

Los afrodescendientes en el arte veracruzano y cubano del siglo XIX

Por *María Dolores BALLESTEROS PÁEZ**

SIGUIENDO LA CONCEPCIÓN TEMPORAL y espacial desarrollada por Yolanda Wood sobre el Caribe, puede considerarse que en el siglo XIX Veracruz ya no formaba parte integral de dicha región como lo había sido en el XVI.¹ Los lazos comerciales y sociales construidos entre la Corona española y su colonia se habían roto —o debilitado— con la declaración de independencia de la Nueva España, el bloqueo al puerto veracruzano por parte de los españoles y la permanencia de Cuba como colonia de España.² A pesar del distanciamiento entre ambos países, entre el arte veracruzano y el cubano del siglo XIX se han encontrado ciertas similitudes en las imágenes de la población afrodescendiente.³

Para mostrar dichas similitudes, en el presente artículo se analiza, en primer lugar, un cuadro titulado *El zapateo* que ha sido empleado para representar los bailes veracruzanos y se descubre como copia de un cuadro realizado en la isla de Cuba por Víctor Patricio Landaluze. Se parte de las imágenes religiosas y la carga ideológica contenida en dicha obra para reflexionar sobre la concepción que de los afrodescendientes se tenía en el periodo colonial. La Independencia de México y la actitud propagandística de los industriales cubanos permitieron la llegada de artistas europeos que buscaban capturar el exotismo americano; quedaron fascinados

* Becaria del Programa de Becas Posdoctorales de la Universidad Nacional Autónoma de México, adscrita al Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe; e-mail: <lola.ballesteros@gmail.com>.

¹ Yolanda Wood, “Repensar el espacio Caribe”, *Revista de la Universidad de La Habana*, núm. 236 (septiembre-diciembre de 1989), pp. 67-80.

² En lo que respecta a los esfuerzos para apoyar la independencia de la Isla, véase Sergio Guerra Vilaboy, “México y Cuba: primeros esfuerzos por la independencia cubana, 1820-1830”, *Sotavento* (México, Universidad Veracruzana), vol. 2, núm. 4 (verano de 1998), pp. 31-55, en DE: <<http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/8785/1/sotav4-Pag-31-55.pdf>>.

³ Para conocer casos concretos de migraciones, forzadas o voluntarias, de mexicanos y cubanos en el siglo XIX, véase Bernardo García Díaz, “El Caribe en el Golfo: Cuba y Veracruz a fines del siglo XIX y principios del XX”, *Anuario* (México, Universidad Veracruzana), vol. X (1995), pp. 47-66, en DE: <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/8561/2/anua_x-pag47-66.pdf>.

por la población de la isla y de la costa mexicana, y la representaron en sus obras. En contraste, se recuperan las imágenes de los artistas locales, de sus vecinos: en algunos casos se muestra cariño hacia ellos, en otros, una distancia tan grande como la de los extranjeros hacia la realidad local. Finalmente, se compara la concepción que de lo africano se tuvo en ambas sociedades y se valora si dicha concepción se atesoró como un legado o quedó en el olvido.

¿El cuadro más emblemático del fandango veracruzano?

AUNQUE de origen español, el bilbaíno Víctor Patricio Landaluze (1830-1889) es uno de los artistas emblemáticos del arte cubano del siglo XIX. La mayor parte de su producción consta de grabados satíricos y pinturas al óleo.⁴ Entre sus cuadros más conocidos se encuentra *La danza blanca de los sombreros*,⁵ obra que junto con otra titulada *Un sarao para gente de color*, fue publicada como grabado en 1874 en la revista *La Ilustración Española y Americana*.⁶ En dicha revista, *La danza blanca de los sombreros* aparece con el nombre *Un guateque* y en el texto alusivo se describe cómo se avisa a los poblados cercanos de una fiesta, la vestimenta de los hombres y las mujeres, el machete y el pañuelo que porta el guajiro, la taberna y el salón donde tiene lugar el baile, la orquesta etc. Le dedican algunas palabras al “negro viejo, esclavo del dueño de la taberna” y a la pareja que baila. Algunas versiones reducidas de este cuadro se conservan en el Museo Nacional de Cuba y reiteran la temática del zapateo y el uso de sombreros.⁷

En el libro *Danzas populares tradicionales cubanas* se identifica una variación de este cuadro como ejemplo de que “en el zapateo, la mujer se pone los sombreros de los hombres que irán bailando

⁴ Evelyn Carmen Ramos-Alfred, *A painter of Cuban life: Víctor Patricio de Landaluze and Nineteenth-Century Cuban politics (1850-1889)*, Chicago, The University of Chicago, 2011, tesis doctoral.

⁵ *La danza blanca de los sombreros* fue subastada en 1997 en la Casa Sotheby's, mayor información en DE: <<http://www.artvalue.com/auctionresult-landaluze-landaluze-victor-pat-la-danza-blanca-de-los-sombrer-342666.htm>> y <<http://www.latinamericanart.com/es/obras-de-arte/victor-patricio-landaluze-la-danza-blanca-de-los-sombreros.html>>. Asimismo, dicha información fue confirmada por Evelyn Carmen Ramos-Alfred en una comunicación personal realizada el 27 abril de 2015.

⁶ *La danza blanca de los sombreros* y *Un sarao*, *La Ilustración Española y Americana* (Madrid), año XVIII, núm. III (22 de enero de 1874), p. 45, en DE: <<http://hemerotecadigital.bne.es/results.vm?q=parent%3A0001066626&s=160&lang=es>>.

⁷ Lázara Castellanos, *Víctor Patricio Landaluze*, La Habana, Letras Cubanas, 1991.

con ella”.⁸ Las autoras consideran que la obra de Landaluze “nos permite visualizar algunos de los ambientes festivos donde se desarrollaba [el zapateo], así como varias de las figuras coreográficas características”.⁹ En su descripción del baile especifican que:

cuando este baile se interpretaba en el guateque —fiesta principal del campesino cubano—, la pareja, por lo general, se situaba en el centro, mientras que el resto de los participantes coreaban, al compás de la música, y apoyaban a los bailarines con exclamaciones y palmadas. La mujer bailaba erguida y elegante, mientras que el hombre se destacaba por su destreza, estableciéndose entre ellos una especie de competencia en la que primaba el coqueteo de la dama y la habilidad y el galanteo del hombre. En ocasiones, este último coronaba con su sombrero a su pareja o colocaba el pañuelo en sus hombros.¹⁰

Figura 1



Víctor Patricio Landaluze, *La danza blanca de los sombreros*, 1880, óleo sobre lienzo, 35.6 x 45.7 cm.

⁸ Caridad Santos Gracia y Nieves Armas Rigal, *Danzas populares tradicionales cubanas*, La Habana, Centro de Investigación y Desarrollo de la Cultura Cubana “Juan Marinello”, 2002, p. 58.

