere*, es decir, “recoger” o “escoger”. Así, tenemos el significado del término “leyenda”, según Corominas, como “escrito, lo que se lee”. Para los propósitos del presente escrito, podríamos añadir como significado de leyenda visual: una “imagen, lo que se lee visualmente”.

Por otro lado, debemos recordar una palabra como metáfora la cual, en su sentido etimológico, significa traslación. Se trata de una figura a través de la cual se designa una cosa mediante el nombre de otra con la cual tiene una relación de semejanza, produciéndose en esta un desplazamiento semántico; por ejemplo, cuando se dice “el ferrocarril es una máquina de libertad”, hace alusión a tratarse de un transporte que liberaba a sus pasajeros afrodescendientes de sus pesadas cadenas para conducirlos a la libertad.

En este sentido, no resulta casual haberse generado la metáfora del ferrocarril subterráneo: un sistema de transporte el cual, en realidad, hablaba de la red de abolicionistas, tanto blancos como negros, quienes ayudaron a los esclavizados de color a escapar de sus amos a través de un conjunto de casas seguras y refugios, junto a un soporte de vehículos y embarcaciones dispuestos para la movilidad liberadora. A partir de finales del siglo XVIII, tras la primera de las Leyes de Esclavos Fugitivos en 1793, darían inicio las primicias de la leyenda del “ferrocarril subterráneo”.

De esta forma, esta red generó el trazado y cruce de rutas terrestres o marítimas desde los estados del sur, sirviendo de apoyo a la lucha por la liberación de la esclavitud, para alcanzar los estados “libres” del norte y Canadá; lo anterior sin olvidar haber habido también redes hacia México y el Caribe. A veces, las rutas del ferrocarril subterráneo eran organizadas por abolicionistas, personas quienes simplemente se oponían a la esclavitud. Pero, más a menudo, la red consistía en una serie de pequeñas acciones individuales para ayudar a personas esclavizadas fugitivas.

Dentro de la cultura ferrocarrilera, la terminología fue utilizada para nombrar a los participantes del tren subterráneo. Así, los abolicionistas viajando hacia el sur para encontrar esclavos en búsqueda de su libertad fueron llamados “pilotos”,

mientras aquellos quienes guiaban a las personas esclavizadas hacia la seguridad y la libertad fueron denominados “conductores”. Los esclavos huyendo eran designados como los “pasajeros”, y los hogares o negocios de las personas, donde los pasajeros y conductores fugitivos podían esconderse con seguridad, eran llamadas “estaciones”. Se trataba de representar a la tecnología ferroviaria como el transporte hacia la libertad.

Tal vez en eco a esta imagen Langston Hughes, el poeta del *Harlem Renaissance*, se inspiró al ir en ferrocarril hacia México. Al atardecer, el tren cruzaba el Mississippi, y Hughes, como describe en su autobiografía, pensó en la importancia de los ríos en la historia afroamericana:

Then I remembered reading how Abraham Lincoln had made a trip down the Mississippi on a raft to New Orleans, and how he had seen slavery at its worst, and had decided within himself that it should be removed from American life. Then I began to think about other rivers in our past —the Congo, and the Niger, and the Nile in Africa—and the thought came to me: ‘I’ve known rivers’. (Hughes 1963, 55)

En quince minutos, escribió los versos de *The negro speaks of rivers* en la parte posterior de un sobre, el cual posiblemente sea el más famoso de sus poemas:

I’ve known rivers:
I’ve known rivers ancient as the world and older than the
flow of human blood in human veins.
My soul has grown deep like the rivers.⁴

Ante la constante persecución de los esclavos en su huida a través de ríos, campiñas o pantanos, el trazado de la red para el escape tuvo que adaptarse y modificarse. Se agregaban o quitaban estaciones del ferrocarril subterráneo: si un nuevo propietario apoyaba la esclavitud, o si se descubría que el sitio era una estación, los pasajeros y conductores se veían obligados a buscar una nueva parada. El establecimiento de estaciones se hizo silenciosamente, de boca en boca. Muy pocas personas mantuvieron registros sobre esta actividad secreta, para proteger a los propietarios y a los fugitivos que necesitaban ayuda. Siempre es-

