

**FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES
CONVOCATORIA 2011-2013**

**TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO**

**MOSCA EN EL ARCHIVO:
ESPECULACIONES SOBRE UN ÁLBUM ENCONTRADO**

ORISEL CASTRO LÓPEZ

ENERO DE 2015

FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
SEDE ECUADOR
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGÍA, HISTORIA Y HUMANIDADES
CONVOCATORIA 2011-2013

TESIS PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRÍA EN ANTROPOLOGÍA
VISUAL Y DOCUMENTAL ANTROPOLÓGICO

MOSCA EN EL ARCHIVO:
ESPECULACIONES SOBRE UN ÁLBUM ENCONTRADO

ORISEL CASTRO LÓPEZ

ASESORA DE TESIS: VALERIA CORONEL
LECTORES/AS: GABRIELA ZAMORANO Y ARIANNI BATISTA

ENERO DE 2015

DEDICATORIA

A los extraños encontrados

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a los desconocidos que descartaron las fotos y les dedico esta especulación sobre sus vidas. A mis alumnos de guion, que imaginaron relatos sobre las fotografías encontradas y a los vecinos que me dieron otras piezas del rompecabezas e inspiración.

A todos los que revisaron y acompañaron el proceso desde la primera idea en la FLACSO o afuera y me mostraron textos y posturas que seguir: Barbara Grünenfelder, Trinidad Pérez, Carlos Espinosa, Rafael Polo, X Andrade, Patricia Bermúdez, Luis Ospina, Antonio Weinrichter, Michael Chanan, Maikel Fariñas; y en especial, a Julio César Guanche y Luis Mendoza, quienes me recomendaron bibliografía, contaron anécdotas y revisaron el manuscrito con rigor y entusiasmo.

A Valeria Coronel, mi tutora, que me dio la libertad necesaria y me ayudó brillantemente en los momentos más críticos.

A mis lectoras Gabriela Zamorano y Arianni Batista, por sus consejos y críticas constructivas.

A Orestes Castro y Carmen López, mis padres y eternos maestros que me apoyaron y guiaron una vez más.

A York, indispensable complemento estético, metodológico, político, técnico y afectivo, el extraño encontrado más importante en mi vida y con el que quiero salir siempre en las fotos de familia, pelear, estar de acuerdo y hacer click.

A la pequeña Valentina.

ÍNDICE

Contenido	Páginas
RESUMEN	8
INTRODUCCIÓN	9
Acercamiento a las fuentes	13
Entrevistas	17
CAPÍTULO I	19
DEBATE TEÓRICO	19
Archivo encontrado, indicio y microhistoria	19
Representación e interpretación	29
La materialidad de las fotografías	32
Las marcas en la superficie y en el fondo de la imagen	39
Conclusiones parciales	44
CAPÍTULO II	46
CONTEXTO	46
Años cuarenta, figura del gangster y cine <i>noir</i>	47
Años sesenta, figura del héroe revolucionario y cine neorrealista	58
Conclusiones parciales	68
CAPÍTULO III	69
LAS FOTOS DE LOS CUARENTA	69
Microhistoria para los Fernández	69
Las fotos de los cuarenta	72
Conclusiones parciales	86
CAPÍTULO IV	88
LAS FOTOS DE LOS SESENTA	88
El documental.	101
Conclusiones parciales	104
CONCLUSIONES	106
BIBLIOGRAFÍA	109
ANEXOS	114

Memoria del taller de <i>found footage</i>	114
Recortes de “Carteles”	116

ÍNDICE DE TABLAS Y GRÁFICOS

Contenido	Páginas
August Sander, “Jungbauern”, 1914	25
August Sander, “Bauernkapelle”, 1913	25
Tina Modotti, “Julio Antonio Mella” (1928)	44
Raúl Corral, “Ante la prensa” (1959)	44
Alberto Korda, “Miliciana” (1962)	44

RESUMEN

Esta tesis trata sobre el hallazgo de un montón de fotos en un basurero de La Habana en el año 2012. Intento documentar el proceso de leer esas fotografías desde teoría social, desde antropología visual y usando herramientas y referencias del cine con el objetivo de encontrar los indicios de un posible cambio en la estética, visto como síntoma de un quiebre en la ideología, y establecer un paralelismo entre los respectivos paradigmas cinematográficos –el cine negro y el neorrealismo- que según mi interpretación pueden rastrearse en el canon observable en cada época. Se analizan las fotografías separadas en dos grupos: las que corresponden a la década del cuarenta y las de los sesenta, siguiendo la lógica de un antes y un después del triunfo de la revolución cubana en 1959.

INTRODUCCIÓN

El documento no es el instrumento afortunado de una historia que fuese en sí misma y con pleno derecho memoria; la historia es cierta manera, para una sociedad, de dar estatuto y elaboración a una masa de documentos de la que no se separa (Foucault, 1988: 10).

En la calle paralela a mi calle en el Sevillano, La Habana, yacían dispersas, entre plátanos en descomposición y otros desechos, montones de fotos y negativos de 35 y de 120 milímetros. Muchas de las imágenes recreaban paseos a los lugares representativos de La Habana en los años cuarenta, otras parecían más recientes. Encontré cierta continuidad de algunos personajes que se repetían en casi todas las fotos y en las dedicatorias e inscripciones al dorso se confirmaban los nombres como pertenecientes a una misma familia.

Lo primero que observé fue que aquello parecía un álbum de fotos o varios álbumes pertenecientes a una misma persona que incluían fotografías en las que aparecía ella y los recuerdos de otras que alguna vez le regalaron sus retratos. Enseguida me asaltó la inquietud sobre quién se deshace de toda su colección de fotos en la basura desbordada, de todos sus recuerdos: sólo un muerto. La dueña de las fotos tenía que haber fallecido para que alguien se atreviera a botar su memoria. Me pareció un acto tan simbólico que sentí estar recogiendo el cadáver medio escondido en la basura, medio a la vista, pero la curiosidad sobre lo que podían contarme esas imágenes sobre el pasado y sobre esas personas desconocidas resultó más fuerte que el pudor o la duda.

Finalmente, revisando el corpus después de importarlo al Ecuador, empezó a llamar mi atención el punto de quiebre entre las fotos anteriores al año 1959 y las posteriores, coincidente con el acontecimiento que cambiara la historia de Cuba y marcara el antes y el después del Triunfo de la Revolución. Era un quiebre en la temática, en la pose, en los escenarios, en el formato y en las inscripciones al dorso. Un giro en la estética que parecía más afín a lo ficcional en las prerrevolucionarias, con puesta en escena evidente y representación del ocio; y con una intención documental en las revolucionarias, con temática social, menos control sobre la producción y espontaneidad aparente de los sujetos.

Esta última observación me pareció suficiente para emprender una investigación con varios niveles: sobre la microhistoria de la familia a la que pertenecían las fotos, sobre el cambio en la representación de una parte de la población con la transformación de sistema económico-social y sobre los mecanismos de la historia para crearse y establecerse.

De ese modo llegué a plantearme las siguientes preguntas de trabajo: si ponemos nuestra atención en la estética, ¿en qué se parecen las fotos de los años cuarenta al cine negro y las de los sesenta al paradigma neorrealista? y ¿cómo se puede interpretar esa cercanía en la representación para extraer conocimiento antropológico sobre el cambio que se produjo en Cuba de la república a la Revolución de 1959?

La curiosidad sobre el viaje que han emprendido estas fotografías y los diversos órdenes a que han sido sometidas me empuja a imaginar el recorrido a través de este amplio lapso de tiempo y elijo pensar en un comienzo en los años cuarenta que coincide con la primera juventud de la protagonista, Gladys. Es esa década en la que probablemente esta mujer comenzó a compilar el álbum que ahora tengo en mis manos, alrededor de los paseos por La Habana con sus primos, amigos, enamorados; y a esas fotos se fueron sumando los recuerdos de los abuelos y otros familiares en la forma de postales de los años veinte hasta los cincuenta. Se puede rastrear la evolución del formato mientras se observa el paso del tiempo también en los cambios en la familia: las bodas, los primeros hijos, las primeras canas. Los escenarios también se desplazaron desde los estudios de las cartas de visita, a las locaciones naturales en los paseos a balnearios, zoológicos y hoteles o monumentos de la ciudad, hasta volver a los interiores durante el boom de la cotidianidad y espontaneidad de los tempranos sesenta, años en los que las fotos se ambientaban dentro de las casas de los protagonistas – casi siempre mostrando el carácter amateur de los fotógrafos-sujetos como parte de esa estética de la naturalidad y al mismo tiempo por la democratización de los aparatos fotográficos - o dentro de los eventos y reuniones oficiales de carácter político.

Puedo especular así sobre el ordenamiento original del archivo y sobre cómo al envejecer la protagonista, se redujo también su aparición en las fotografías y su protagonismo, tanto como personaje representado como en su función de compiladora y

autora de las acotaciones al dorso que complementaban los recuerdos. De esta forma, las fotos de los años sesenta dejaron de presentar las explicaciones que permitían identificar a los sujetos y eventos recogidos en las imágenes y se convirtieron en retratos anónimos y evidentemente menos planificados en su producción, con apariciones cada vez más esporádicas de la inicial protagonista hasta desaparecer completamente en las más recientes y escasas fotos de los años noventa.

Por último, puedo imaginarme dos posibilidades para el fin de esta colección y su destino en un latón de basura de mi barrio habanero: la primera y más tentadora, la muerte de Gladys (última representante de su generación en la familia) y la consecuente decisión de los más jóvenes de desembarazarse del montón de papeles, ya sin sentido, para hacer espacio; la segunda, la mudanza de la familia fuera de la casa, del barrio o del país, razón por la que parece lógico este acto de dejar atrás una parte de la memoria, tal vez no tan importante para sus nuevos protagonistas.

Este proceso de descarte, similar al que se ejecuta durante la edición tanto en el cine como en la producción de otros modos de conocimiento, sería responsable de la transformación de un álbum, en diálogo directo con sus propietarios, en basura y luego en material encontrado y reformulado como indicios para una investigación a cargo de quien escribe ahora.

Con el objetivo de indagar en el cambio en el paradigma que veo en la representación fotográfica antes y después del triunfo de la revolución y proponer una interpretación de ese cambio, esta tesis se divide en cuatro capítulos en los que se distribuye el análisis realizado de acuerdo a los objetivos específicos. Siendo esos objetivos los siguientes:

- 1- Establecer un lugar de enunciación en primera persona para emprender el análisis de las fotos encontradas a la luz de textos afines y aportes de estudios similares
- 2- Contextualizar las fotos en un marco histórico a partir de las referencias cinematográficas escogidas para la comparación de modelos de representación en cada época
- 3- Crear narrativas ficcionales que den continuidad a partir de los fragmentos de información que ofrecen las fotos

4- Analizar el lenguaje de las fotografías en cuestión atendiendo a parámetros estéticos de la representación cinematográfica y visual para crear interpretaciones sobre sus sentidos.

El capítulo uno está dedicado a poner en discusión los postulados teóricos con los que me identifico y que me sirven para pensar las fotos y la fotografía en general, así como para definir mi posicionamiento ante el trabajo de especulación a partir del material encontrado. Además, se esboza el estado del arte en que se encuentra un estudio de este tipo sobre casos cubanos e internacionales. Conceptos como archivo, *found footage*, microhistoria, indicio, interpretativismo, economía visual y superficie y fondo, serán sobre los que gire mi análisis de las fotos y del proceso mismo para generar una descripción densa, o una trama de líneas por las que llegar a las fotos y encontrar sentidos.

El capítulo dos está destinado a explicar el ambiente social y cultural en el que fueron tomadas las fotos, estableciendo los puntos en común con los cánones de representación cinematográfica que escogí como indicios de cada una de las épocas seleccionadas de entre el corpus fotográfico. La intención es que se pongan en discusión los textos de diferente índole, reflexionando sobre la forma de escritura y sobre lo que aportan a imaginación del contexto de producción de las fotografías, sin perder de vista la relación entre ideología y estética planteada en el primer capítulo y continuada en los siguientes de modo más específico.