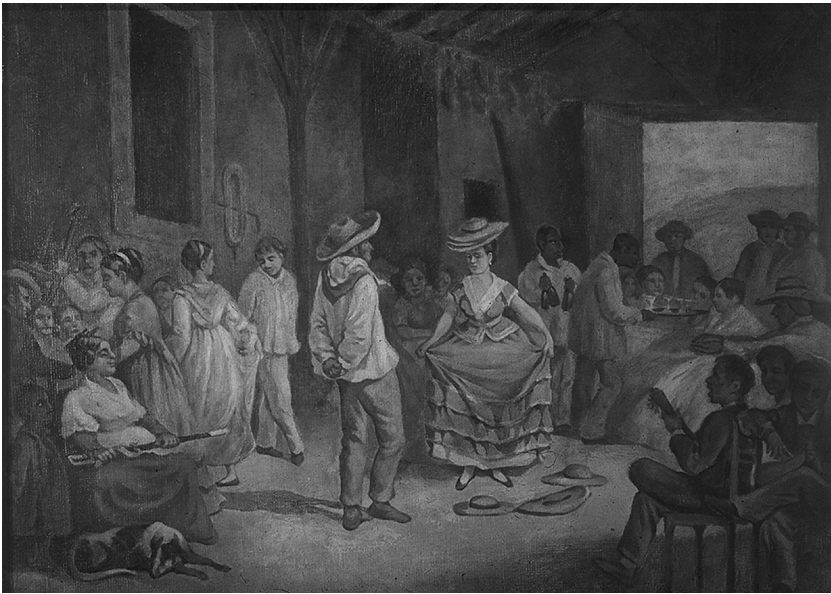
⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 59.

Como vemos, la descripción y la obra de Landaluze que la ilustra corresponden a la perfección: la distribución de los bailarines en la escena, la colocación de los sombreros así como la elegancia y lo erguido de las figuras al bailar corresponden con el zapateo cubano.

Considerada anónima y fechada en el siglo XIX, en el Museo de Arte del Estado de Veracruz se conserva una obra titulada *El zapateo* que ha sido empleada en innumerables publicaciones mexicanas, especialmente veracruzanas, para ilustrar bailes regionales como el fandango. No obstante, con algunas variantes de colores y matices, *El zapateo* es una copia de *La danza blanca de los sombreros*.

Figura 2



Anónimo, *El zapateo* (siglo XIX), Museo de Arte del Estado de Veracruz.

Se desconoce cómo llegó esta ilustración a la colección del Museo de Arte del Estado de Veracruz, porque si bien en 1858 Landaluze visitó México, en esa fecha aún no había creado dicho cuadro. Podría habérselo regalado o vendido a alguien que lo visitó en la isla de Cuba o un artista en México podría haberlo copiado de la reproducción publicada en *La Ilustración Española y Ame-*

ricana.¹¹ La colección del museo que lo conserva fue conformada principalmente a finales del siglo XIX cuando tras la muerte de José Justo Montiel el Gobierno del Estado de Veracruz adquirió las obras que quedaban en el taller de éste en la ciudad de Orizaba.¹² En 1942 el gobernador Jorge Cerdán organizó una exposición con pinturas del acervo en la Ciudad de México. En 1989, a iniciativa de Dante Delgado Rannau, gobernador interino, se inició la reconstrucción del Oratorio de San Felipe Neri, donde actualmente se expone la colección. La única información que se tiene sobre la procedencia de la obra que nos ocupa es que fue adquirida por el gobierno estatal a finales del siglo XIX.

Investigadores expertos en la danza y la música del estado veracruzano han considerado este cuadro un ejemplo ilustrativo de los ritmos regionales. En un libro de su autoría dedicado al fandango veracruzano, Antonio García de León lo emplea como portada e ilustración.¹³ A su vez, Ricardo Pérez Montfort en un libro sobre Veracruz lo emplea para ilustrar el fandango popular. En primer lugar, recupera la descripción que Antonio García Cubas hizo de él:

Otras veces, entusiasmado alguno de los asistentes por el atractivo de los ojos picarescos de la jarocho o por la destreza en el baile, se aproxima a ella y le coloca un ancho sombrero en la cabeza. Si sólo es uno el que hace uso de esta galantería la jaroquita continúa bailando con el sombrero puesto, mas si hubiese varios imitadores, aquella no permite, para no inferir ofensa, que uno o más sombreros se sobrepongan al primero y, en tal caso, prosigue bailando con un solo sombrero puesto y los otros en las manos. Concluido el baile, la que ha sido objeto de aquellas atenciones, toma asiento en el estrado conservando los sombreros y esperando a que sus dueños los demanden.¹⁴

A la descripción añade que “un cuadro anónimo del siglo XIX que guarda la Pinacoteca Veracruzana en Orizaba ilustra magníficamente este fenómeno coreográfico hoy olvidado” y menciona el

¹¹ Las distintas posibilidades fueron propuestas por Carmen Ramos, investigadora del Smithsonian American Art Museum, y consultadas asimismo con Yolanda Wood, experta en arte caribeño.

¹² En DE: <<http://litorale.com.mx/ivec/recintos.php?id=11>>.

¹³ Antonio García de León, *Fandango: ritual del mundo jarocho a través de los siglos*, México, Conaculta, Instituto Veracruzano de la Cultura, 2006.

¹⁴ Antonio García Cubas, *Escritos diversos de 1870 a 1874*, México, Imprenta de Ignacio Escalante, 1874, citado por Ricardo Pérez Montfort, “El jarocho y sus fandangos vistos por viajeros y cronistas extranjeros de los siglos XIX y XX”, en *id.* y Bernardo García Díaz, *Veracruz y sus viajeros*, México, Gobierno del Estado de Veracruz/Instituto Veracruzano de Cultura/Grupo Sansco, 2001, p. 140.

trabajo de Marta Poblett Miranda como referente original de dicha representación.¹⁵

El hecho de que durante décadas el cuadro haya sido considerado una obra representativa de la cultura veracruzana nos habla de la cercanía con la danza y la cultura cubana. La composición social, la vestimenta, el estilo en el baile, la ordenación del espacio, los instrumentos musicales comparten una familiaridad que ha hecho que esta obra cubana fuese considerada por expertos como uno de los mayores ejemplos del patrimonio dancístico del estado de Veracruz. Pero este cuadro no es una excepción, en las representaciones de artistas nacionales y extranjeros que recorrieron el territorio cubano y veracruzano encontraremos similitudes que nos recordarán ese fuerte vínculo compartido entre ambas regiones durante siglos.

Fervientes católicos o pecadores

DESDE el periodo colonial, en México y en la isla caribeña se producían cuadros religiosos que ilustraban la concepción que los productores de imágenes tenían de los afrodescendientes y la posición que les asignaban en la sociedad colonial. En el caso cubano, José Nicolás de la Escalera dedicó su obra a la pintura de santos y de retratos y se convirtió en “el principal pintor cubano de los tres primeros siglos de la Colonia, y el más representativo de nuestra producción pictórica de asunto religioso”.¹⁶ A su pincel pertenece la considerada primera “imagen del negro” en la pintura cubana: una “penchina” del crucero de la iglesia de Santa María del Rosario donde aparece el conde de Casa Bayona y su familia ante santo Domingo y un esclavo que informó a su dueño de las propiedades medicinales de sus manantiales.¹⁷ José Nicolás de la Escalera también realizó la primera imagen de mujeres afrodescendientes en Cuba, y las representa como fervientes católicas que componen la sociedad colonial. En ambos casos, el artista coloca a los afrodescendientes en la parte inferior derecha del cuadro, último

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Jorge R. Bermúdez, *De Gutenberg a Landaluze*, La Habana, Letras Cubanas, 1990, p. 101; *Patrimonio y desarrollo. Boletín digital* (Cuba, Ministerio de Cultura), núm. 6 (2010), en DE: <<http://www.ilam.org/ILAMDOC/boletindigital/b.6.pdf>>.