⁴ Los versos del pequeño poema de Hughes continúan: “I bathed in the Euphrates when dawns were young. / I built my hut near the Congo and it lulled me to sleep. / I looked upon the Nile and raised the pyramids above it. / I heard the singing of the Mississippi when Abe Lincoln / went down to New Orleans, and I’ve seen its muddy / bosom turn all golden in the sunset. / I’ve known rivers: / Ancient, dusky rivers. / My soul has grown deep like the rivers.” (Hughes 1994, 23).

taba activa la alerta, porque si eran capturados, los esclavos fugitivos eran obligados a regresar a la esclavitud además de ser cruelmente castigados. Pero también las personas sorprendidas, las cuales ayudaban a esclavos en su fuga, podían enfrentarse no solo a un arresto, sino hasta a un aprisionamiento en la cárcel. Esto último solía aplicarse tanto a las personas viviendo en estados donde se apoyaba la esclavitud como a quienes vivían en estados libres.

Según la leyenda, a lo largo de la red del ferrocarril subterráneo, podían ser reconocidas las casas o “estaciones” donde los ex esclavos conseguían resguardarse de manera segura. A menudo, estas estaban señaladas por una colcha colgando de un tendedero o del marco de una ventana. Estas mantas incluían diseños a manera de códigos, de modo que al mirar sus formas y motivos cosidos, una persona en camino hacia su libertad podía conocer los peligros inmediatos del área o incluso hacia dónde dirigirse a continuación.

Giles R. Wright, un historiador radicado en Nueva Jersey, ha criticado la falta de pruebas para corroborar el uso de señales en mantas. Los códigos de las colchas no se mencionan en las narrativas de esclavos del siglo XIX ni en los testimonios orales de antiguos esclavos de la década de 1930. Además, no quedan edredones originales. De acuerdo con Wright, lo sucedido es haber considerado una tradición popular como un hecho histórico en un libro como el de Jacqueline L. Tobin y Raymond G. Dobard (1999), una obra basada en entrevistas con una anciana *quilter*, la afroamericana Ozella Williams, donde cuenta la historia de cómo se usaban los símbolos para dirigir a los esclavos en vía de escape. Pero esta obra y la teoría del código de colchas ha generado controversia desde su publicación. Los estudiosos del ferrocarril subterráneo han cuestionado la metodología del trabajo y la exactitud de sus hallazgos.

Realidad o leyenda, la gente está de acuerdo en que la idea de un código de colchas es convincente, aunque no haya pruebas materiales. No obstante, sí es un hecho material la permanencia de la Johnson House, una estación crucial del ferrocarril subterráneo, convertida ahora en un sitio histórico nacional en Filadelfia; un espacio encarnando el espíritu de la casa y la presencia de hombres y mujeres esclavizados quienes pasaron y se ampararon en ella rumbo a su libertad. Construida en 1768, en el corazón de Germantown, la Johnson House conserva carpintería y pisos originales donde se materializa la contravisualidad del tren subterráneo.

La novela *The underground railroad*, de Colson Whitehead (2016),⁵ es una obra con tintes cercanos a la novela histórica y, particularmente, a la historia de esclavos, pero lo hace a partir de dichos géneros de una manera sorprendente e imaginativa.

5 Cfr. Vásquez (2016).

La idea central de la novela es simple: el ferrocarril subterráneo no es, en la novela de Whitehead,⁶ la red secreta de pasadizos y casas seguras utilizadas por los esclavos fugitivos para llegar al norte libre desde sus estados esclavistas. O más bien es eso, pero también es otra cosa: la entrada a un pasadizo en la casa segura o el acceso a una cueva escondida, para llegar a una estación de ferrocarril subterránea “de verdad”, con locomotoras, vagones y conductores, a veces completos con bancos en la plataforma. “Two steel rails ran the visible length of the tunnel,” escribe Whitehead, “pinned into the dirt by wooden crossties. The steel ran south and north presumably, springing from some inconceivable source and shooting toward a miraculous terminus” (Whitehead 2016, 67). Los trenes fantasmales pasan en horarios inesperados y van a lugares impredecibles, pero eso es obviamente suficiente para aquellos queriendo huir de la miseria y la violencia de la esclavitud: su pura inhumanidad, una palabra, la cual, en las inquebrantables exploraciones de Whitehead, parece llenarse de nuevos significados.