El capítulo tres se dedica al análisis de las fotos de los años cuarenta a través de la interpretación de los indicios formales encontrados a la luz del paradigma del cine *noir* y de la representación de las fotos de familia de la época; precedido por una pequeña microhistoria que me permitió presentar a los personajes de las fotografías y elucubrar sobre los indicios detectados en las fotos y en su devenir, de manera narrativa y ficcional. En el capítulo cuatro se realiza un proceso similar con las fotos de los sesenta y su diálogo con el contexto histórico y el clima de producción cinematográfica en la isla, regido por el paradigma documental neorrealista en boga. Ese último acápite cierra con una breve descripción de la propuesta de documental con el que pienso continuar el estudio comenzado con esta tesis.

Me parece importante recalcar mi pretensión narrativa y especulativa como una manera válida de emplear los métodos de investigación basados en la observación de indicios y su interpretación, combinados con la comparación textual y otras hibridaciones que pretenden hacer coincidir el plano artístico con las ciencias sociales y el cine.

El acercamiento a las fuentes

Al tratar con un archivo encontrado entiendo que lo más adecuado sería apelar a la elaboración de una descripción densa (y ficcional) interpretativa, que busque establecer relaciones comparativas y reconstructivas a través de las fotos. Hago uso de la observación participante del propio proceso de investigación en una cierta reflexividad, pero el paradigma que me propongo seguir es el indiciario, descrito por Ginzburg en “Indicios” (Ginzburg, 1999). La idea es tratar a las fotos, no sólo como pruebas documentales sino como síntomas del cambio, únicamente visibles en los detalles de contenido y superficie con la lupa del detective.

El mismo Carlo Ginzburg defiende la figura de la microhistoria en contraposición a la historia de los grandes hombres y de larga duración braudeliana. Esta metodología que usa el autor en *El queso y los gusanos* (Ginzburg, 1981) para dar cuenta de un caso específico, de una persona común, sin perder de vista las relaciones subyacentes, me parece adecuada también para aplicarla al caso de una cubana en una coyuntura determinada (de 1940 a 1970) a partir de su álbum familiar. Con la entrevista a los vecinos del lugar del hallazgo como recurso adicional se puede indagar sobre el contexto de producción de las fotografías y comparar los diferentes puntos de vista y la selección ejecutada por la memoria, también como testimonios que complementen las pruebas documentales en términos de Paul Ricoeur (2003).

Asimismo, he pensado en tomar del arte los métodos intervencionistas especulativos y participativos como entregar las fotografías a artistas para que ellos elaboren hipótesis forenses y narrativas a partir del ordenamiento de la colección. Para eso, crear un taller de *found footage* alrededor de las fotos en el cual los estudiantes de

cine seleccionados formarán varios grupos con la orientación de escoger entre cinco y diez fotografías y con ellas crear una historia, caracterizar a los personajes y escribir un guion basado en el relato ideado en cada equipo, de manera conjunta. Como resultado, se obtendrán múltiples versiones de la historia inspiradas en las fotos y en la recontextualización ejercida sobre ellas en el trayecto hasta otro país, pasando a otras manos y apareciendo en la nueva y específica situación de un taller de creación y escritura de guion con la participación de estudiantes de cine en Quito, Ecuador.

¿Qué significa encontrar un archivo fotográfico ajeno y elaborar hipótesis y continuidades sobre lo que representan esos fragmentos?

How might approaches to history reject the model of the objective transcription of facts in favor of one acknowledging what Steve Anderson calls “an ongoing process of discursive and cultural struggle” that inform documentary film, fake or otherwise? [...] As I explain in my piece, the deceptions I utilize in the documentary, and the misrepresentations propagated within the archival footage I recycle, all conspire to create a sustained assault on conventional tropes of documentary truth (Juhazs & Lerner, 2006: 24/5)¹.

La forma de abordar esta investigación estará estrechamente ligada a la creación cinematográfica, específicamente a la elaboración de un documental que materialice las discusiones lanzadas en esta tesis. Ya no estamos hablando de construir historia desde las convenciones del documental ortodoxo autorizado como “discurso de sobriedad” en términos de Bill Nichols (2009: 32/3) para producir conocimiento, con la pretensión de objetividad científica que esos discursos anacrónicamente ostentan. Pensamos, más bien, en una propuesta como la de Lerner en *Ruins*, que cuestione aquella pretensión y las convenciones. Que cuestione la unicidad de una historia autorizada y proponga la creación consciente y reflexiva del proceso en que se construyen esas historias, haciendo uso de otros tropos como la ironía y la parodia para sustituir al “tropo de la verdad documental”. Como lo pone Rodrigo Alonso en su ensayo *El descubrimiento de*

¹¿Cómo pueden las aproximaciones a la historia rechazar el modelo de transcripción objetiva de hechos a favor de un reconocimiento de lo que Steve Anderson llama “ un proceso en marcha de lucha cultural y discursiva” que nutre al filme documental, falso o no? [...] Como lo explico en mi pieza, los engaños que utilizo en el documental, y las falsas representaciones propagadas en el metraje de archivo que reciclo, todo conspira para crear un asalto sostenido contra los tropos de la verdad documental (Traducción propia).

América ya no sucederá, “ya no se busca únicamente inscribir un referente, sino, más bien, se aspira a ponerlo a consideración y someterlo a examen, activando la mirada analítica y crítica del observador.”(Alonso, 2008: 5) Una película sobre fotos y sobre la historia de Cuba, tendría que tomar distancia del paradigma realista y reproductivo para convertirse en propuesta coherente con una visión más contemporánea.

Esta tesis será el punto de partida para un trabajo de creación audiovisual inspirado en la investigación, pero el aporte metodológico estará en la propuesta interdisciplinaria de lectura y procesamiento de la información que me ofrecen las fotos encontradas. Hablo de procesamientos basados en estrategias comparativas y analíticas de los estudios de cine, en mecanismos experimentales tomados del arte, en la descripción densa y perspectivas de superposición de superficie y fondo y narrativas no lineales que he visto en la teoría social, antropología y estudios culturales.

La idea de la mosca, sacada de la experiencia como “buzos”² en Cuba, conecta la noción de la muerte y la descomposición a ella ligada, con una interesante y conocida clasificación del posicionamiento del investigador respecto de su objeto. Una cuestión de método, de representación y de ética. La observación participante o no, involucrada o expectante se discute en esta denominación de Crawford traída a colación por Ardévol en *Representación y Cine etnográfico*:

Desde la antropología visual, Peter I. Crawford propone la clasificación del cine etnográfico en tres modos de representación, en función de la actitud del realizador : a) Modo perspicuo -o "mosca en la pared"- en el que el cineasta se mantiene distanciado de los hechos que registra su cámara y procura pasar desapercibido para los actores. b) Modo experiencial -o "mosca en la sopa"- donde el cineasta y su cámara "viven" los acontecimientos en los que participan junto a los demás sujetos. c) Modo evocativo -o "mosca en el yo"- cuando el realizador reflexiona sobre su relación con la cámara y con sus sujetos representados (Crawford, en Ardévol, 1996: 6).

La mosca es un insecto intrusivo en todos los ambientes y posiciones que adopte, ya sea en la pared o en la sopa, incluso en la basura, pero ahí parece no molestarle a nadie. El trabajo con archivo implica una mirada cercana a la del montaje en el proceso

² Se conoce popularmente como “buzo” a aquel que hurga en la basura para buscar alimentos ropas u otros artículos como latas vacías para reciclar.

cinematográfico, en especial en las películas de *found footage*, en las que se reinterpreta lo que otro ha filmado, dando un significado, estructura y ritmo nuevos en la posproducción y prestando atención a las marcas físicas que ha sufrido el material encontrado. Es un trabajo que tiende a la reflexividad por problematizar, parodiar o ironizar sobre discursos previos, revelando una presencia autoral, y por usar un proceso intertextual esencialmente que se basa en el juego de espejos de las citas y copias de las copias. En esta tesis las fotos encontradas se convierten en *found footage*, lo mismo que otros recursos adicionales como las revistas Carteles, Revolución y Bohemia, con sus ilustraciones y artículos como otros indicios de la época que ayudan a contextualizar y a reinterpretar, lo mismo que las películas citadas para comparar los paradigmas.

Haciendo fotos de las fotos y luego importando esas al software de edición para darles un orden y yuxtaponerlas a las imágenes autorreferenciales de la recogida de las fotos en la basura, se impone una reflexión sobre la circulación y manipulación de esas imágenes a la que se suma mi trabajo. Al mismo tiempo, surge la pregunta del carácter intrusivo de la mirada, en este caso especial en que los sujetos no pueden notar nuestra presencia porque no están presentes ellos mismos, sólo sus dobles, sus fantasmas. No obstante, sigue pareciéndome impertinente entrar en el espacio privado de esas personas sin permiso. Puede verse como una suerte de voyerismo sin tener que esconderse, un mirar sin ser visto por el agujero del tiempo congelado.

Poco después de poder ver somos conscientes de que también nosotros podemos ser vistos. El ojo del otro se combina con nuestro *ojo* para dar plena credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible (Berger, 2007: 15).

Esa imposibilidad de ser vistos al tratar con las fotos, con el pasado, es probablemente la que tiña esta experiencia de un tono oscuro, además de la latencia de la muerte, ominosa, insegura y al mismo tiempo de esa fascinación fetichista que me hace seguir adelante.

En resumen, pretendo elaborar una microhistoria a partir del desciframiento de los indicios presentes en las fotografías y en las revistas consultadas en el Archivo Nacional, de la recolección *in situ* de testimonios a propósito de la familia dueña del

álbum encontrado, de la fabulación de terceros en contextos de creación artística, de manera reflexiva y orientada por la pregunta estructuradora sobre el cambio de 1959.

Entrevistas

Al mostrar las fotos a tres familias de diferente situación social en mi barrio en La Habana –donde fue encontrado el álbum- obtuve reacciones muy diversas. Aunque ninguno de los entrevistados reconocía a los retratados, siendo todos moradores del Sevillano desde antes del triunfo de la Revolución en 1959, los comentarios tomaron direcciones diferentes. La primera informante que venía de una familia acomodada se sintió muy identificada con lo que vio en las fotografías y me contó que ella también pertenecía a la sociedad Hijas de Galicia –que aparecerá más adelante- y que tenía fotos exactamente en el mismo lugar y en la misma posición que los sujetos de mi estudio.

Me mostró sus retratos en el columpio del club y su carnet de membresía de la organización de la entonces alta sociedad. Además, pareció muy entusiasmada por encontrar tanta semejanza entre la manera de vestir de las jóvenes de los años cuarenta que allí aparecían y los recuerdos de su propia madre, alabando aquella época en que ser “presumida” era una virtud femenina que no podía faltar en la manera de comportarse correctamente. Esta informante y vecina de toda la vida, lamentó identificarse incluso con el acto de botar las fotos a la basura, del que ahora se arrepiente por haber perdido el sentido de compromiso ideológico que tenía en su momento.³

La segunda entrevistada, de origen más humilde, prefirió concentrarse en el asombro ante el fenómeno de la basura desbordada que propició mi hallazgo hace dos años y que no se ha erradicado en todo este tiempo. Dijo identificarse con el modo de vestir de la que también era su época de juventud pero no conservaba fotos de sí misma que pudiera mostrarme, lo que me hizo confirmar que no era un medio al alcance de todos el medio fotográfico y que en Cuba probablemente no se tiene en tan alta estima la conservación de la memoria familiar como en otras latitudes, al menos según lo

³ se veían moralmente obligados a mostrar su desacuerdo con lo burgués o con los que emigraron aunque fueran familia. Se cuenta que se hacían mítines de repudio a los que iban a abandonar el país y que les gritaban “gusanos” y “escoria” en las puertas de las casas para ocasionar vergüenza. Muchos se arrepintieron de aquellos actos cuando pasó el llamado “sarampión revolucionario” o cuando llegaron a una edad más madura, los que como mi madre, lo vivieron de niños y tuvieron que darle la espalda a vecinos y a sus mejores amigos por la presión social.

indica este círculo cercano a mi experiencia.