¹⁷ Andrés Isaac Santana, *Nosotros, los más infieles: narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)*, Murcia, CENDEAC, 2007, p. 603.

punto de lectura de la imagen siendo el lugar menos significativo en la composición.

Figura 3



José Nicolás de la Escalera, *Santo Domingo y la noble familia de Casa Bayona*, Iglesia Parroquial de Santa María del Rosario, Cotorro o imagen de las mujeres del curso.

En México, en el estado de Tlaxcala, próximo a Veracruz, se conserva una pintura de ánimas. En la época se creía que, dependiendo del comportamiento de la persona en vida, al morir su alma podría ir al cielo, al purgatorio o al infierno.¹⁸ La más clara representación de este juicio la ofrece la imagen conservada en la parroquia de Santa Cruz donde se representan distintos “tipos físicos y raciales, con la intención de mostrar que todos los humanos, aun los gobernantes y los clérigos, debían pasar por ese lugar”.¹⁹ Españoles, indígenas y un afrodescendiente arden en el fuego del purgatorio en espera de que los ángeles los transporten al cielo.²⁰

Como en la imagen cubana, el hecho de que pongan juntos a personajes de distinta extracción social y calidades habla de la

¹⁸ Gisela von Wobeser, “El más allá en la pintura novohispana siglos XVI al XVIII”, en *id.* y Enriqueta Vila Vilar, eds., *Muerte y vida en el más allá: España y América, siglos XVI-XVIII*, México, UNAM, 2009, p. 139.

¹⁹ *Ibid.*, p. 160.

²⁰ *Ibid.*, p. 145.

doble función de la representación: transmitir su narrativa e incluir a todos los sectores sociales. La pintura de ánimas, servía para advertir a los creyentes que todos podían pasar por el purgatorio e ilustraba en qué consistía dicho proceso, es decir, era un medio pedagógico.²¹ En ambos contextos se busca incorporar a la población afrodescendiente en las representaciones y mostrarlos como parte de la comunidad religiosa, pero siempre en una posición inferior a la de los españoles: tanto en su distribución en los cuadros cubanos como en el juicio de ánimas en el que aparece ubicado en el purgatorio y no en el cielo. Aunque fueron incluidos en las imágenes por motivos pedagógicos y religiosos, los afrodescendientes ocupan una posición inferior en ambas sociedades.

La visión europea del exotismo caribeño

LA apertura de las colonias españolas tras el movimiento de Independencia y el interés publicitario de los grandes plantadores cubanos atrajeron a muchos europeos que llegaron a México y a Cuba para conocer las costumbres y poblaciones de estos territorios sobre los que poco se sabía. La publicación y comercialización de sus representaciones en Europa y en los propios países latinoamericanos construyeron imaginarios de lo típico y lo exótico de estos dos países (véase figura 4).

Los álbumes de grabados, litografías y fotografías que se produjeron en el siglo XIX son resultado del comienzo de la “civilización de la imagen”. Esta civilización empezó a construirse sobre la reproducción de obras ilustradas con litografías, lo que dio inicio al “fenómeno del consumo” de imágenes “como producto estético de interés artístico y documental”.²² Así, entre las clases medias y acomodadas europeas y estadounidenses empezó a desarrollarse y a ponerse de moda “el conocimiento visual del mundo a partir de imágenes”; compraban álbumes de tipos populares y escenas costumbristas, de vistas y escenas de ciudades americanas, de cartas de visita y tarjetas postales de países exóticos.²³ Estas imágenes de la otredad americana se convirtieron en objetos de colección, de

²¹ *Ibid.*, p. 137. Una imagen similar es la que se conserva en la iglesia de Santa María, Acuecoma, Puebla. De nuevo, religiosos, mujeres blancas, indios y un afrodescendiente limpian sus almas en las llamas del purgatorio.

²² Ignacio Gutiérrez Ruvalcaba, *Una mirada estadounidense sobre México: William Henry Jackson, empresa fotográfica*, México, INAH, 2012, p. 128.

²³ *Ibid.*, p. 130.

conocimiento de lo desconocido y en ello se incluía a la población afrodescendiente.

Este periodo también fue un momento de construcción de la imagen de México y de Cuba. Como explora John Mraz, la identidad “es construida, deconstruida y reconstruida indefinidamente”, es decir, “no hay una identidad, hay sólo diferentes posiciones adoptadas en su producción”.²⁴ En el caso mexicano, su otredad “ha creado un estereotipo preconcebido de orientalismo que muchos creadores de imágenes encuentran atractivo”.²⁵ Las personas fotografiadas, presentadas como lo pintoresco, como menos humanos que los que toman las fotos y las coleccionan, serán indígenas y afrodescendientes, serán la esencia de la mexicanidad en el exterior al tiempo que su identidad como grupo es negada en el interior.²⁶

La preocupación de los artistas europeos que llegaron a Cuba en el siglo XIX era promocionar el cambio económico que allí estaba ocurriendo. Tras varios siglos de un lento desarrollo económico y poblacional, la isla experimentaba importantes cambios en el sector azucarero y urbanístico: complejos trabajos preestadísticos sobre la producción de los trapiches y la población que los atendía empezaron a publicarse. Asimismo, las calles de la ciudad de La Habana fueron mejoradas con pavimento y alumbrado y se establecieron sistemas hidráulicos complejos, como el primer acueducto.²⁷ Las imágenes transmitieron la identidad de una isla industrial, moderna, adaptada a los nuevos sistemas de producción, ordenada y deseosa de negociar con el viejo continente.

Claudio Linati llegó a México en 1825 y se fue un año después. En 1828, publicó *Trajes civiles, militares y religiosos de México*, libro conformado por cuarenta y ocho litografías de los “tipos, personajes, costumbres y trajes mexicanos”,²⁸ los cuales, junto con diversas escenas costumbristas, dominan la publicación. Como señala Natalia Majluf, este tipo de libros “postulaban la idea de que existían distintos grupos culturales que se diferenciaban visualmente” pudiendo ser “vista, dibujada, nombrada y clasificada” esta diferencia, sin tener que ser justificada o sostenida teóricamente.

²⁴ John Mraz, *Looking for Mexico, modern visual culture and national identity*, Durham/Londres, Duke University Press, 2009, p. 2. La traducción me pertenece.

²⁵ *Ibid.*, pp. 3-4.

²⁶ *Ibid.*, p. 4.

²⁷ Emilio Cueto, *La Cuba pintoresca de Frédéric Mialhe*, La Habana, Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, 2010, p. 16.

²⁸ Claudio Linati, *Trajes civiles, militares y religiosos de México, 1828*, México, Miguel Ángel Porrúa, 1979.

Puede argumentarse que esta esencialización fue la base del posterior nacionalismo étnico.²⁹

Figura 4



Anónimo, *Pintura de ánimas y detalle*, siglo XVIII, óleo sobre tela, Santa Cruz, Tlaxcala. Foto: Pedro Ángeles Jiménez, 1997. Fuente: Archivo Fotográfico Manuel Toussaint del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Aunque en general en los libros de costumbres se presentaban las imágenes en secuencia, sin más explicación del “conocimiento” contenido que ellas mismas, en este caso cada imagen va acompañada de un texto en el que se plasman los prejuicios del autor sobre las distintas figuras de ese país casi bárbaro como él lo concebía. Por ejemplo, el texto que acompaña a la imagen del costeño dicta:

²⁹ Natalia Majluf, “Pattern-book of nations: images of types and costumes in Asia and Latin America, 1800-1860”, en *Reproducing nations: types and costumes in Asia and Latin America, ca. 1800-1860*, Nueva York, Americas Society, 2006, p. 28.