El “ferrocarril subterráneo” se convierte en algo mucho más interesante que una novela histórica. La ucronía nos dice lo que pudo haber sucedido, pues no se limita a contarnos lo que pasó. La imaginación de Whitehead, libre de hechos obstinados, lleva la novela a nuevos lugares en la narrativa de la esclavitud, o más bien a lugares donde realmente tiene algo nuevo que decir.

Uno de los pasajes más elocuentes de la novela, el cual ilustra la forma en cómo la imaginación de Whitehead se ocupa de sus asuntos, tiene lugar en un museo de maravillas, en Carolina del Sur. Cuando Cora, la protagonista de la novela, llega y pregunta dónde debería empezar a limpiar, descubre que eso no es lo que se espera de ella. Hay una sección del museo llamada “Historia viva”. Como un ferrocarril, explica el curador, el museo permite a sus visitantes “ver el resto del país más allá de su pequeña experiencia” al modo, ya señalado, de la ventana y el marco. Cora se da cuenta de que su tarea es ir detrás de un cristal y representar su papel en una descripción de la experiencia del esclavo, todo esto mientras los visitantes blancos la miran intensamente desde el otro lado. Mientras Cora desempeña su papel (en silencio y diligentemente) en las escenas está-

6 La trama de la novela gira en torno a la historia de Cora, una joven esclava en una plantación de algodón de Georgia. Su madre se escapa cuando ella es una niña y ese sentimiento de abandono la persigue desde entonces. Cuando César, otro esclavo, se le acerca para hablarle sobre el ferrocarril subterráneo, ella duda; pero entonces la vida le da el empujón que necesita. Para asegurar su escape, mata a un hombre blanco y pronto la persigue un famoso cazador de esclavos llamado Ridgeway, un hombre sacado directamente de Cormac McCarthy, cuyo asistente lleva un collar hecho con orejas humanas. Lo siguiente es el incierto itinerario de Cora por el infierno. La novela utiliza la arquitectura de un cuento episódico, cada episodio corresponde a una nueva parada en el viaje (las dos Carolinas, luego Tennessee, luego Indiana), cada uno de los cuales presenta a Cora nuevas encarnaciones del mal, o el mal que el mal ha sacado a relucir en todos. Mecánica venenosa de la esclavitud.

ticas, comienza a cuestionar su exactitud. El curador, escribe Whitehead, “admitió que las ruelas no se usaban con frecuencia al aire libre”, pero responde que “si bien la autenticidad era su lema, las dimensiones de la sala obligaban a hacer ciertas concesiones”.

The underground railroad también trata sobre las innumerables formas en las cuales los narradores blancos han robado con demasiada frecuencia la historia negra. La novela de Whitehead se preocupa constantemente por estas cuestiones de autenticidad y autoridad narrativa, y también por las diferentes versiones del pasado que llevamos con nosotros. No es de extrañar que en los agradecimientos, Whitehead mencione a dos famosos esclavos fugitivos: “Frederick Douglass and Harriet Jacobs, obviously”.

La adaptación de la novela en la serie “El ferrocarril subterráneo” (*The underground railroad*) fue producida por Amazon y dirigida en 10 capítulos por el oscarizado Barry Jenkins. Se trata de una libre adaptación buscando narrar una “historia alternativa”, las ramificaciones de la esclavitud y la clandestina red de liberación de esclavos. La propuesta de Jenkins, basada en la novela de Whitehead, tiene en el centro del relato a Cora (Thuso Mbedu) y Caesar (Aaron Pierre), perseguidos por el cazador de esclavos Ridgeway (Joel Edgerton).

Lo primero que deja claro el guión, escrito principalmente por el cineasta junto a Jacqueline Hoyt y Nathan C. Parker, es ser un drama humano y, por tanto, el tono es profundamente humanista y sensible. A partir de ese centro, el guión construye sus momentos, sus clímax y sus virajes con un control preciso de los tiempos.