Por último, indagando en mi propia familia, descubrí que a pesar de identificarse a mi abuela con el estilo de la protagonista en los años cuarenta, parecía separarse en la actitud al triunfo de la Revolución, en que aparecían mis abuelos vestidos de milicianos, entre la masa, pero se marcaba menos el contraste entre una época y la otra: en los cuarenta no había evidencias de que pertenecieran a ninguna sociedad, y en los sesenta tampoco aparecían carnets de ningún partido, ni se observaba un cambio tan radical en la puesta y la pose como en las fotos de la familia desconocida.

CAPÍTULO I

DEBATE TEÓRICO

El hallazgo ha detonado la búsqueda. He comenzado por escarbar una definición de archivo, de metraje encontrado, de álbum y las relaciones con el arte y con las ciencias sociales. De este modo di con *Archivos de Walter Benjamin* (Círculo de Bellas Artes, 2010), que me ha servido como inspiración especialmente, *Cine encontrado ¿Qué es y adónde va el found footage?* de Lisorti y Trerotola (2010) y *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental* de Weinrichter (2009). Además, en la introducción a *Arqueología del Saber* de Foucault (1982), veo algunas ideas interesantes sobre la continuidad y la discontinuidad, la serialidad y el acontecimiento, la reconstrucción arqueológica de la historia, que me parecen oportunas y aplicables a mi estudio del archivo fotográfico, al igual que los textos de Carlo Ginzburg (1999) sobre indicios y microhistoria y la descripción densa de Geertz (2001 [1973]). Este marco provisional para emprender la pesquisa se fragmentará en entradas que sustenten la propuesta metodológica y teórica de la tesis en cuestión.

Archivo encontrado, indicio y microhistoria

Las recientes ediciones de *Íconos* a propósito del archivo responden a lo que citaran Susana Wappenstein y María Elena Bedoya (2011) en la presentación del dossier como “furor de archivo” que se vive en el mundo académico de un tiempo a esta parte y se comparte en el arte y en el cine con otros nombres (*objet trouvé, found footage*). No es un fenómeno nuevo, desde la segunda década del siglo XX, Marcel Duchamp revolucionaba el mundo del arte con sus famosas piezas *readymade* que re-significaban objetos de uso cotidiano re-contextualizándolas. Lo mismo ocurría con el cine de metraje encontrado, que de acuerdo a la propuesta de Antonio Weinrichter (2009), se trata de películas formadas en su mayoría por fragmentos de metraje ajeno, con diferente autoría, que se apropia y se presenta en una nueva disposición, de orden o sentido. Una práctica eminentemente posmoderna, intertextual, pero que no se limita a

citar o referenciar sino que convierte al texto ajeno en la materia del propio texto a partir del montaje. Ejemplos icónicos del trabajo con *found footage* son la obra de Bruce Conner, Woody Allen, Titón, Patricio Guzmán y, más recientemente, Sergio Oksman, Phillip Widman o Sarah Polley.

En las últimas ediciones del festival de documentales EDOC o Encuentros Del Otro Cine, como parte del comité de selección, pude apreciar una constante en la afluencia de este tipo de filmes que me hizo notar el alto número de producciones que se inscriben actualmente en la práctica de apropiación del llamado metraje encontrado.

En este punto creo que vale distinguir entre el uso del *found footage* que hace el cine experimental y cómo se apropia del metraje ajeno el de tradición documental. Incluso desde el nombre que recibe el uso de material encontrado vemos grandes diferencias. En el caso del cine experimental, que se permite desde su comienzo un carácter más lúdico, no narrativo, innovador, se ha adoptado el término *found footage* para aquellos filmes que juegan a re-semantizar una pieza existente. En la tradición del *ready made* duchampiano en que se tomaba una pieza de otro contexto y se le daba un nuevo sentido posicionándola en la galería y con eso en la institución arte, como el famoso urinario o el porta-botellas, no sólo se inscribe la instalación sino el mismo cine encontrado que coincide en la actitud con aquel hallazgo de un objeto, a menudo sacado de la cotidianidad en las películas domésticas y yuxtapuesto en una nueva lógica de montaje y hasta de exhibición.

Por su parte, el documental tiene otra agenda aparentemente muy distante de aquella del *avant garde* y del cine experimental: las “películas de lo real” se preocupan, al menos hace algún tiempo según Bill Nichols (2009), por su “discurso de sobriedad”, por su carácter serio e informativo, por eso se ha preferido denominar la práctica del reciclado como cine de compilación, documental de montaje y especialmente, documental de archivo, cuando, en mi opinión, no es un acto diferente del *found footage*. Llama la atención en este sentido, el uso de palabras como acto o práctica en los intentos por definir el *found footage*, porque nos hablan de un cine que tiene que ver con un proceso, que no se contenta con ver créditos y la palabra fin en una obra, sea esta una película de Hollywood, un filme casero, un video familiar, un noticiero o *newsreel*,

un film *avant garde* o un álbum de familia. La palabra *found* apoya este *feeling* poniendo en el nombre mismo del género una forma verbal en lugar de los acostumbrados adjetivos y sustantivos de melodrama, cine negro, comedia, terror, entre otros, lo cual es índice de su naturaleza inacabada y procesual.

Intentemos definir entonces, para empezar por el origen, qué se entiende por archivo y en qué punto se encuentra o desencuentra con el *found footage* descripto.

Arkhé, recordemos, nombra a la vez el *comienzo* y el *mandato*. Este nombre coordina aparentemente dos principios en uno: el principio según la naturaleza o la historia, *allí donde* las cosas comienzan - principio físico, histórico u ontológico-, mas también el principio según la ley, *allí donde* los hombres y los dioses *mandan*, *allí donde* se ejerce la autoridad, el orden social, *en ese lugar* desde el cual el *orden* es dado -principio nomológico (Derrida, 1997: 2).

El origen como punto de partida y de llegada teleológica coherente con la concepción lineal de la historia es también tematizado por Michel Foucault (1982) en *La arqueología del saber*, texto en el que se refiere a la discontinuidad como un inconveniente a los ojos de los historiadores modernos, empeñados en trazar una línea de causalidad desde el origen hasta la actualidad, a diferencia de la historia multilineal que ve las rupturas y puntos de quiebre como su objeto. Se trata de nuevo de esa diferenciación entre la historiografía con afán de objetividad científica y esa más contemporánea que asume las fisuras en la coraza de la verosimilitud y las tematiza, ficcionalizando abiertamente como método de establecer relaciones y llegar a propuestas alternativas de la historia, a contrapelo, o simplemente como otras líneas posibles.

Michel de Certeau tiene un texto muy hermoso sobre el vínculo de la historia con la ficción literaria y, al mismo tiempo, con la ciencia, bajo el sugerente título *La historia, ciencia y ficción* (1998), en el que analiza en qué modos la ficción se articula en la historiografía bajo la apariencia de objetividad científica y a nombre de lo real. El autor desentraña los mecanismos de ocultamiento de los procedimientos ficcionales de que se vale la historia para conseguir coherencia, verosimilitud y continuidad, ya sea por oposición a la ficción (vista como lo falso y errático) o a través de su gusto por las

cifras que garantizan su “objetividad” al tiempo que implican la presencia de la ficción en la práctica científica por la reducción que se opera al construir regularidades y determinar periodicidades a partir de curvas de correlaciones. Es curioso cómo de Certeau logra poner al descubierto ese aparato de producción de la objetividad, de la precisión y de lo real a que apela la ciencia, mostrando cómo echa mano de los recursos ficcionales de los que quiere distinguirse. Lo que más me interesa es ese acercamiento al arte y la literatura que desdeña los prejuicios ilustrados y que se manifiesta en los textos de Foucault, de Certeau, Taussig, Benjamin, Ginzburg.

Volviendo a la cita de Derrida, ese hurgar en el origen tiene, en su opinión, una relación cercana con la pulsión de muerte en contraste con mirar hacia delante, pero él no es el único que habla de muerte al pensar en el archivo. Armando Silva (1998) encuentra indicios del deceso omitido en el álbum de fotos familiar y es precisamente en la fotografía en la que muchos ubican esta idea de fantasma, de doble, de inmortal y de muerte al mismo tiempo (Barthes, 1989; Benjamin, 1989; Sontag, 2006). Tanto Armando Silva en su libro sobre el álbum de familia como Martha Langford en su artículo *Telling Pictures and Showing Stories: Photographic Albums in the Collection of the McCord Museum of Canadian History* de 2005, analizan el sentido del ordenamiento de las fotos en el álbum como indicio de los intereses y acontecimientos, como si este proceso de selección, omisión y colocación en espacios más o menos privilegiados o con cierta lógica de continuidad fuera equivalente al proceso de edición con el que se cuenta una historia en el cine.

An album as collection is a kind of paper museum: groups of objects that somehow relate to each other under a general category or theme. The first albums, as we have seen, were collections of photographic specimens and unusual examples of pictures continue to crop up in albums – the compilers love photography, after all! But most of them love photography for what it can do: capture images of the real world for the purposes of contemplation, comparison, and a sense of connection to the depicted figures or scenes. In albums designed for cartes-de-visite, this sense of connection follows the socio-political order of the day (Langford, 2005: 5)⁴.

⁴ Un álbum como colección es como un museo de papel: grupos de objetos que se relacionan entre sí bajo una categoría general o tema. Los primeros álbumes, como hemos visto, eran colecciones de especímenes fotográficos y ejemplos inusuales de imágenes siguen apareciendo en los álbumes - ¡los compiladores aman la fotografía, después de todo! Pero aman la fotografía por lo que puede hacer: capturar imágenes

Martha Langford describe aquí cómo estos coleccionistas crearon historias según los temas que eligieron para organizar sus álbumes y cómo las lógicas de montaje con las que editaron las fotos evidencian las jerarquías y el orden socio-político imperante. Las fotos en el ordenamiento adquieren - o se enfatiza en ellas - una dimensión temporal pero no necesariamente cronológica, un tiempo sucesivo con una continuidad causal. Una foto detrás de la otra genera esa impresión de movimiento, de progresión, pero Langford pone otros ejemplos en que la lógica de montaje apunta más a la simultaneidad que a la sucesión, con el objetivo de comparar espacios distintos al mismo tiempo como en montaje paralelo.

The album opens with portraits of the most important figures – for a British subject, the British royal family – then proceeds in descending order through the European aristocracy, political and cultural giants, before the compiler’s family, friends, and acquaintances come on the scene. Sometimes they never appear as themselves at all, but play-act in their cartes-de-visite. In the Ogilvie Album (MP-1981.32.1-100), a procession of royals ends with a carnival of costumed characters from all around the world. The compiler, W.W. Ogilvie, is among these figures, as are many of his Montreal friends, photographed by Notman. But familiarity is not the theme of this album. In 1862, Ogilvie set out to create a world encyclopedia of famous individuals and exotic types. Photographic studios from all parts of the colonized world furnished him with colourful examples (Langford, 2005: 5)⁵.

Curiosamente, Langford también menciona el tema de la identificación del compilador con las figuras públicas que decide posicionar en su álbum personal como modelo a seguir o integrante ilustre del grupo al que él mismo pertenece, fenómeno que conozco del cine y que quisiera explorar en el caso de las fotos encontradas pero, al no estar

del mundo real para los propósitos de la contemplación, comparación y una sensación de conexión con las figuras o escenas descriptas. En álbumes diseñados para cartes-de-visite este sentido de conexión sigue el orden socio-político al uso (Traducción propia).

⁵ El álbum comienza con retratos de las figuras más importantes – para un sujeto británico, la familia real británica – luego sigue en orden descendente por la aristocracia europea, gigantes políticos y culturales antes de que aparezcan en escena la familia, los amigos y conocidos del compilador. A veces no aparecen en sí pero se representan a través de las cartes-de-visite. En el álbum de Ogilvie (MP-1981.32.1-100) una procesión de la realeza termina con un carnaval de disfraces de todas partes del mundo. El compilador está entre esas figuras, así como muchos de sus amigos de Montreal, fotografiados por Notman. Pero la familiaridad no es el tema de este álbum. En 1862, Ogilvie se dedicó a crear una enciclopedia de individuos famosos y tipos exóticos. Estudios fotográficos de todas partes del mundo colonizado le sirvieron como ejemplos coloridos (Traducción propia).

organizadas en un álbum, pensaré cómo se manifiesta esa identificación desde la reproducción de la estética, la pose y la puesta en escena.