“Esta negra figura [...] forma un conjunto al que no falta sino un traje abigarrado de diferentes colores para transportarnos a una escena de carnaval. Se pregunta [...] ¿Es que el negro es anterior al arlequín o es el arlequín quien ha proporcionado el molde al negro?”.³⁰ Linati considera que los afrodescendientes son superiores a “los indígenas, mestizos y criollos” ya que son “robustos, alegres y alertas, mientras que la raza europea es languidecente y débil y se propaga con dificultad”.³¹ Estas anotaciones cargadas de estereotipos y prejuicios raciales anticipan las posteriores teorías pseudocientíficas.

La imagen del costeño se convertirá en un símbolo emblemático de la costa veracruzana. A mediados del siglo XIX, Ernest Vigneaux, viajero francés que estuvo un año en México en apoyo a un proyecto expansionista, describió los detalles de la indumentaria del costeño: la “fina camisa de batista bordada”, el tejido aterciopelado de sus “calzoneras”, la “faja de seda roja en que va el machete” y el sombrero “de paja de anchas alas”.³² La similitud de la descripción de Vigneaux nos hace cuestionar si éste había leído el libro de Linati, ampliamente conocido en Europa. Este viajero no es una excepción, los estereotipos que presenta sobre la población afrodescendiente se repiten en los libros de viajeros del siglo XIX (véase figura 5).

Lo más destacable de la figura del costeño es cómo se convertiría en uno de los tipos populares de la costa. Carl Nebel y Édouard Pingret capturaron imágenes de afrodescendientes vestidos de una forma muy similar al tipo de mulato de la costa y músico veracruzano representado por Linati. Son presentados como ejemplos del exotismo costeño, como un tipo popular de lo propio mexicano. A juicio de Natalia Majluf “el éxito de los tipos y tradiciones costumbristas dependió de [la contextualización en historias locales] y de la creación de una cultura internacional de imágenes compartidas a través de incesante repetición y reproducción”.³³ La figura del jarocho, del costeño, se convierte en un tipo popular más del rico repertorio mexicano.

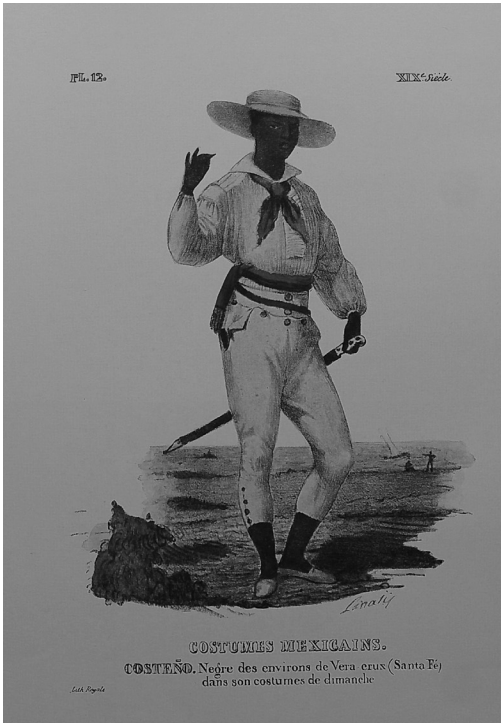
³⁰ Linati, *Trajes civiles, militares y religiosos de México* [n. 28], s.p.

³¹ *Ibid.*

³² Ernest Vigneaux, *Viaje a México*, Guadalajara, Banco Industrial de Jalisco, 1950, p. 118.

³³ Majluf, “Pattern-book of nations” [n. 29], p.16.

Figura 5



Claudio Linati, *Cos-teño. Nègre des environs de Veracruz*, 1828.

Figura 6

Víctor Patricio Landaluzé, *La mulata de rumbo*, en Miguel de Villa, ed., *Tipos y costumbres de la isla de Cuba*, La Habana, Imprenta del Avisador Comercial, 1881.



En Cuba ocurrirá algo similar con la figura de la mulata, que se convertirá en uno de los tipos populares representativos y símbolo del exotismo hasta el día de hoy. En el siglo XIX aparecerá incluso representada en el libro *Tipos y costumbres de la isla de Cuba*, de mano de Víctor Patricio Landaluze: su escote, su postura coqueta, su actitud segura dirigiéndose al interlocutor y el texto que acompaña a la imagen y que fue escrito por Francisco de Paula Gelabert refuerzan estereotipos de la época sobre la sensualidad de estas mujeres.³⁴ El texto insiste en las capacidades amorosas de la mulata, en su coquetería, en su arte al bailar y en su forma de mantener una vida acomodada a expensas de más de un amante.³⁵

Esta preocupación por la figura de la mulata será capturada en otras publicaciones, representaciones y soportes.³⁶ En México, Henri Pierre Léon Pharamond Blanchard, otro viajero con importantes contactos en las monarquías europeas, representó a la figura de la mulata. Tras una formación artística en los mejores talleres de París, este litógrafo francés, pintor de paisajes y temas históricos, embarcó hacia México en 1838 para participar en la primera intervención Francesa en el país, la Guerra de los Pasteles. En general, sus imágenes capturan la variedad social del puerto de Veracruz en rápidas acuarelas y una de las imágenes más interesantes de su producción ha sido titulada en varias publicaciones como *La mulata*, que representa a una mujer con un cigarro en la mano, una blusa de amplio escote y cuyas sensuales curvas rompen los estándares culturales de la época (véase figura 7).

En Cuba, la vida y muerte de la mulata, su tragedia, ilustrará las marquillas de cigarros que se venderán popularmente y que la convertirán en un tipo más del costumbrismo latinoamericano y de la diseminación de la identidad natural cubana.³⁷ Como explica

³⁴ Miguel de Villa, *Tipos y costumbres de la isla de Cuba: colección de artículos*, La Habana, Imprenta del Avisador Comercial, 1881, en DE: <<https://archive.org/stream/tiposycostumbres00bach#page/n5/mode/2up>>.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ En el caso de México la mulata se convertirá en la protagonista de algunas novelas del siglo XIX, véase José Luis Martínez Maldonado, *Africanos y afrodescendientes en la literatura mexicana del siglo XIX: de esclavos a mulatos, de mulatos a extranjeros*, tesis en proceso.

³⁷ Alison Fraunhar, "Marquillas cigarreras cubanas: nation and desire in the nineteenth century", *Hispanic Research Journal* (Reino Unido), vol. 9, núm. 5 (2008), pp. 458-478; Agnes Lugo-Ortiz, "Material culture, slavery, and governability in colonial Cuba: the humorous lessons of the cigarette *marquillas*", *Journal of Latin American Cultural Studies*. *Travesía* (Routledge), año 12, vol. 21, núm. 1 (marzo de 2012). La

Asiel Sepúlveda, el papel de la mulata se torna complejo en estos soportes que la representan en circunstancias embarazosas y con una carga sensual o sexual vinculada con el hombre blanco de la isla, como en otras representaciones costumbristas.³⁸

Figura 7



Petros Pharamond Blanchard, *Mulata*, 1838, acuarela sobre papel.