Esta contravisualidad humanista no impide a la mini serie ser dura y violenta. Nada más cerrar el evocador prólogo, nos encontramos con una secuencia festiva interrumpida por los amos. La fiesta termina, literalmente, a golpes de castigo. La crueldad excesiva sobrevuela los campos de algodón pero, a pesar de encontrarnos con escenas de tortura, la cámara muestra lo justo y necesario. Se detiene lo suficiente como para incomodar al espectador pero no tanto como para recrearse en la visualidad blanca sobre la miseria de las víctimas de color.

La serie tampoco huye de cuestiones como el complejo del salvador blanco y el paternalismo y control de unos hacia otros. Por ejemplo, la primera parada de Cora y Caesar es una floreciente comunidad urbana en la cual, aparentemente, podrán ser libres trabajando, recibiendo educación. Un idílico (sobre todo comparado con la plantación) entorno escondiendo oscuras intenciones por parte de la comunidad que les acoge. Ahí, Sam (Will Poulter), un abolicionista y fotógrafo blanco, que no aparece en la novela de Whitehead, en cambio aparece en la serie como un amigo de Cora y Caesar como muestran dos fotogramas (véase la imagen 3). Así, Sam enfoca y retrata a cada uno de ellos con su cámara capturando la mirada un poco al estilo de Douglass.

Imagen 3. *The underground railroad*. Fotogramas. 2021.



Fuente: Amazon Prime.

La fotografía del camarógrafo James Laxton retrata el ambiente de explotación en los campos sureños a partir de planos dando una dimensión épica a toda la serie de diez episodios con una duración de sesenta minutos. Todo acompañado por una obra musical de Nicholas Britell, con sonidos de violines y órgano a ritmos intensos o de valsés clásicos.

Tengamos presente que Hayden White diferencia entre acontecimientos reales —históricos— e imaginarios —no históricos, pero no falsos—. Se trata de una narrativa caracterizada por construir un discurso imaginario en el cual se pueden integrar los acontecimientos reales y los imaginarios, necesitando de los tropos y distintos elementos de figuración para la narración de ambos elementos. Pero “la narración de historia solo se problematiza después de que dos órdenes de acontecimientos se disponen ante el narrador como componentes posibles de los relatos y se fuerza así a la narración a descargarse ante el imperativo de mantener separados ambos órdenes en el discurso” (White 1992a y b, 20).

Para el poeta afroamericano, Scott Woods, la genialidad de la novela de Whitehead radica en cómo reimagina los diversos espacios en los cuales se mantuvo a los negros como la educación, el trabajo, la religión, la vigilancia y las protestas a lo largo de la historia de Estados Unidos, pero todo a través de la creación literaria, luego llevada al dispositivo filmico. Sin embargo, la adaptación y dirección de Jenkins transforma esas alegorías en observaciones, las cuales no parecen muy descabelladas en absoluto.

In doing so, he manages to shrink the distance between the history we labor to forget and a reality in which Black people still find themselves carried along a vicious school-to-prison pipeline, trapped in systemic inequality and tyrannized by over-policing that smacks of overseer roots.

This series is not a curriculum, but a reappraisal, and as a viewer, it cuts deeper than any history lesson could. Ultimately the series stands as a reminder of the vast cata-

log of things we can never know about slavery. We can never know all of the stories or real names or where all of the bodies were left behind, buried or not. (Woods 2021)

Por ejemplo, cuando la novela y la serie narran el capítulo sobre Carolina del Sur, la existencia de un nirvana en donde conviven negros que han sido “liberados” para tener una existencia increíblemente paradisíaca. Sin embargo, se trata de una fachada que hace un eco en el cual puede observarse el paralelo con los experimentos de exterminio nazi de judíos. Whitehead parece hacer una referencia al nefasto caso del estudio Tuskegee sobre la sífilis no tratada en hombres negros (denominado informalmente Tuskegee Experiment). Dicho estudio fue llevado a cabo entre 1932 y 1972 por el Servicio de Salud Pública de Estados Unidos (The United States Public Health Service, PHS), a partir de la selección de un grupo de casi 400 hombres afroamericanos con sífilis. El propósito del estudio era el de observar los efectos de la enfermedad cuando no era tratada, aunque al final del estudio los avances médicos mostraron que era completamente curable. Pero lo terrible del caso es que los hombres no fueron informados de la naturaleza del experimento y más de 100 murieron a resultas de este inhumano ensayo.