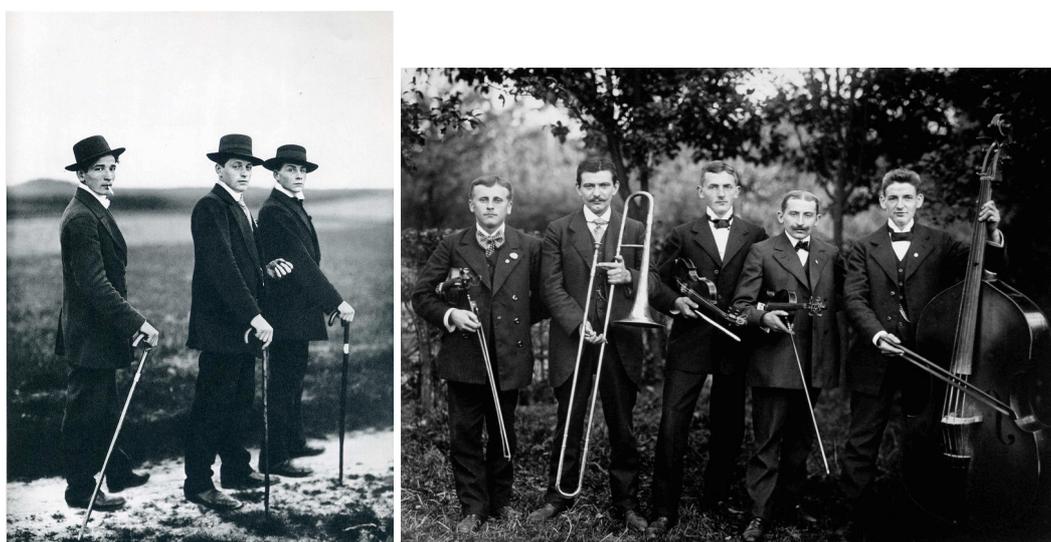
Hay otra idea que me llama la atención en la definición etimológica que ofrece Derrida porque coincide con la que usan los editores de *Archivos de Walter Benjamin* (Círculo de Bellas Artes, 2010) para separar el impulso coleccionista del autor de *Unpacking My Library*, azaroso, individual, intuitivo, artístico, de aquella concepción institucional, oficial, que tuviera en su origen la palabra archivo. El caso que inspira esta investigación se acerca más a esta aproximación de archivo que guarda relación con el *found footage*, la idea de un objeto encontrado que le sale a uno al paso, que de algún modo cobra vida y se inserta en una narrativa particular, en un orden contingente más que necesario, múltiple más que único.

En “Indicios”, Ginzburg (1999) parte de la descripción del método usado por Morelli, un historiador del arte, para descubrir las reproducciones falsas de obras en las que detalles como las orejas de los sujetos delataban la diferencia del presunto autor. Este método es reconocido por Ginzburg luego en Freud (que menciona a Morelli) desde el surgimiento del psicoanálisis y comparado con el de Sherlock Holmes, mezclando personajes literarios con celebridades y probablemente algún que otro apócrifo. Ginzburg teje una continuidad del paradigma indiciario en varios ejes que conectan simultáneamente la adivinación, la cacería y la medicina en una metonimia que habla de lo que él llama la “conjeturalidad de lo humano”. Se repiten a lo largo del texto palabras como “pequeñeces”, “gestos” e “individualidad” que dan cuenta de una atención a lo micro y no a las totalizaciones a las que tiende la “ciencia”. La interpretación (o desciframiento) es un factor común. Entiendo que usar las fotos como indicios según este método está más cerca de tomar la historia como una variante, como una posibilidad y no como la única posibilidad. No como “la historia de los historiadores” como la llama Nietzsche en *La genealogía de la moral* según la interpretación foucaultiana (1997), que tomaría las fotos como pruebas, como archivo que sirve como documento que legitima la versión de verdad.

Benjamin, al referirse a la figura del *flâneur*, en su *El París de Baudelaire* (Benjamin, 2012), describe un cuento de Edgar Allan Poe, *The Man of the Crowd*, en

que encuentra un uso curioso del elemento *multitud*, “tanto con fines narrativos como documentales”, dice Benjamin, como complemento del *flâneur*. Se trata de un hombre que observa la masa de transeúntes desde detrás de un vidrio e intenta adivinar su clase y ocupación a partir de lo que indica el atuendo y la fisonomía y de cómo lo inclasificable del *flâneur* lo hace sospechar “el crimen más terrible” (Poe, 2004). Sin mencionar el paradigma luego descrito por Ginzburg, creo que podría pensarse en la interpretación de Walter Benjamin y del cuento mismo de Poe, como ejemplos de microhistoria y de uso del paradigma indiciario, acudiendo igualmente a la literatura detectivesca y al recurso de la interpretación.

John Berger en su jugoso ensayo *The suit and the photograph* (1980) dedica un capítulo al análisis de fotos de August Sander en las que aparecen hombres de traje y, por comparación, describe cómo esa pieza textil funciona como indicio de la clase y del origen de sus portadores, siguiendo la idea del propio Benjamin – al que cita – de que la obra de este fotógrafo tiene el valor científico de un “atlas de instrucción” por cómo muestra en los retratos no sólo esos detalles reveladores sino el *tertium quid*⁶ (del que hablan los pioneros del cine soviético) en la comparación.



Fuente: August Sander, “Jungbauern”, 1914 en Berger, 1980: 28 y August Sander, “Bauernkapelle”, 1913 en Berger, 1980: 29.

⁶ Se trata del tercer sentido que emana de la yuxtaposición de dos imágenes y que se encuentra en la base de la fascinación por el montaje de los pioneros del cine soviético y teóricos (Eisenstein, Kuleshov, Pudovkin, Vertov). El famoso “efecto Kuleshov”, el “método de montaje intelectual” de Eisenstein y el más actual término “montaje expresivo” tienen que ver con esa idea de *tertium quid*.

In the inquiring spirit of Benjamin's remarks I want to examine Sander's well-known photograph of three young peasants on the road in the evening, going to a dance. There is as much descriptive information in this image as in the pages of a descriptive master like Zola... Yet, I only want to consider one thing: their suits (Berger, 1980: 29)⁷.

Lo que hace Berger en todo el ensayo es examinar los detalles de las fotografías que ha escogido para establecer la comparación, pero no solo eso, el autor aplica diversos métodos de mirar para agotar todos los puntos de vista que se le ocurren y así obtener un resultado más polifacético y menos lineal. Por ejemplo, al referirse a la mencionada foto de los tres campesinos (a la izquierda en la figura), primero describe el contexto en función del uso de trajes, basándose en la fecha con que se ha registrado la fotografía - 1914- para luego sumarle su propia experiencia como poblador de una aldea en la que él mismo ha podido observar la vigencia del uso de trajes para funerales y ocasiones especiales. Más adelante, el autor pone a consideración una segunda foto de la misma época (a la derecha en la figura) que le servirá para generalizar su idea de que se puede adivinar la clase de los sujetos vestidos de traje a pesar de lo uniformante de esa pieza de ropa. En ese punto el escritor interpela a los lectores proponiéndoles un experimento, de un modo más didáctico: nos dice que tapemos los rostros de los sujetos fotografiados y que fijemos nuestra atención en detalles como las manos y el efecto de proporciones que se produce al observar a los portadores de estos trajes. Se descarta entonces la posibilidad de distinguir la clase sobre la base de la calidad de la tela o del corte por la dificultad que presenta una foto como esta en un blanco y negro contrastado para apreciar dichos pormenores. De ese modo, Berger sigue con el experimento, esta vez incitándonos a bloquear los cuerpos de los personajes para centrarnos en sus rostros y cómo podemos leer un mensaje discordante con el que vehicula el uso del traje, solo para enfatizar su tesis con la última comparación con una tercera foto en la que aparecen otros tres hombres de clase media a los que parece irles el traje con mayor coherencia.

⁷ En el espíritu inquisitivo de Benjamin quiero examinar la famosa foto de Sander de tres jóvenes campesinos en la noche camino a un baile. Hay tanta información descriptiva en esta imagen como en las páginas de un maestro de la descripción como Zola... No obstante sólo consideraré una cosa: sus trajes (Traducción propia).

La idea de hegemonía de clase que Berger toma de Gramsci⁸ para justificar su breve análisis de estas tres fotografías se plantea al final, después de habernos convencido con sus argumentos basados en los indicios que ofrece la imagen, pero especialmente dirigiendo nuestra atención como en un tour guiado a través de las fotografías y determinado por la subjetividad y agenda del propio intérprete y guía. Lo más interesante es que ese punto de vista se evidencia en el modo en que se enuncian las ideas, claramente desde la experiencia personal, la subjetividad y la exhortación que implican el sentido de especulación que necesariamente tendrá un estudio como este, que deja algún espacio para la interpretación del lector mismo en lugar de imponer una verdad indiscutible.

Sobre ese asunto de la verdad también encuentro un punto interesante en lo que dice Jonathan Crary en la introducción a su *Techniques of the Observer*. Se trata de un análisis metodológico sobre su periodización para caracterizar al observador del siglo XIX en la comparación con el del siglo XX, en el cual el autor se cuestiona el lenguaje y luego el montaje y la estructuración del propio análisis. Primero, hace la distinción entre las palabras observador (“observer” en el original) y espectador (“spectator”), a partir de sus etimologías y llega a la conclusión de que le parece más adecuado usar el término “observador” porque este implica práctica, a diferencia de “espectador” que connota pasividad: “an observer is one who sees within a prescribed set of possibilities, one who is embedded in a system of conventions and limitations. And by “conventions” I mean to suggest far more than representational practices” (Crary, 1992: 6)⁹. Crary, continúa su idea enumerando las tramas en las que se inserta el observador del siglo XIX y que habría que tener en cuenta en un estudio de este tipo (también en el mío), puesto que constituyen las reglas y las fuerzas que condicionan el campo en que ocurre la percepción, o sea, con las que se construye el sujeto que observa. Me interesa también la figura del observador en cuanto partícipe -en este caso de estudio- de la representación en las fotografías y de acuerdo a unas convenciones predeterminadas, pero al mismo tiempo, como espectador pasivo, o, según la teoría del espectador de

⁸ (Gruppi, 1978: 7-24 y 89-111).

⁹ Un observador es aquel que ve dentro de un grupo de posibilidades pre-establecidas, aquel que está envuelto en un sistema de convenciones y limitaciones. Y por “convenciones” pretendo tomar mucho más que prácticas representacionales. (Traducción propia)

Tomás Gutiérrez Alea –de quien hablaré más adelante- un espectador con grado variable de identificación y distanciamiento, que determinan su nivel de participación y postura crítica ante la obra.

Más adelante, Jonathan Crary llega a describir su posicionamiento ante la verdad de la historia y el proceso de historizar, de un modo que me parece muy coherente con el resto de los autores que he mencionado hasta este punto. Explica que es deliberado el acto de escoger unos espacios de tiempo específicos, dejando otros por fuera y hacer generalizaciones para encontrar tipologías, y que esa decisión atiende a unos intereses argumentativos específicos o a una “estrategia explicativa”, como él la llama. Asimismo, aclara que las continuidades o discontinuidades son igualmente construidas por el análisis –con una agenda o ideología particular- y no son inherentes a una historia real.