En la imagen titulada *No se tire que hay cloaca*, que cuenta con los sellos de la Real Fábrica de Cigarros de Eduardo Guillo, se representa a un chico blanco de un estatus superior en un barrio de las afueras de La Habana, en la compañía de una mulata mayor que él a la que susurra al oído mientras le mete su mano en el bolsillo del vestido (véase figura 8). La implicación de la imagen insiste,

tragedia de la mulata tiene un paradigma literario en la novela *Cecilia Valdés*, de Cirilo Villaverde, y será parte de la narrativa estadounidense desde el siglo XIX, véase Mathew Wilson, *Whiteness in the novels of Charles W. Chesnut*, Mississippi, University Press of Mississippi, 2004.

³⁸ Asiel Sepúlveda, “Humor and social hygiene in Havana’s nineteenth-century cigarette *marquillas*”, *Nineteenth-Century Art Worldwide. A Journal of Nineteenth-Century Visual Culture*, vol. 14, núm. 3 (otoño de 2015), en DE: <<http://www.19thc-artworldwide.org/> autumn15/sepulveda-on-havana-19th-century-cigarette-marquillas>.

como en casos anteriores, en el acceso a la sexualidad de la mujer afrodescendiente a cambio de una compensación económica.³⁹ El vínculo entre los tipos costumbristas y la construcción del discurso nacionalista a través de estas imágenes ha sido ampliamente estudiado: la mulata en Cuba y el costeño en México se convierten en personajes únicos al tiempo que similares, emblemáticos, estereotípicos, de la realidad de su respectivo país.⁴⁰

Figura 8



Para Usted, *No se tire que hay cloaca*, ca. 1862. Litografía cromada. Sección de Industria y Comercio, Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana.

Imbuído del interés por la botánica americana y por su costumbrismo estaba Johann Moritz Rugendas. Formado en la academia alemana, en calidad de ilustrador viajó con el barón Langsdorff a Brasil, donde capturó a detalle la naturaleza tropical y la población esclava. En 1825 retorna a Europa y en la capital francesa conoció a Alexander von Humboldt, quien lo apoyó para publicar *Voyage*

³⁹ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁰ Mey-Yen Moriuchi, "From 'Les types populaires' to 'Los tipos populares': Nineteenth-Century Mexican *Costumbrismo*", *Nineteenth-Century Art Worldwide. A Journal of Nineteenth-Century Visual Culture*, vol. 12, núm. 1 (primavera de 2013); en DE: <<http://www.19thc-artworldwide.org/spring13/moriuchi-nineteenth-century-mexican-costumbrismo>>.

pittoresque dans le Brésil y con el dinero de esta publicación y la venta de cuadros, el artista cruzó el Atlántico para conocer una larga lista de países, entre los que se encuentran Haití, México, Chile, Perú, Argentina, Uruguay y Brasil, hasta su regreso a Europa en 1847, cuando vendió al rey Maximiliano II de Baviera toda su producción americana a cambio de una pensión vitalicia. Rugendas es un claro ejemplo de lo que Miguel Rojas Mix denomina “el exotismo romántico”, que se “caracteriza por su espíritu científico”, por “el interés por conocer otros paisajes y otros hombres, afirmando como petición de principios el respeto a su singularidad y el intento de comprenderlos y aprehenderlos en aquello que tienen de diferente”.⁴¹

En su visita a México, pasó un tiempo en Veracruz, donde prestó especial atención a la riqueza vegetal y social de la región. Además de vistas del puerto, de rituales religiosos y de la convivencia cotidiana al interior de hogares y patios de Veracruz, Rugendas capturó las labores del trapiche en Tuzamapa.⁴² Los afrodescendientes que allí trabajan son apenas unas pinceladas blancas que representan su sencilla ropa y la piel de sus brazos y cabezas; sus rasgos sin embargo se pierden en las rápidas pinceladas del artista, que adquiere un estilo más impresionista y se preocupa más por capturar la esencia del momento, su luz y entorno, que cada uno de sus detalles (véase figura 9).

La sencilla escena de Rugendas contrasta enormemente con las láminas que completan el *Libro de los ingenios* hechas por Eduardo Laplante, un grabador francés. Este gran conocedor de las “técnicas del dibujo, la pintura y la litografía” llegó a la isla para “promocionar maquinarias azucareras de firmas francesas”, pero terminó por colaborar en la serie *Isla de Cuba pintoresca* y en otras publicaciones, como *Los ingenios: colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba*.⁴³ En la introducción a dicho libro Justo Germán Cantero describe la situación de la industria agrícola en Europa, en Estados Unidos y

⁴¹ Miguel Rojas Mix, *América imaginaria*, Barcelona, Lumen, 1992, p. 184.

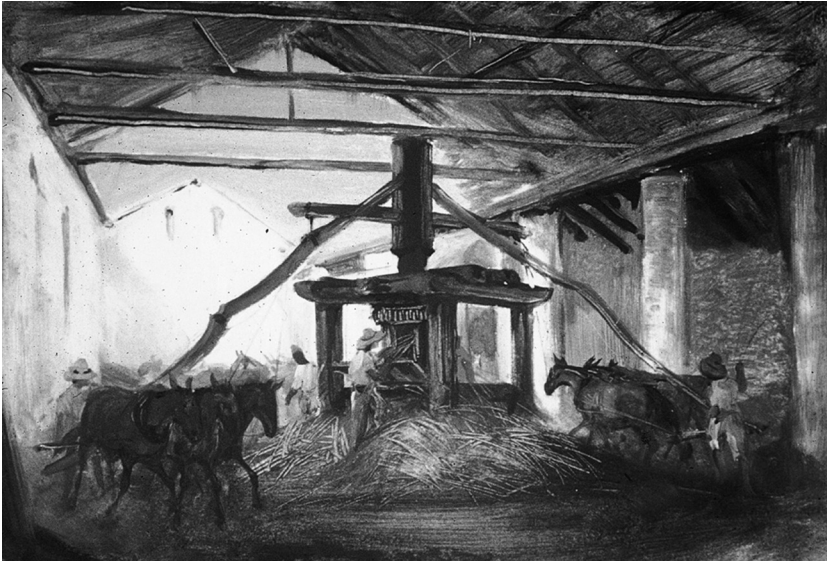
⁴² Renate Loschner, *El México luminoso de Rugendas*, México, Cartón y Papel de México, 1985.

⁴³ Sigryd Marina Padrón Díaz, “Visión plástica de la fábrica de azúcar: contribución de Eduardo Laplante”, en Francisco Morales Padrón, coord., *XVI Coloquio de Historia Canario-Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular, 2004, en DE: <<http://coloquioscanariasamerica.casadecolon.com/index.php/CHCA/article/view/8645>>.

en otras islas caribeñas, que si bien es boyante no se compara con las posibilidades de Cuba:

su suelo es el predilecto de la Providencia para el importante cultivo de la caña por la naturaleza de sus terrenos fertilizados por caudalosos y cristalinos ríos, por el estado y variaciones de su atmósfera benigna y húmeda y sobre todo por el calor vivificante de su sol tropical. Hermosa perspectiva ofrece la fuerza de su vegetación; en donde está sembrada la caña se miran llanuras de color de verde esmeralda y se ven ondear como las olas del mar sus banderas blancas cual si fuesen el emblema de la paz y la abundancia; sus jardines, donde las flores nunca mueren ni sus pájaros encuentran el invierno que los haga huir a lejanas regiones, están cercados de rosas, jazmines y azucenas, sus alamedas de granados, limones y naranjos.⁴⁴