Si bien los hombres recibieron atención médica y mental, la cual de otro modo no habrían recibido, fueron engañados por el PHS, pues nunca se les informó sobre su diagnóstico de sífilis y se les proporcionaron placebos disfrazados, métodos ineficaces y procedimientos de diagnóstico como el tratamiento para lo denominado entonces solo como la “mala sangre”. La película *Miss Evers' boys* (Sargent 1997) sirve a partir de la contravisualidad del dispositivo filmico para recrear este vergonzoso hecho.

En todo caso, la importancia del enfoque dialéctico visual al cual convoca la historiofotía, en este caso referido al filme pero que puede replicarse a las imágenes fijas, nos demanda estudiar la historia de los afroamericanos en el cine y al cine afroamericano en la historia.

Conclusiones

A lo largo del presente texto se ha podido mostrar la importancia de concebir una categoría como la de historiofotía, la cual demanda:

[...] tratar la evidencia en imágenes (*imagistic evidence*) como si fuera como mucho un complemento de la evidencia verbal más que como un suplemento, es decir, un discurso en su propio derecho y capaz de decirnos cosas sobre sus referentes, que son tanto diferentes de lo que puede decirse en el discurso verbal como también de lo que puede decirse solamente por medio de imágenes visuales. (White 2010, 218)

Toda representación visual, como señala Freedberg, aparece muerta, pero puede cobrar vida; está muda, pero tiene una presencia capaz de moverse y de hablar; y tienen tal poder sobre la imaginación, que alimentan los sueños (Freedberg 2009, 419). Y es que un cuadro, una fotografía, pero sobre todo un filme pueden reproducir paisajes, sonidos, emociones, ciertas clases de conflictos entre individuos y grupos, acontecimientos colectivos y movimientos de multitudes como un coro parahistoriográfico. Desde luego,

[...] ninguna historia, visual o verbal, “refleja” todos, o incluso la mayor parte de los eventos o escenas de los cuales se propone ser un relato, y esto es cierto aún en la más estrictamente restringida “micro-historia”. Toda historia escrita es producto de procesos de condensación, desplazamiento, simbolización y clasificación, exactamente, como aquellos usados en la producción de una representación filmica. Es solo el medio el que difiere, no la forma en la cual los mensajes son producidos. (White 2010, 219)

Finalmente, se puede considerar cómo la historiofotía constituye un recurso fundamental para reflexionar sobre las formas en las cuales “un discurso distintivamente en imágenes (*imagistic discourse*) puede o no transformar la información sobre el pasado en hechos de un tipo específico” (White 2010, 222). Ciertamente, el trabajo historiográfico con imágenes requiere de una caja multidisciplinaria de herramientas teóricas, metodológicas y conceptuales para desenmascarar la visualidad y recuperar la contravisualidad que, a lo largo de la historia esclavista y emancipadora de Estados Unidos, nos revelan dispositivos visuales modernos y actuales.

De lo que se trata es de imitar a Langston Hughes, el poeta afroamericano quien, con su mirada desde un ferrocarril, pudo ayudarse a construir una contravisualidad de la narrativa estándar de la historia, como ha sido el caso de la afroamericana. Una narrativa yendo no solamente hacia adelante, sobre los rieles de la escritura, para en cambio ir sumando los rastros del dispositivo de imágenes fijas o en movimiento —óleo, celuloide o píxeles—conducentes a una libertad expresiva diferente y complementaria de los hechos del pasado. ■

Referencias

- Agamben, Giorgio. 2014. *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Alberdi Soto, Begoña. 2016. Escribir la imagen: la literatura a través de la écfra-sis. *Literatura y lingüística*, 33.
- Aparisi Miralles, Ángela. 1990. Thomas Jefferson y el problema de la esclavitud. *Anuario de Filosofía del Derecho*, VII: 455-468.