The typologies, and provisional unities that I use are part of an explanatory strategy for demonstrating a general break or discontinuity at the beginning of the nineteenth century. It should not be necessary to point out there are no such things as continuities and discontinuities in history, only in historical explanation. So my broad temporalizing is not in the interest of a “true history”, or of restoring to the record “what actually happened.” The stakes are quite different: how one periodizes and where one locates ruptures or denies them are all political choices that determine the construction of the present. Whether one excludes or foregrounds certain events and processes at the expense of others affects the intelligibility of the contemporary functioning of power in which we ourselves are enmeshed. Such choices affect whether the shape of the present seems “natural” or whether its historically fabricated and densely sedimented makeup is made evident. (Crary, 1992: 8).¹⁰

Crary hace evidente el proceso de montaje que tiene lugar en todo análisis histórico y me parece especialmente útil y aplicable a este caso en el que me inclino a separar el tiempo en dos momentos –La década de los cuarenta y la de los sesenta-, sugeridos por

¹⁰ Las tipologías y unidades provisionales que uso son parte de una estrategia explicativa para demostrar un quiebre general o discontinuidad a inicios del siglo XIX. No debería ser necesario indicar que no existen las discontinuidades y continuidades en la historia, solo en la explicación histórica. Así que mi amplia temporalización no está en función de una “historia verdadera” ni de recuperar la memoria de lo que “verdaderamente pasó”. Las implicaciones son muy distintas: cómo uno periodiza y dónde pone rupturas o las niega, son todas decisiones políticas que determinan la construcción del presente. El modo en que uno excluye o emplaza algunos sucesos y procesos en detrimento de otros, influye en la inteligibilidad del funcionamiento contemporáneo del poder en que estamos inmersos. Esas decisiones determinan si la forma del presente parece “natural” o si el maquillaje históricamente fabricado y densamente sedimentado se hace evidente. (Traducción propia)

el azar de haber encontrado más ejemplares de esos entre el grupo de fotos, pero también porque me adhiero a una postura que prefiere reconocer una ruptura, un antes y un después del triunfo de la revolución, que ver una continuidad en esos dos momentos, al menos en lo que se refiere a la representación en la fotografía y en el cine. Vale dejar en claro que estoy destacando algunos rasgos, enfatizando gestos y elementos que me permiten hacer más notable el contraste entre los años cuarenta y los sesenta, lo que implica soslayar otros detalles que podrían entregar la contingencia. Creo que es necesario poner las cartas sobre la mesa para develar el mecanismo de ocultamiento en la selección e ilusión de verdad en que se sustenta la ciencia y proponer un reconocimiento del grado de ficcionalización con que se trabaja y convertirlo abiertamente en parte de la estrategia narrativa.

Representación e interpretación

Geertz (2001 [1973]) tiene una aproximación hermenéutica de la cultura y de la antropología. En su libro *La interpretación de las culturas* en que se propone sistematizar y corregir la teoría que ha desarrollado a partir de sus estudios de caso y su comparación, el autor reflexiona sobre qué es la cultura, cómo funciona la etnografía como descripción densa, cuál es el papel de la antropología interpretativa y cómo se articula esta teoría de la cultura con centro en la interpretación, de un carácter evidentemente posmoderno por su énfasis en los signos, la fragmentación de las grandes narrativas, la reflexividad y la relativización de la ciencia.

Influenciado visiblemente por Weber y por Gilbert Ryle, introduce su propuesta como sigue:

El concepto de cultura que propugno y cuya utilidad procuran demostrar los ensayos que siguen es esencialmente un concepto semiótico. Creyendo con Max Weber que el hombre es un animal inserto en tramas de significación que él mismo ha tejido, considero que la cultura es esa urdimbre y que el análisis de la cultura ha de ser por lo tanto, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones. Lo que busco es la explicación, interpretando expresiones sociales que son enigmáticas en la superficie (Geertz 2001 [1973]: 20).

Enseguida enuncia una concepción de etnografía que se separa de la idea clásica del trabajo de campo y sus métodos, dando la mayor importancia a la parte intelectual que corresponde a la especulación en forma de descripción densa. Para Geertz, el análisis antropológico es indefectiblemente una interpretación de segundo o tercer orden, una interpretación de interpretaciones ya hechas por los informantes en un contexto dado. Esta idea de privilegiar la interpretación se fundamenta en el concepto de cultura que despliega más claramente en la tercera parte del texto:

La cultura denota un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida (Geertz 2001 [1973]: 88).

Los símbolos son entendidos por Geertz como “formulaciones tangibles de ideas, abstracciones de la experiencia fijadas en formas perceptibles, representaciones concretas de ideas, de actitudes, de juicios, de anhelos o de creencias” (Geertz, 2001 [1973]: 90), manifestaciones de algo más en las que hay que desentrañar el significado social implícito, expresado oblicuamente. Además, divide estos símbolos en *modelos de* la realidad que representan las relaciones del cosmos y la sociedad y *modelos para* la realidad que establecen patrones de acción, modelos para la práctica.

Se propone entonces una teoría de la cultura que no es predictiva, no es dueña de sí misma y al no poderse separar de los hechos que presenta en la descripción densa tiene una libertad limitada para ser coherente con su lógica interna. Reconoce, además un análisis inevitablemente parcial, particular, siempre incompleto y conscientemente subjetivo, que se basa en los fragmentos minúsculos y no pretende ver a la historia ni al hombre como a naturalezas unitarias, finitas, acabadas y objetivas (Geertz, 2001 [1973]).

Este enfoque me parece muy útil para abordar el caso de las fotos encontradas y tomarlas entonces como representaciones concretas con sentidos implícitos que deben ser pensados. Todo lo que me dicen las fotos sobre las realidades que representan y las diferencias que arrojan se podría tomar como modelos para la realidad, que en este caso devienen cánones sobre los que también me interesa especular, estableciendo relaciones con otros patrones anteriores como el cine negro y el neorrealismo italiano, para

explorar hasta qué punto han influido en las manifestaciones cotidianas de las fotos familiares en las épocas seleccionadas, respectivamente.

En *Juego profundo: notas sobre la riña de gallos*, Geertz (2001 [1973]) realiza una descripción densa de lo que sucede y las dinámicas que se establecen en un evento como este en Bali, analizando el simbolismo de cada gesto y función que ejercen los personajes estudiados. Me parece que un método tan cinematográfico como este de guionizar la realidad es el que más se acerca a mi sensibilidad como documentalista y por eso se me hace oportuno, lo mismo que la microhistoria y el paradigma indiciario, para desentrañar los posibles sentidos de las fotos encontradas y así especular sobre las relaciones entre los modelos para la realidad a distintos niveles.

Por otra parte, en el reciente texto *Images That Move* de Spyer y Steedly aparece una propuesta que me inspira en la intención de no conformarme con el acercamiento semiológico de Geertz, por atender a las implicaciones que desbordan la representación y los sentidos, o encuentra esos sentidos en esferas subyacentes. Me parece pertinente por su interés en las imágenes de momentos en transición, como el que yo he escogido para este estudio, pero especialmente porque piensa la transformación y movimiento de las imágenes mismas.

In situations of social and political turmoil or profound change, images may be at risk not only physically but also conceptually. What images are, where they may or may not go, what they are expected to do socially, politically, aesthetically, epistemologically, psychologically, ideologically, and so on, may become foci of attention and contribute to their revaluing and refiguration (Spyer and Steedly, 2013: 5)¹¹

Las autoras hablan de las imágenes como recipientes de iconoclasia, como materialización de cambios de paradigma y lo hacen a través de una propuesta metodológica de separar en tres esferas el análisis de las imágenes como sugiere el título *Images That Move*, que en inglés presenta una oportuna ambigüedad:

¹¹ En situaciones convulsas social y políticamente o de profunda transformación, las imágenes pueden estar en riesgo no solo físicamente, sino conceptualmente. Lo que son las imágenes, a dónde pueden y a dónde no pueden ir, lo que se espera que hagan socialmente, políticamente, estéticamente, epistemológicamente, psicológicamente, ideológicamente y demás, puede convertirse en foco de atención y contribuir a su re-evaluación y re-figuración. (Traducción propia)

Images That Move is concerned with the ways in which images take place in wider worlds and with the role they play in “poetic world-making” projects and political transformations. Our conceptual framework triangulates three key, interrelated terms: circulation, affect, and publics. These concepts, taken together, inform our title in its double sense, both intransitive and transitive, of images that move around and images that move us (Spyer and Steedly, 2013:8)¹²

De esta aproximación, más ambiciosa que la mía en cuanto a aristas a cubrir en el análisis, encuentro que lo más aplicable es el frente de la estética, la composición, el contexto histórico social, así como las implicaciones de formaciones ideológicas¹³ y afectivas que informan esas imágenes para establecer comparaciones entre los dos grupos que he seleccionado.

La materialidad de las fotografías

To collect photographs is to collect the world. Movies and television programs light up walls, flicker, and go out; but with still photographs the image is also an object, lightweight, cheap to produce, easy to carry about, accumulate, store (Sontag, 2005: 1)¹⁴.

Las fotografías, en efecto, son objetos, tienen una extensión y una superficie, y la fascinación que ejercen en los receptores tiene que ver con el contenido de esa superficie (lo que está como encerrado en un plano bidimensional con ilusión de profundidad) y con la superficie misma (la tridimensionalidad del soporte de papel). Barthes hablaba de esa fascinación, para la que aplicaba el término “*punctum*”, como lo que inquieta y llama la atención en una fotografía, diferenciándolo del “*studium*” o interés general de la obra (Barthes, 1989). Es algo que actúa sobre el subconsciente del receptor y por eso ejerce una atracción inexplicable, la mayoría de las veces.

¹² “Imágenes que (se) mueven” tiene que ver con los modos en que las imágenes tienen lugar en ámbitos más amplios y con el papel que juegan en los proyectos de “construcción de mundos poéticos” y en las transformaciones políticas. Nuestro marco conceptual triangula tres términos clave relacionados: circulación, afecto y públicos. Estos conceptos, en conjunto, informan nuestro título en su doble sentido, tanto intransitivo como transitivo, de imágenes que *se* mueven e imágenes que *nos* (con)mueven. (Traducción propia)

¹³ El concepto de ideología que manejo aquí lo tomo de Marx y Engels en *La ideología alemana* como las representaciones que el hombre se hace de la realidad ligadas a las condiciones materiales de existencia. Para Marx y Engels, el conjunto de ideas y valores de una sociedad en un momento dado (la ideología) es la falsa conciencia de una sociedad basada en los intereses de la clase que domina en esa época histórica (Marx y Engels, 2005).

¹⁴ Coleccionar fotos es coleccionar el mundo. Las películas y programas de televisión iluminan paredes, parpadean y desaparecen; pero con la fotografía fija la imagen es también objeto, ligero, barato de producir, fácil de llevar, acumular, almacenar. (Traducción propia)

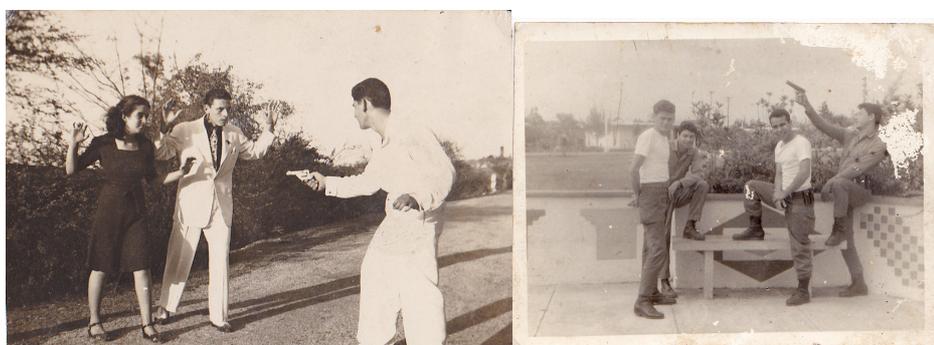
La contingencia también crea el exceso de que hablaba Deborah Poole, lo que desborda la intencionalidad del fotógrafo y que este combate luego con el anclaje del texto en forma de notas al pie y con el propio formato de las cartas de visita (Poole, 2005). Poole, en “Imágenes Equivalentes”, analiza la producción estandarizada de las cartas de visita (en el estudio, con un fondo y una pose determinada), con un conjunto de accesorios que hace que todos los sujetos se parezcan, lo que, junto al formato y la circulación, da el doble carácter de representación y mercancía a estas tarjetas postales (Poole, 2000).