Figura 9



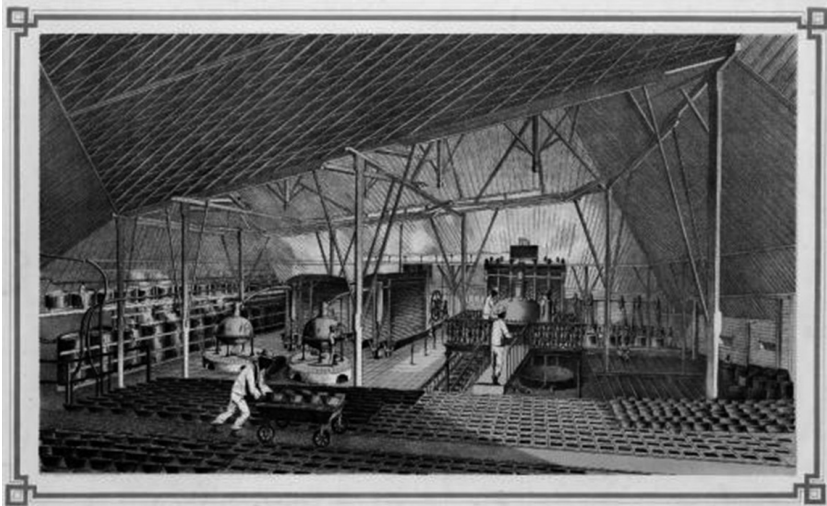
Johann Moritz Rugendas, *Trapiche en Tuzamapa*, 1833, óleo sobre cartón, 29 x 22 cm. Foto: Elisa Vargaslugo.

Desde sus primeras páginas queda claro que el objetivo fundamental era promocionar a la industria azucarera cubana, revelando las excelentes condiciones de los afrodescendientes en su trabajo, los

⁴⁴ Justo G. Cantero, *Los ingenios: colección de vistas de los principales ingenios de azúcar de la isla de Cuba*, La Habana, Litografía de Luis Marquier, 1857, en DE: <<http://www.gutenberg.org/files/39312/39312-h/39312-h.htm>>.

espacios limpios, ordenados, simétricos y capturados a la perfección a través del diseño industrial. En el texto, los afrodescendientes son valorados por su capacidad de trabajo, por el precio de su trabajo como esclavos y su número en cada uno de los ingenios.

Figura 10



Eduardo Laplante, *Ing. La Ponina*, obra-pía, núm. 121-1/2.

Si Rugendas hacía que perdiésemos a los afrodescendientes en las pinceladas rápidas de su escena costumbrista, los trabajadores en los grabados de Laplante se pierden en el espacio del gran latifundio, en la grandiosidad de la modernidad. En el enorme engranaje del ingenio azucarero son una pieza más, uniformes, sin rasgos, vestimenta o elementos que diferencien a unos de otros.

Algunos de estos viajeros europeos visitaron tanto Cuba como México. Édouard Henri Théophile Pingret nació en Normandía, en 1788. Formado en el taller de Louis David y de Jean Baptiste Regnault, su carrera como pintor alcanzó la cumbre con “su primera medalla de oro” en el Salón Anual de Artistas y con la Legión de Honor en grado de Caballero. Por su amistad con el hijo del rey Luis Felipe de Orleans, tras la caída de la Monarquía de Julio y los Orleans, su cliente y amigo Joinville le recomendó “ir a rescatar en México las propiedades de una compañía en la que el príncipe [era] socio ma-

yorista”⁴⁵ Siguiendo esa recomendación, Pingret partió de Italia a Cádiz, del puerto a La Habana y de la isla a Veracruz.

En los tipos capturados en sus viajes en cartones al óleo, Pingret representa el crisol étnico de Cuba y México. Entre sus láminas destaca *Calandria*, donde tres damas con ricos vestidos en blanco, amarillo y rosa pasean sentadas en una elegante calandria negra forrada de terciopelo rojo y dirigida por un cochero de origen africano, ricamente vestido.

Figura 11



Édouard Pingret, *Calandria*, ca. 1852, óleo sobre papel, 40 x 28 cm., Banco Nacional de México.

Aunque esta imagen se encuentra junto a otras de su autoría que forman parte de la colección del Banco Nacional de México, no sabemos dónde realizó este trabajo, porque tanto en Cuba como en México la gente acomodada utilizaba las calandrias como forma de transporte y los cocheros también solían ser de origen africano.

Por otro lado, la *Calandria* nos recuerda a uno de los trabajos más conocidos de Frédéric Mialhe en la capital cubana. Este francés empezó como litógrafo paisajista para después trabajar como ilustrador en publicaciones tan importantes como *Isla de Cuba pintoresca* y *Viaje pintoresco alrededor de la isla de Cuba* y su obra se convirtió en un referente de la realidad cubana en Europa.⁴⁶ Su

⁴⁵ Luis Ortiz Macedo, *Édouard Pingret: un pintor romántico francés que retrató el México del mediar del siglo XIX*, México, Fomento Cultural Banamex, 1989, pp. 57-60.

⁴⁶ Cueto, *La Cuba pintoresca de Frédéric Mialhe* [n. 27], pp. 18, 19, 21.

imagen *El Quitrin* ha sido reproducida en innumerables ocasiones y formatos: como acuarela, litografía, xilografía, cromolitografía, grabado en acero.⁴⁷ La elegancia de las mujeres con ricos vestidos y adornos en el cabello se repite en estas representaciones y contrasta con la actitud servil del cochero esclavo que, aunque viste elegantemente su uniforme y guía al animal que transporta a las damas, se encuentra a kilómetros de distancia en la estructura social.

Figura 12



Frédéric Mialhe, *El quitrin*.

La imagen reproducida hasta la actualidad en un sinnúmero de soportes nos recuerda a la escena capturada por Pingret. ¿Es quizá un ejemplo de la época en que se copiaban continuamente las escenas pintorescas? ¿Son acaso testimonios de lo que tienen en común el contexto cubano y mexicano? Esas imágenes reproducen y enriquecen nuestro conocimiento sobre el desempeño laboral de los afrodescendientes porque son el vínculo entre esta población y el

⁴⁷ *Ibid.*, pp. 270-271.

oficio de cochero, que traspasa fronteras y tiempos, del virreinato de la Nueva España a la Cuba de mediados de siglo XIX.⁴⁸

Menos suerte en su experiencia americana tuvo Johann Salomon Hegi, suizo, formado en el Instituto de Artes Plásticas de Munich. Una vez al otro lado del “gran lago” los problemas económicos, la falta de éxito, las condiciones del país (el peligro de pintar al natural a las afueras de la ciudad por los asaltos o la persistencia de las costumbres y los trajes típicos únicamente en la población indígena) dificultaron su estancia de once años.⁴⁹ El artista describe a los “negros” con los mismos estereotipos que emplearon los viajeros de la época. Triunfador que sabe “colocarse pronto hasta las clases más altas”, “bailador incansable”, “narrador amenísimo”, “cantante inexhaustible” e imitador excepcional son los atributos que el artista da a este grupo. En el puerto, desempeñan el trabajo de “cargar y descargar barcos —siempre vivaces y trabajadores”.⁵⁰

No obstante, Hegi no escapa de la caracterización negativa que también se hacía de ellos: “a pesar del buen carácter que les distingue, su sangre caliente les lleva a cometer actos que tienen que purgar con la galera o las cadenas; así, sujetos a sus compañeros por el fierro, deben barrer calles y hacer otros trabajos parecidos”. De esta forma, el artista valora lo que a su parecer eran los puntos fuertes y las debilidades de esta parte de la sociedad veracruzana.