- Bal, Mieke. 2009. *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje*. Murcia, España: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo (CENDEAC).
- Belting, Hans. 2010. *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz.
- Berger, John. 2000. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Burke, Peter. 2005. *Visto y no visto*. Barcelona: Crítica.
- Crenshaw, Kimberlé. 1989. Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *Legal Forum* 1, art. 8.
- Darnton, Robert. 2008. *Los best seller prohibidos en Francia antes de la Revolución*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Douglass, Frederick. 2013. *La vida de Frederick Douglass. Un esclavo americano*. Jaén, España: Alcalá Grupo Editorial.
- Douglass, Frederick. [1979] 1992. *The Frederick Douglass papers. Series one, Speeches, debates, and interviews*, vol. 3, John W. Blassingame (ed.). New Haven: Yale University Press. <https://frederickdouglasspapersproject.com/s/digitaledition/item-set/9001>.
- Eaton, Alexandra. 2023. His name was Bélizaire': rare portrait of enslaved child arrives at the Met. *New York Times*, agosto 14.
- Elsaesser, Thomas y Malte Hagener. 2010. *Film theory: an introduction through the senses*. Nueva York: Routledge.
- Fagua Lozano, Eloísa. 2023. Qué es escribir historia: perspectivas a partir de Aby Warburg en el *Atlas Mnemosyne*. *Clío: Revista de Historia del Arte*, undécima edición.
- Freedberg, David. 2009. *El poder de las imágenes*. Madrid: Cátedra.
- Hughes, Langston. 1963. *The big sea, an autobiography*. Nueva York: Hill and Wang.
- Hughes, Langston. 1994. *The collected poems of Langston Hughes*. Nueva York: Alfred A. Knopf.
- Hunt, Lynn. 2009. *La invención de los derechos humanos*. Barcelona: Tusquets.
- Matute, Álvaro. 2002. Memoria e imagen de la Revolución mexicana, articulación y desarticulación textual. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, 24, julio-diciembre.
- Matute, Álvaro. 2005. *Aproximaciones a la historiografía de la Revolución mexicana*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM.
- Michelkevičius, Vytautas. 2011. *The Lithuanian SSR Society of Art Photography (1969-1989). An image production network*. Lituania: Vilnius Academy of Arts Press.
- Mirzoeff, Nicholas. 2003. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mirzoeff, Nicholas. 2016a. *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cul-*

- tura visual*. México: Paidós.
- Mirzoeff, Nicholas. 2016b. El derecho a mirar. *Revista Científica de Información y Comunicación*, 13: 29-65.
- Rosenberg, Karen. 2023. Now, black figures have a name, a frame and a show. *The New York Times*, diciembre 21.
- Staples, Brent. 2024. The lost story of New York's most powerful black woman. *The New York Times*, febrero 16.
- Stauffer, John, Zoe Trodd, Celeste-Marie Bernier, Henry Louis Gates, Kenneth B. Morris. 2015. *Picturing Frederick Douglass: an illustrated biography of the nineteenth century's most photographed American*. Nueva York: Liveright Publishing Corporation.
- Tobin, Jacqueline L. y Raymond G. Dobard. 1999. *Hidden in plain view: the secret story of quilts and the underground railroad*. Nueva York: Anchor Books.
- Vásquez, Juan Gabriel. 2016. In Colson Whitehead's latest, the underground railroad is more than a metaphor. *The New York Times*, agosto 5.
- Wallace, Maurice O. y Shawn Michelle Smith (eds.). 2012. *Pictures and progress: early photography and the making of African American identity*. Durham: Duke UP, 400 pp.
- White, Hayden. 1992a. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- White, Hayden. 1992b. *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.
- White, Hayden. 2010. *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Whitehead, Colson. 2016. *The underground railroad*. Doubleday.
- Woods, Scott. 2021. "The underground railroad" is not a history lesson. It's a mirror. *The New York Times*, mayo 19.

Referencias visuales

- Amans, Jacques Guillaume Lucien. *Bélizaire and the Frey children*, The Metropolitan Museum of Art, ca. 1837. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/898196>
- Douglass, Frederick. *Photograph*. The Library of Congress, ca. 1877. <https://www.loc.gov/item/2017895330/>.
- Jenkins, Barry. 2021. *The underground railroad*. Amazon.
- Sargent, Joseph. 1997. *Miss Evers' boys*. HBO.