Precisamente ese tipo de fotos predomina en nuestro archivo encontrado –con algunas variaciones- , al menos la parte que concierne a la juventud de la protagonista, Gladys, en los años cuarenta. Casi todas representan en el mismo valor de plano (plano general) a los personajes en actitudes similares (sonrientes, afectuosos, mirando a la cámara), en los mismos lugares de la ciudad (parques, zoológico, hoteles, monumentos), en grupos o individualmente. Las “formas de objetivación e intercambio” que mencionaba Poole como propias de esta “tecnología representacional y práctica social” se manifiestan en la versión cubana de las cartas de visita también, en la intención de estereografía con el logotipo del estudio a relieve, el tamaño y el soporte duro de tarjeta postal que las hacían portables, coleccionables, objetos destinados a la propiedad, intercambio y atesoramiento.

Parece un rasgo propio del capitalismo este de usar el formato de las cartas de visita, y en el archivo se nota la diferencia de las fotos de esta época, al compararlas con las posteriores al cincuenta y nueve, año de la Revolución Cubana. Las fotos de la etapa socialista difieren en tema (reuniones políticas, manifestaciones, celebraciones populares, congregaciones militares), formato (estas son mucho más grandes, de un papel más corriente y más irregulares) y actitud de los personajes (supuestamente espontáneas, ya no miran a cámara, sino a los otros).

Especialmente dos ejemplares, uno de cada época, hacen pensar en dos tratamientos estéticos diferentes. Se trata de una postal de los cuarenta en que un muchacho apunta con un arma y una pareja levanta las manos, en una pose como de musical intertextual con el *noir*; y su contraparte socialista, en que un grupo de jóvenes

con uniforme militar parece jugar con una pistola. La idea del realismo salta a la vista en la segunda, la representación se acerca más a lo documental, a lo que sucede con independencia de la cámara, mientras en la primera se juega con la puesta en escena y, aunque tiene lugar en un exterior, todo funciona bajo el mismo control que en un estudio. El realismo no es una meta para aquellas fotos de los cuarenta como no lo era para el cine “republicano”, en contraste con el cine de los sesenta, que incluso en los filmes de ficción privilegiaba la estética documental, neorrealista, rechazando la narrativa “burguesa” que vendía el modelo americano de Hollywood, pero omitiendo todo el exceso que hablara de heterogeneidad y saboteara el nuevo orden establecido.



Este asunto es tratado en el artículo de Luis Venegas *Exile, Photography, and the Politics of Style in Guillermo Cabrera Infante's "Tres tristes tigres"* (2008), en el que examina el abordaje que hace en su novela el escritor cubano de la fotografía como medio incapaz de captar una parte de la realidad que intenta representar de modo realista. Venegas habla del contraste entre la estética de los años anteriores a la Revolución y la de los sesenta, específicamente evidente en el ejemplo del personaje Códac de la novela de Cabrera Infante (1998), fotógrafo inspirado en el icónico Alberto Díaz (Korda), autor de la más famosa imagen del Che. El fotógrafo real, dice Venegas, solía hacer fotos publicitarias destacando el erotismo de modelos femeninas en poses de moda, en estudios y en shows de cabarets antes de 1959. Con la Revolución, se produjo un giro en el tema y, lo que es más pertinente a los efectos de esta tesis, en el estilo de las fotos del artista; ahora se trataba de captar los momentos heroicos del triunfo, las masas fervorosas y uniformadas, en una luz de naturalidad documental que ocultara la composición, la selección de la producción de las imágenes. Lo mismo que las fotos del archivo encontrado por mí, las fotos de Korda pretendían una objetividad que no dejara

espacio a lo ambiguo, que ocultara las incongruencias (los excesos), para dejar el camino libre a la representación homogénea y consecuente con el estilo permitido por el modelo político: el realismo socialista (Venegas, 2008).

Un detalle que me parece muy interesante es la distinción que hace Venegas a propósito de *P.M.*¹⁵ entre la estética del Free Cinema, usada según él en la película, y el estandarizado Neorrealismo, adoptado por el recién fundado Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfico (ICAIC) como el estilo correcto de hacer cine en Cuba socialista¹⁶. Observa Venegas que aunque ambos pertenecen a la nueva ola que apareció entre los años cuarenta y los sesenta en diferentes puntos del globo -dígase la *Nouvelle Vague* en Francia, el Nuevo Cine Alemán, el Cine Independiente norteamericano y el Nuevo Cine Latinoamericano- el Neorrealismo, a diferencia de la Nueva Ola y del *Free Cinema* inglés, se proponía ocultar el aparato de producción detrás de la cuidada puesta en escena, hacer invisible la mediación y la construcción de la escena a través de la estética documental que facilitaba el uso de la luz natural, los escenarios reales (*shot on location*) y los actores no profesionales o no actores. Es este realismo el que acusa Venegas como tendencioso y propio del totalitarismo, en que no conviene que aparezcan voces disonantes ni se desvirtúe la uniformidad. La cámara de *P.M.* por otra parte, develaba ese *underground* habanero de bares nocturnos llenos de alcohol, baile desenfrenado, y decadencia moral que hablaba más de una continuidad con el pasado de República que de la Revolución como parte aguas de un marcado antes corrupto y un después honrado, proletario e igualitario. Mostraba la mirada, el cómo se ve y no sólo lo que se ve del modo oficial. “Matters of style are not devoid of political significance”¹⁷ (Venegas, 2008).

Michael Chanan (2004) dedica un capítulo entero de su *Cuban Cinema* a la estética neorrealista adoptada en los primeros años de la Revolución y del ICAIC en producciones como *Historias de la Revolución* de 1959 y *Cuba Baila*, estrenada en

¹⁵ Película de corto metraje sobre la vida nocturna “marginal” en La Habana de los tempranos sesenta, que fue censurada y permanece desconocida por la audiencia general en la isla.

¹⁶ El neorrealismo italiano era una respuesta ante la narración clásica del cine de Hollywood con una estética que privilegiaba el salir del estudio a los escenarios naturales, con actores naturales y un montaje menos pragmático, con finales abiertos. Un nuevo realismo más cercano a la convención documental que a la ficción imperante.

¹⁷ Las cuestiones de estilo no están exentas de significado político (traducción propia).

1960 y opone argumentos contrarios a las reflexiones de Venegas, en la línea de Cabrera Infante y Franqui, contra *P.M.*, claramente apoyando a Alfredo Guevara en su condena de esta película estilísticamente errática, producida por fuera del ICAIC, que diera pie a las famosas y polémicas *Palabras a los intelectuales* de Fidel Castro en que pronunciara la frase: “Dentro de la Revolución, todo. Contra la Revolución, nada.”¹⁸ En todo caso, es significativo este revuelo a partir de la forma de una obra fílmica para pensar en cómo se construye un paradigma de representación y cómo esa representación puede ser indicio de una situación política.

The appeal of the neorealist paradigm did not come about just because Alea and others had studied cinema in Rome in the early 1950s. There were certain parallels between the Cuban situation in 1959 and that of the birth of neorealism fifteen years earlier, though not, of course, in the political sphere. However, the Italians had needed to make a virtue of the lack of resources they suffered as they emerged from the war, just as the Cubans did in setting up a film industry in an underdeveloped country going through a revolution. And then the kind of movie both groups of filmmakers were seeking to counter was closely similar. Both had suffered the domination of Hollywood. The Italians had decided to take their cameras out into the immediate photogenic real world in order to counter the fanciful studio space of the “white telephone” film, the Italian fascist equivalent of the Latin American melodrama (Chanan, 2004: 147)¹⁹.

Sin embargo, el mismo Alea se fue separando de aquel modelo e introduciendo una mirada más crítica dentro de la producción oficial que se materializara en nuevas influencias más revolucionarias formalmente como el montaje “a lo Godard”²⁰ de algunas secuencias de *Memorias del subdesarrollo* de 1968, en la que el distanciamiento está presente desde la caracterización del propio protagonista de la

¹⁸ *Palabras a los intelectuales*, discurso pronunciado en Casa de las Américas en 1961. Se ha discutido si las palabras exactas eran “Fuera de la Revolución” o “Contra la Revolución”, que evidentemente tendrían implicaciones diferentes.

¹⁹ El paradigma neorrealista no apareció porque Alea y los demás hayan estudiado cine en Roma a principios de los cincuenta. Había ciertas semejanzas entre la situación en Cuba de 1959 y aquella del nacimiento del neorrealismo, quince años antes, aunque no fueran en la esfera política. Los italianos necesitaban hacer de la falta de recursos que sufrían por salir recientemente de la guerra, una virtud, lo mismo que los cubanos al intentar crear una industria cinematográfica en un país subdesarrollado atravesando una revolución. Así que el tipo de películas que ambos grupos de cineastas querían lograr era bastante similar. Ambos habían sufrido la dominación de Hollywood. Los italianos habían decidido sacar sus cámaras a la inmediata y fotogénica realidad para contraponerse a los espacios elegantes de las películas de “teléfono blanco”, el equivalente fascista italiano del melodrama latinoamericano (traducción propia).

²⁰ Así lo ha llamado el editor de la pieza, Nelson Rodríguez, en sus clases.

película, Sergio, hasta la fragmentación y montaje alternado con inclusión de *found footage*, *Noticiero ICAIC* y fotos, articulados con la *voice-over* semi-documental que se acercaba a los filmes ensayos de Chris Marker y Agnes Varda, quienes hicieron su propia película de la Revolución sólo con fotos tomadas en la isla a principios de los sesenta, *Salut le Cubains*.

Venegas habla también de un caso que me pareció curioso y da nombre a un libro de otro cubano en el exilio (como lo era Cabrera Infante), Carlos Franqui, que participó en la Revolución desde dentro y luego se separó hasta ser borrado literalmente del lado de Fidel en una foto que aparece como portada de su libro *Foto de familia con Fidel*, publicado en 1981 en Barcelona. Venegas analiza el sentido del espacio vacío (dejado por la borradura de la imagen de Franqui de la foto) como indicio de la invisibilización de lo incómodo o contrario por el sistema socialista, y a este suma otro ejemplo del mismo Korda, de la entrada victoriosa de Fidel a la Habana en un jeep, como manipulaciones del supuesto realismo, tanto en la postproducción como en la composición o encuadre, que en la segunda, apunta jocosamente Cabrera Infante, responde a “una adivinación histórica”²¹ (Venegas, 2008).

La caracterización del estilo postrevolucionario que ofrece José Luis Venegas, me parece evidente en las fotos de la época encontradas en el álbum familiar en la basura, que presentan un retrato de las multitudes uniformadas y ordenadas y de las escenas cotidianas coherentes con la idea de ciudadano humilde, trabajador y revolucionario como si fueran instantáneas captadas al azar en toda su realidad espontánea, ocultándose de este modo la planificación y la elección que todo acto fotográfico entraña. “Además de omitir el disenso, la foto en los sesenta servía para posicionar a los individuos cubanos dentro de una sociedad homogénea socialista” (Venegas, 2008). Esto en contraste con la intención de parecerse a las actrices de cine de Hollywood, a mostrar otro tipo de dignidad presente en el estatus, a lucir vestidos de moda y registrar su presencia en los lugares importantes y caros que se ve en las fotos de los cuarenta, haciendo gala de la pose y de la puesta en vez de ocultarla.

²¹ Venegas cuenta que del encuadre se eliminó a otro comandante que estaba junto a Fidel en el jeep y que más tarde fue considerado traidor y enviado a la cárcel por desacuerdos que narra Franqui en su libro en más detalle.