En varias de sus acuarelas, el artista describe minuciosamente a ciertos afrodescendientes, los caracteriza y proporciona información personal sobre los mismos, en ocasiones de forma un tanto jocosa. Por ejemplo, describió que “un día, yendo a desayunar, vi a un negro que se encontraba con una mano lista para escribir y con la otra acariciándose la mejilla” y a su regreso el personaje “estaba en la misma posición, por lo que imagino que debe haber escrito una obra monumental”.⁵¹

Finalmente, añade que era sastre de profesión, lo que cierra la broma del suizo.

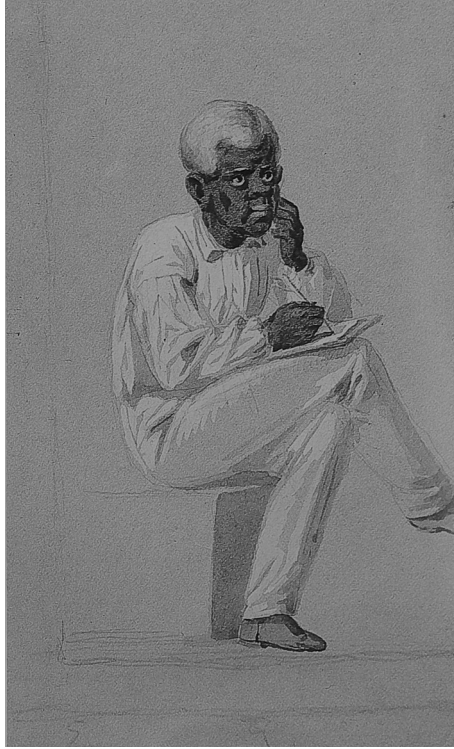
⁴⁸ María Dolores Ballesteros Páez, *De castas y esclavos a ciudadanos: imágenes de la población afrodescendiente en la ciudad de México (XVIII-XIX)*, México, Instituto Mora/UNAM, en prensa.

⁴⁹ Mario de la Torre, ed., *Hegi: la vida en la Ciudad de México, 1849-1858*, México, Bancreser, 1989, p. 126.

⁵⁰ Johann Salomon Hegi, *Veracruz de 1849 a 1860*, México, Grupo Aluminio, 1989, pp. 23-31.

⁵¹ *Ibid.*

Figura 13



Johann Salomon Hegi, sin título, colección particular.

La ridiculización de la figura del afrodescendiente se repite en otras láminas del autor, pero él no es el único que lo hace.⁵² Además de continuar la labor de Linati y otros viajeros escritores europeos, esta cómica imagen del afrodescendiente incapaz de dedicarse a labores intelectuales es recuperada por Víctor Patricio Landaluze al pintar a un negro esclavo que se desempeña como criado y besa a escondidas un busto de mujer realizado en marfil blanco de estilo neoclásico. Como Armando Valdés-Zamora analiza, esta imagen puede considerarse “una representación visual del *choteo* cubano” cuando el esclavo se iguala al “universo social y carnal de sus amos” y cuando el pintor y el espectador “juzgamos” como burla su acto.⁵³

⁵² *Ibid.*, p. 32.

⁵³ Armando Valdés-Zamora, “Una lectura de la sátira en Cuba: indagación del *choteo* de Jorge Mañach”, *América. Cahiers du CRICCAL* (Université de Paris III-Sorbonne

Figura 14



Víctor Patricio Landaluze, *José Francisco*, Museo de Bellas Artes de La Habana.

Los artistas de procedencia europea y ajenos a la realidad americana se sitúan en una posición superior con respecto a los afrodescendientes. Con base en los estereotipos de la época los consideran poco adecuados para la labor intelectual o en una posición distinta a la de la élite blanca de la época y así los representan en sus obras, imposibilitados para acceder a las mujeres con la “impotencia” implícita en la posición del plumero.

Estos artistas europeos llegaron a América para capturar su exotismo, su otredad y particularidad. En algunos casos el interés era científico, basado en la preocupación por la verdad heredada de la labor del primer gran viajero, Humboldt. En otros, se buscaba

Nouvelle), vol. 37, núm. 1 (2008), pp. 53-62, esp. p. 53, en DE: <http://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_2008_num_37_1_1812>.

publicitar el excelente trabajo de la élite azucarera cubana. Finalmente, muchos se vieron imbuidos en la pasión por lo romántico y costumbrista, y se preocuparon por rescatar las escenas típicas de las calles veracruzanas y habaneras forjando las imágenes de los tipos populares característicos de ambos países, como el costeño o la mulata.

*Lo africano como parte
de lo propio o del olvido*

AL mismo tiempo que estos artistas europeos buscaban capturar el exotismo americano y representaban a los afrodescendientes, en las academias mexicana y cubana estas temáticas eran ignoradas. En México la predilección por los temas prehispánicos se desarrolló en la Escuela Nacional de Bellas Artes después de la restauración de la República en 1867. De esta manera la Academia participó en los cambios que trajeron consigo los liberales, los cuales afianzaron un proyecto cultural en el que se exaltaba la narración de la memoria histórica a través de algunos aspectos de las civilizaciones precolombinas. José María Obregón era uno de los pintores más destacados de la escuela y para el año lectivo de 1869 resolvió plasmar un tema histórico nacional, guiado por los profesores y directivos del plantel. Se trató de un episodio que tuvo lugar durante el esplendor de la Tula tolteca por el año 900 d.C.:⁵⁴ el descubrimiento del pulque, donde la princesa parece más mestiza que indígena, un símbolo del México que buscaba representar.

La Academia cubana también se preocupó por la implantación de los modelos artísticos europeos. Como Jorge R. Bermúdez describe, en Cuba “el neoclásico se introdujo por conducto de la Academia en su adecuación más reaccionaria, representativa de la alianza política entre la insegura burguesía francesa y la ya descabezada aristocracia secular”.⁵⁵ Debido a la “irrepresentatividad artística de la realidad más vital de la colonia”, en el siglo XIX los academicistas se ocuparían de imágenes de la “arquitectura civil”, el retrato burgués y el paisaje cubano.⁵⁶ En la narrativa artística de

⁵⁴ *París 1889/París 1990. Acerca de las exposiciones universales. El placer y el orden. Orsay en el Munal*, en DE: <<http://www.munal.mx/micrositios/placeryorden/descargables/Expos Universales.pdf>>.

⁵⁵ Bermúdez, *De Gutenberg a Landaluze* [n. 16], p. 184.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 191.

ambas academias los afrodescendientes eran ignorados en el contexto en que se encontraban: en el caso mexicano, al contradecir la narrativa nacional del mestizaje, y en el caso cubano al no formar parte de la burguesía de la isla.

Estos artistas locales sólo recuperaran —y de una forma muy limitada como vimos— a los afrodescendientes y su presencia en el siglo XIX mexicano y cubano, en las representaciones de los tipos pintorescos de sus países. Durante diez años —de 1844 a 1854— se desarrollaron trabajos gráficos y descripciones literarias en las que se combinaron el aspecto pintoresco y cosmopolita de estas figuras en México y en Cuba, lo que se prolongó como mínimo hasta la publicación en 1881 de *Tipos y costumbres de la isla de Cuba*. El desarrollo de este interés posibilitó la publicación de textos como *Los mexicanos pintados por sí mismos* y *Los cubanos pintados por sí mismos*, versiones de los álbumes *Heads of the People* y *Los españoles pintados por sí mismos*.⁵⁷

Dichos álbumes están constituidos por tipos cuyas representaciones fueron realizadas por literatos y artistas destacados tanto en Cuba como en México: Hesiquio Iriarte y Andrés Campillo en México o Antonio Bachiller y Morales y Víctor Patricio Landaluze en Cuba. Los tipos populares en México que durante el periodo virreinal generalmente estaban vinculados con el origen indígena o africano, a finales del siglo XIX aparecen con rasgos europeos en esta publicación. Por ejemplo, en la imagen de *La partera* el artista se preocupa por “rodear al personaje de los instrumentos propios de su oficio”.⁵⁸ Instrumentos para cortar el cordón umbilical y fajar al bebé, una “silla de obstetricia comúnmente empleada para revisiones y partos” y san Vicente Ferrer “colocado de cabeza, para asegurar el éxito del alumbramiento” son algunos de los detalles presentes en la ilustración que ayudan a entender la labor de la partera.⁵⁹ Ésta aparece en el suelo, fajando al bebé. Es una mujer fuerte, con el pelo rizado oscuro, como su piel. Su nariz es ancha y lleva pendientes de aro y un collar de cuentas con una cruz (parecido al de algunas de las afrodescendientes de los cuadros de castas). En el texto, el autor se queja de lo caro del servicio de las parteras,

⁵⁷ María Esther Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*, México, UNAM, 2005; José María de Cárdenas y Rodríguez *et al.*, *Los cubanos pintados por sí mismos*, La Habana, Imprenta y papelería de Barcina, 1852, en DE: <<https://archive.org/stream/loscubanospinta00unkngoog#page/n13/mode/2up>>.

⁵⁸ Pérez Salas, *Costumbrismo y litografía en México* [n. 57], p. 309.

⁵⁹ *Ibid.*

pero no hace referencia a su origen racial como en la imagen del cochero o del aguador del mismo libro.

Con la Independencia y la abolición del sistema de castas, la población de origen africano empezó a desaparecer de las imágenes de tipos nacionales. Como señala María Irurozqui, las manifestaciones de la “modernidad” en lo político son “la ‘invención’ del individuo, su asociación ‘voluntaria’ en un conjunto que constituye la ‘nación’ o el ‘pueblo’ y el nacimiento de una nueva legitimidad: la de la soberanía popular, entendida como única e indivisible” y vinculada a la “homogeneidad”.⁶⁰ En esta época, se buscaba inventar al mexicano, al individuo que aunase la sangre española y el respeto al pasado indígena (más que a su sangre) y que conformase la homogénea nación mexicana. Lamentablemente estas ideas modernas chocaban irremediabilmente con la variedad racial de tres siglos de convivencia de blancos, indios y africanos. El pasado indígena formaba parte del imaginario de la recién creada nación mexicana: era concebido como el antecesor de la misma.

De la población indígena sólo producían imágenes los artistas alejados de la Academia. José Agustín Arrieta, poblano de origen humilde, se centró en capturar en sus obras, alejadas del neoclasicismo de la capital, las escenas costumbristas y tipos populares que lo rodearon durante su infancia y juventud. En su retrato *El Costeño* el artista parece retratar a un muchacho veracruzano al vincular el bodegón de frutas tropicales con el exotismo del joven identificado con las costas. José Justo Montiel fue un destacado pintor veracruzano del siglo XIX cuya obra se basó principalmente en retratos, naturalezas muertas y paisajes y se conoció muchos años después de su muerte, ya que en vida se mantuvo al margen de los círculos sociales capitalinos debido a que era un pintor de provincia. Aunque estudió un tiempo en la academia, regresó a Orizaba para instalar su taller y retratar a la sociedad veracruzana. Entre sus retratos destaca uno titulado *Negrillo fumando*. El hecho de que no se le asocie con un nombre propio y que se emplee un apelativo “cariñoso o burlón”, nos devuelve a la visión de los artistas europeos de la alteridad afrodescendiente como algo diferenciado y digno de burla, en lugar de una solidaridad ciudadana de iguales.

⁶⁰ María Irurozqui, “De cómo el vecino hizo al ciudadano”, en Jaime E. Rodríguez, coord., *Las nuevas naciones: España y México 1800-1850*, Madrid, Fundación Mapfre/ Instituto de Cultura, 2008.

En Cuba, habrá que esperar al fin de la colonia para encontrar académicos que rompan con el estilo tradicional y empiecen a preocuparse por representar aspectos sociales ignorados hasta entonces, entre los que figuraba la población afrodescendiente. Gracias a la labor de artistas como Juana Borrero y a su cuadro titulado *Pilluelos*, cuya figura central son tres niños, la población afrodescendiente ocupó un lugar protagónico en el imaginario cubano. Su herencia cultural, sus saberes, su música, su vestimenta permea su obra y su valoración actual los recupera de un momentáneo olvido.

De esta forma, aunque en el siglo xix las representaciones de la población afrodescendiente en Veracruz y Cuba comparten muchos elementos, se diferencian en su destino al pasar de siglo. Ambos contextos comparten las representaciones religiosas coloniales en las que la población afrodescendiente formaba parte de la estructura social, pero siempre relegada a un “segundo plano”. Asimismo, los artistas extranjeros destacaron en ambos países el exotismo, la sensualidad y las particularidades de sus tipos populares y escenas costumbristas. La cultura dancística y la composición social son tan cercanas que han permitido que durante décadas un cuadro cubano se considerase como ejemplo de la riqueza cultural y dancística veracruzana. Incluso las academias de ambas regiones comparten el silencio sobre la temática social y, en particular, la población afrodescendiente al ser ajena al estilo neoclásico y un problema en la conformación del discurso nacional mestizo.

No obstante, con la llegada del siglo xx las narrativas artísticas de ambas regiones toman caminos distintos. En Veracruz, tras el silencio académico y las pequeñas muestras de arte popular y de artistas aislados, la representación de los afrodescendientes cae en el olvido, a pesar de que la población seguía ocupando sus calles y participando en sus eventos cívicos y religiosos, como recuperan las fotografías de la época. En Cuba, con las grandes transformaciones políticas, sociales y económicas que el siglo xx trajo a la isla, la población afrodescendiente, como parte integral de la identidad del país fue rescatada, revalorada y destacada por artistas de vanguardia como Víctor Manuel García o Wifredo Lam.

RESUMEN

Se analizan imágenes de la población afrodescendiente en el arte veracruzano y cubano del siglo XIX para encontrar en ellas similitudes y diferencias entre los roles asignados. Tras analizar un cuadro asumido en ambas regiones como representativo de su cultura dancística, se comparan obras religiosas, representaciones de artistas europeos en busca del exotismo y de productores locales que capturan la realidad que los rodea. Finalmente, se compara cómo ha sido concebido lo africano en ambas sociedades.

Palabras clave: representaciones visuales Cuba, representaciones visuales Veracruz, Cuba siglo XIX, Veracruz siglo XIX.

ABSTRACT

The author analyzes images of people with African ancestry in the artwork from Veracruz and Cuba from the 19th century so as to find similarities and differences in the roles assigned to this population. Following the analysis of an oil painting thought by locals as representative of their respective culture with regard to dancing, the author compares religious paintings, European exotic representations and native depictions of the surrounding reality. Finally, the article presents a comparison of how African heritage has been conceived in both societies.

Key words: visual representations Cuba, visual representations Veracruz, 19th century Cuba, 19th century Veracruz.