Esta aparente diferencia en la intención me hace pensar en el texto *Politics of Documentary* de Michael Chanan, en el que describe cómo se manifiesta la ideología en la representación documental, a partir de la estética, específicamente del montaje productivo²² en el cine de Dziga Vertov, con intención revolucionaria en concordancia con el contexto político (Chanan, 2007). Habría que profundizar la relación entre una posible intencionalidad de realismo y verosimilitud de la ficción con el sistema capitalista y la intencionalidad de distanciamiento brechtiano, de ruptura de la ilusión continua con el sistema socialista. Contemplando la posibilidad de complejización de una comparación inicialmente dicotómica y simplista como se ve en las discusiones de Venegas y Chanan.

Para Tomás Gutiérrez Alea en *Dialéctica del espectador* ambas posturas ante la identificación pueden coexistir dentro de más o menos la misma ideología revolucionaria, como propone en su estudio comparativo entre Brecht y Eisenstein en el capítulo sobre “enajenación y desenajenación” (Alea, 2009: 72). El famoso distanciamiento brechtiano busca romper la enajenación que implica la identificación de la mimesis aristotélica, asociada a lo reaccionario; mientras el cine de Eisenstein, conocido por su montaje intelectual basado en la dialéctica hegeliana-marxista²³, no se despegaba del componente emocional del drama en el que se había inspirado su “montaje de atracciones”. Ambos querían espectadores activos y críticos pero por caminos algo divergentes en el ordenamiento: de imagen-sentimiento-idea en el caso de Eisenstein o la emoción más fría de la lógica y el descubrimiento en el teatro épico de Brecht. Alea lo explica por la diferencia de contexto en que creaba cada uno, pero finalmente encuentra más en común en la intención de los dos de hacer consciente el proceso y al espectador como partícipe de la realidad y su representación (Alea, 2009: 82).

²² Se crea un tercer sentido a partir de la yuxtaposición de dos planos o de la combinación de imágenes y sonidos en el montaje. Este montaje se deriva del “efecto Kuleshov”, descrito por Lev Kuleshov a partir de uno de sus famosos experimentos en los años veinte, y desarrollado por Sergei Eisenstein y en general por el cine soviético de vanguardia (Sánchez, 2001).

²³ El método de montaje intelectual consistía en crear un choque entre dos imágenes yuxtapuestas sin relación espacial o temporal aparente que generara un sentido y al mismo tiempo un impacto en el espectador, basado en un esquema dialéctico de tesis, antítesis y síntesis para hacer progresar la trama de modo más exigente con el público y crear la asociación (Sánchez, 2001: 167).

Las marcas en la superficie y en el fondo de la imagen

El estilo, el formato y los temas, son huellas en las imágenes de su pertenencia a los diferentes modos de representación. Así, en el caso de las representaciones pre-revolucionarias se privilegia el estilo de la ficción a lo tarjeta postal con el tema del ocio en locaciones típicas y estudios, con los accesorios alegóricos al estatus y las marcas de la productora, mientras que en las revolucionarias se busca un realismo documental en un formato periodístico con tema político y social, se retrata a las masas más que a los individuos, y los accesorios (aparentemente contingentes en el fondo) son alegorías del movimiento nacionalista (banderas, bustos y retratos de los “mártires”, logos del realismo socialista en boga).

Lo mismo sucede con la superficie de las imágenes: la elección del papel mate o brillo, sepia o poco contrastado, grueso o delgado, con borde rugoso o liso, portable o no, todo tiene una implicación y una función deliberada. Pero en la superficie aparece otro exceso que aleja a las fotografías de las condiciones de su producción y tiene que ver con las marcas del tiempo y de los accidentes, las que describen una fenomenología de las fotos como objetos físicos, materiales.

The Surrealist purchase on history also implies an undertow of melancholy as well as a surface voracity and impertinence. At the very beginning of photography, the late 1830s, William H. Fox Talbot noted the camera's special aptitude for recording “the injuries of time.” Fox Talbot was talking about what happens to buildings and monuments. For us, the more interesting abrasions are not of stone but of flesh. Through photographs we follow in the most intimate, troubling way the reality of how people age. To look at an old photograph of oneself, of anyone one has known, or of a much photographed public person is to feel, first of all: how much *younger* I (she, he) was then. Photography is the inventory of mortality. A touch of the finger now suffices to invest a moment with posthumous irony. Photographs show people (Sontag, 1997: 55)²⁴.

²⁴ La búsqueda surrealista en la historia implica también un rastro de melancolía así como una voracidad de superficie e impertinencia. Al comienzo mismo de la fotografía, a fines de los 1830, Talbot notó la aptitud especial de la cámara para grabar “ las heridas del tiempo”. Fox Talbot hablaba de lo que pasa con edificios y monumentos. Para nosotros, las abrasiones más interesantes no son en piedra sino en la carne. A través de las fotos seguimos del modo más íntimo e inquietante, la realidad de cómo la gente envejece. Mirar una vieja foto de uno mismo, de alguien que uno ha conocido, o de una persona pública muy fotografiada, es sentir, ante todo: cuánto más joven era yo (ella, él) entonces. La fotografía es la inventora de la mortalidad. Un toque ahora basta para llenar un momento de ironía póstuma. Las fotos muestran a la gente (Traducción propia).

En la colección de fotos encontradas destaca un rostro que se repite en las distintas épocas, desde los años treinta hasta los noventa. Es el rostro de Gladys, a quien, presumo, perteneció la colección de fotos antes de llegar a mis manos. La sucesión cronológica de los fragmentos nos hace pensar en la continuidad de una vida, en su totalidad. Tendríamos que completar los espacios vacíos de imagen, establecer relaciones y elaborar la microhistoria a partir de las marcas.

Son esas marcas las que hablan de los dueños anteriores, de dónde estaban guardados, o como lo ponía Benjamin en *Unpacking My Library* a propósito de las colecciones, específicamente las colecciones de libros, hablan de una historia de las adquisiciones, de fechas, nombres de lugares, encuadernaciones, formatos (Benjamin, 1968). El hecho de encontrar las fotos en la basura inspira una cadena de especulaciones diferente que si estuvieran organizadas en un álbum guardado celosamente en una casa de la familia o si hubieran sido donadas a un museo convirtiéndose en parte de un archivo con interés histórico o demográfico. Por otra parte, el estado de conservación, la coloración, nitidez y rugosidad del papel, son testigos del tiempo y las peripecias sufridas por estos objetos, los que se vuelven muy elocuentes sobre su trayectoria.

Cristopher Pinney en su *Anotaciones desde la superficie de la imagen. Fotografía, poscolonialismo y modernidad vernácula* escribe también sobre esas marcas, sobre la naturaleza sensual y táctil de la fotografía y cómo la atención volcada sobre ellas en lugar del fondo, produce un cambio en el paradigma, en rechazo a la pretensión de profundidad moderna y a la perspectiva del cuadro ventana.

En una escena de la conocida película hindú *Beta*, un enamorado, Anil Kapoor, acaricia una fotografía de Madhuri Dixit, el objeto de su aun no correspondido amor. La mano de Kapoor pasa por la superficie de la imagen, detectando cierta secreta y libidinosa ondulación, cierta textura del deseo, casi imperceptible, que provoca en la mujer de la foto un extático susurro. Mirar se convierte en tocar y el referente de la fotografía se desplaza desde las prisioneras profundidades de la imagen a su sensual superficie. El cine de Bombay interpreta aquí una erótica de la mirada y el ser, algo muy cercano a la erótica descrita por Susan Sontag: una inmediatez sensual (Pinney, 2003: 283).

Las fotos encontradas en la basura están llenas de anotaciones en la superficie y en el dorso, de derrames de tinta, de arrugas en el papel, agujeros, relieves, forros plásticos o de tela con broches, dibujos de niños, tachaduras. Se han puesto amarillentas o lavadas y a algunas le faltan pedazos. Son superficies muy expresivas que cuentan las historias y los usos de esos objetos, que cuentan del carácter y las anécdotas de sus dueños.

La superficie está tomada aquí como la materialidad y el fondo como la composición y el tema representado, pero también podría verse como la relación tensa entre la estética y el contexto político-social de que es indicio y que se tratará más profundamente, a pesar de Pinney, en el siguiente capítulo de esta tesis. Pero antes, quisiera volver sobre la propuesta de este autor a propósito, ya no de la posmodernidad del desplazamiento del fondo a la superficie, - que es el del significado al significante en la concepción semiológica - sino de esa erótica de la mirada que ha estado presente a lo largo de la historia de la representación fotográfica y Cuba no ha sido una excepción.

Así lo describe Grethel Morell en su artículo sobre la fotografía y el cuerpo, que de modo lírico y melancólico intenta caracterizar lo que ella define como el “narciso cubano”:

La tarjeta de presentación del ser caribeño, y más del cubano, está en su cuerpo como atributo. El narciso cubano lleva desplegadas todas sus banderas. Imaginemos un cubano sin palabras, aún más, sin sonido. La gestualidad, las expresiones mímicas, delatan traidoramente su origen. La necesidad de extroversión lo hace comunicarse con su cuerpo: con sus piernas, con sus brazos, con sus manos, con su cabeza, con su rostro, con sus caderas, como ocurrió en la formación de la danza moderna nacional, donde el movimiento pélvico y el movimiento ondulante de la cintura, se convirtió en un rasgo privativo de ese tipo de expresión danzaria. Otro tanto sucede en las artes visuales, en que la imagen de la desnudez, particularmente la femenina, se manifestó en su esencia criolla y múltiple. Recordemos brevemente aquellas piezas de Carlos Enríquez y Mariano Rodríguez que poseen la desnudez femenina como fuente temática en los tempranos años treinta y cuarenta de la pasada centuria (Morell, 2004: 31).

El texto de Morell sigue en ese tono laudatorio sobre el narcisismo que según ella nos identifica como nación y que se expresa en la historia de la fotografía en la isla, así

como en el resto de las manifestaciones artísticas y populares que recurren al autorretrato y exposición del propio cuerpo como soporte del discurso. La autora esboza una cronología desde la llegada del invento de la fotografía a Cuba en 1840, la aparición de los primeros estudios y la emergencia de los primeros fotógrafos, especializados en desnudos femeninos en el formato de tarjetas postales.

En un artículo sobre Alberto Korda, el fotógrafo cubano conocido por su icónica foto del Che y mencionado antes aquí, encontré un relato a propósito de la relación entre el erotismo y la fotografía en la isla. El que escribe es Guillermo Cabrera Infante y se trata de una presunta revelación sobre el verdadero origen de la foto archiconocida del Che. El autor, aprovechando su cercanía al fotógrafo en la época y desde antes del triunfo de la Revolución, cuenta cómo una pareja de italianos fueron los que encontraron la imagen del Che entre los contactos y negativos en el estudio de Korda y la re-encuadraron²⁵ y distribuyeron a su regreso a Italia. Pero con el pretexto de develar ese secreto sorprendente, lo que más le interesa a Cabrera Infante es describir el trabajo, el estilo y la personalidad de Alberto Díaz, alias Korda, y con ello caracterizar el contexto tanto a fines de los cincuenta como a principios de los sesenta con el nuevo sistema, desde una mirada muy crítica y hasta amarga. Esa descripción dibuja al fotógrafo oficial de la Revolución como un hedonista fascinado por el cuerpo femenino que se dedicaba a la fotografía publicitaria, especialmente de modelos, cantantes y bailarinas, pero que se había propuesto convertirse en artista. La anécdota de cómo Cabrera Infante y Jesse Fernández (otro fotógrafo más respetado por el autor) conocieron a Norka, la musa y amante de Alberto Korda, ilustra de un modo muy divertido el espíritu de la época y el ambiente al menos en los círculos de *la Bohème* habanera.²⁶

Se podría trazar, inspirados por esos textos, una continuidad en esa mirada erótica ligada a la fotografía en dos líneas paralelas en Cuba: una que representaba a las mujeres como objetos de placer tanto en la publicidad pre-castrista como en la

²⁵ Se supone que se trataba de una foto de grupo, así que el rostro del Che fue recortado y aumentado como un primer plano o retrato individual.

²⁶ Cabrera Infante resalta el contraste entre la apariencia “gringa” de la despampanante y rubia modelo con su hablar de bajos fondos habaneros y reproduce como en su *Tres tristes tigres* las palabras de Norka en el *slang* cubano tomado como vulgar y sucio (Cabrera Infante, 2014).

propaganda revolucionaria encabezada por el mismo Alberto Korda y citada en películas como *Memorias del subdesarrollo* de Tomás Gutiérrez Alea, *Lucía* de Humberto Solás y *Salut les Cubains* de Agnes Varda y Chris Marker, en las que se tematiza el fenómeno de esa representación de la mujer nueva cubana, uniformada y armada²⁷ pero zalamera y sexi; la otra, esa que convertía en íconos revolucionarios las figuras masculinas de los líderes tanto de la lucha clandestina anti-imperialista como los rebeldes en la Sierra Maestra. Esta segunda vertiente tiene un temprano exponente en la figura de Julio Antonio Mella, que fue fotografiado con deleite por su amante Tina Modotti en la década del veinte y ha trascendido dentro y fuera de la isla como ideal de joven revolucionario, temerario y hermoso como un héroe griego. El sucesor más claro en esa línea, pero con una repercusión exponencialmente mayor y devenido uno de los íconos de la cultura popular internacionalmente es la foto de la que hablaba Cabrera Infante en su artículo, la foto más reproducida del mundo y la imagen más extendida del héroe de la izquierda internacionalista *El guerrillero heroico*. Pero no es el único, las imágenes de los barbudos en la Sierra y especialmente llegando a La Habana después del triunfo no solamente tienen implicaciones políticas desde la composición y angulaciones engrandecedoras en contrapicado con cielo de fondo, buscan el sex-appeal (siempre que la fisonomía de los sujetos lo permitiera) de esos hombres heroicos, audaces, viriles y atractivos con sus barbas hirsutas, sombreros de yarey y habanos, que no en balde coincidieron en el tiempo con la revolución sexual y el movimiento hippie, o se convirtieron en inspiración para un cambio global de esa índole.

Esas fotos tenían un doble target en su agenda de propaganda política y desencadenada euforia revolucionaria como si se tratara de *rock stars* que se presentaban en multitudinarios conciertos. Los hombres los seguían como ídolos y las mujeres debían sentir la atracción de esos personajes tan altos como cercanos. La superficie de las fotos, la forma en la representación, jugaba otra vez un papel muy importante. El lenguaje de la publicidad y el conocimiento sobre el cuerpo que tenían aquellos fotógrafos entrenados en el mundo de las revistas y el entretenimiento,

²⁷ Tanto en el artículo de Grethel Morell como en el de Cabrera Infante se menciona una foto tomada por Korda con una miliciana desnuda sosteniendo un fusil y ambos coinciden en que fue censurada y sacada de circulación. Grethel la da por extraviada y Cabrera Infante afirma haber guardado una copia que puede mostrarle a los interesados.

ensalzaban las figuras a través del contrapicado, el alto contraste, las siluetas que enfatizaban los rasgos y los gestos icónicos; pero todo eso combinado con ese otro lenguaje que tenía la función de identificación y realismo, el lenguaje documental. Las fotos eran tomadas en las locaciones naturales con espontaneidad llamada a capturar lo expresivo del momento y la relación figura fondo, de los héroes con el pueblo, con las masas interminables que les daban sentido y proporción.



Fuentes: Tina Modotti, “Julio Antonio Mella” (1928); Raúl Corral, “Ante la prensa” (1959); Alberto Korda, “Miliciana” (1962)

Conclusiones parciales

Mi intención en este capítulo ha sido la de dibujar un marco que revele mi búsqueda, entre las ciencias sociales y el arte, al trabajar con las fotos encontradas. Pienso cómo acercarme al corpus fotográfico dentro de una tradición de *found footage* o de archivo desde el experimento o el documental para luego interpretar algunas de sus piezas y su ordenamiento en el álbum –o su falta- lo mismo que su desorden en la basura desbordada. Tomo los rasgos formales y la situación de las fotos como indicios y como gestos (con Ginzburg y Geertz) cargados de sentido, como objetos, de los que tanto el soporte, el material, la composición como las marcas del tiempo y la escritura tienen mucho que decir sobre la práctica fotográfica y la época en la que se inscribe.

En el centro de esa búsqueda está una línea que atraviesa todo el cuerpo de esta tesis y que comienza a esbozarse aquí: la relación entre la estética y la ideología. Me

interesa averiguar sobre cómo la forma y la apariencia pueden constituirse en vehículo de la posición política, así como en síntoma del contexto histórico en el que es producido el mensaje fotográfico. En ese sentido, la aspiración al realismo como lenguaje tiene implicaciones específicas, lo mismo que la representación lúdica del ocio con ecos del *noir*. Cada una ubica aquellas fotos y las inserta en tradiciones diferentes en las que se puede leer una coherencia política, aplicando las ideas de teoría del montaje y dramaturgia en el cine para rastrear las huellas de ideología de la práctica cinematográfica y el significado posible de cada recurso formal. Por ejemplo, ese erotismo en la superficie y en la pose queda planteado como construcción del sujeto en relación con la búsqueda de identificación asociada a un estilo específico.

El vínculo con el cine (ese que cuenta especialmente historias concretas, individuales, microscópicas) continúa en la elección de la escala para hablar de estos fenómenos, así como en un posicionamiento situado desde un punto de vista, basado en la interpretación de interpretaciones que son las fotos y pensando la investigación como un proceso en curso, subjetivo, contingente.

El objetivo de describir dos paradigmas representacionales correspondientes a dos situaciones diferentes en Cuba se disgrega en el seguimiento de varias líneas especulativas para describir procesos internos, socio-políticos y culturales; y globales en la fotografía y la cultura, con los que se puede tejer una trama densa para hablar de las fotos específicas y del giro en la estética que ellas expresan. El siguiente capítulo se dedica a la narración descriptiva de una parte de esos procesos internos en diálogo con los paradigmas representacionales que he tomado del cine respectivamente.

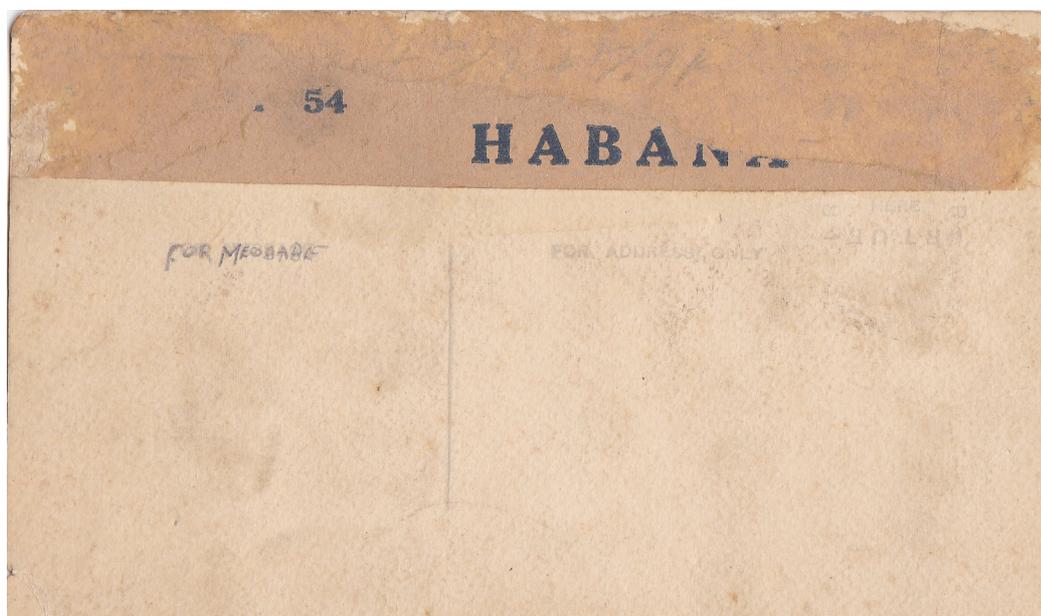
CAPÍTULO II CONTEXTO

Las fotografías, como todo objeto de la cultura, son producto de una situación social específica y de unas condiciones técnicas determinadas que las convierten en manifestaciones materiales de la época a la que pertenecen y, como señalamos en el capítulo anterior, pueden leerse como indicios de esas condiciones en que fueron producidas.

Mi propósito en esta tesis es comparar dos momentos de la representación en la fotografía de la vida cotidiana en Cuba y analizar, sobre la base de los ejemplares encontrados, el aparente cambio de paradigma en el estilo, a partir de las referencias cinematográficas a que responden respectivamente y cómo esos estilos indican la preponderancia en cada caso de un *ethos* correspondiente. Para conseguirlo, es necesario plantear un boceto de contexto histórico de esos momentos seleccionados entre la colección de fotografías encontradas y, de ese modo, acercarnos a la lógica de representación y producción de sentidos de que son muestra esas imágenes tanto de los años cuarenta como de los sesenta, en diálogo con las películas que al mismo tiempo se estaban mostrando y realizando en la isla.

En este capítulo haremos un breve recorrido por algunos sucesos fundamentales de la historia de los años cuarenta y, por otra parte, de los sesenta, a fin de entender e imaginar lo que podría haber sido un patrón de autorrepresentación de los cubanos en cada caso, que se manifestara en las películas, en los acontecimientos de carácter político, los pronunciamientos de figuras históricas y en las fotos tomadas por la gente común en el día a día. Suena impreciso hablar de los años cuarenta y los sesenta, puesto que una década no es para nada homogénea, especialmente si se piensa en paradigmas como la microhistoria, más que en la larga duración, sin embargo, la intención es proporcionar una impresión general, una temperatura de cada época, que pueda generar especulaciones sobre ese posible modo de verse y querer verse que nos interesa para interpretar a su luz las fotografías.

Con esto en mente, procedo a describir de modo secuencial y fragmentario el ambiente que diera lugar a las fotos de la ficción gangsteril, primero, y luego a la sazón a la que se produjera el salto al neorrealismo tardío en Cuba revolucionaria.



Años cuarenta, figura del gangster y cine noir

Cuando se habla de los años cuarenta en Cuba, se piensa inmediatamente en la popularmente llamada “pseudorepública”²⁸, en la corrupción político administrativa, en los gobiernos “auténticos”. Curiosamente en el cine norteamericano de ese momento (ampliamente exhibido en la isla) se estaba produciendo un *ethos* similar al que asoma en los libros de historia de Cuba, en el *film noir*. El *film noir* o cine negro se caracterizaba por un giro en la figura del héroe o protagonista: ya no exhibía la moral intachable del héroe clásico maniqueo, sino que era más bien decadente, ambiguo, fácilmente tentado por la *femme fatale*, dado al alcohol y a la penumbra de la vida nocturna. Hedonista desencantado, este detective privado busca enriquecerse y no tiene mucho que perder como no tiene mayores escrúpulos, pero termina en desgracia. Se

²⁸ Aunque el término se ha discutido y desechado entre historiadores rigurosos, me parece pertinente mencionarlo como idea que se ha consolidado en el sentido común desde la enseñanza escolar en Cuba y que es coherente con el clima y la estética del cine negro con que intento comparar la situación habanera de la época.

entiende que este cine, fotografiado con fuertes claroscuros, de personajes sombríos y misteriosos, y tramas llenas de engaños, susurros y oscuro erotismo, floreció después de la segunda guerra mundial y a raíz de la estética expresionista alemana, el *hard boiled* y el cine gangsteril de los años treinta en Estados Unidos (Silver, 2004).

En los treinta, el gangsterismo era un tema para el cine por el clima que sucedió a la Ley Seca y a la Gran Depresión en Norteamérica, que propiciaba la doble moral, el ocultamiento y el contrabando con el consecuente crimen organizado que se movía con esos intereses. Películas como *Scarface* y *Little Caesar*, de inicios de la década, son clásicos que proporcionan una idea de lo que pasaba. Paralelamente, en la historia de Cuba tenía lugar un oscuro período durante la fase final del tiránico gobierno de Gerardo Machado que propició el posterior surgimiento de un fenómeno conocido como “bonchismo” en la isla, término derivado de la palabra inglesa *bunch*²⁹, con el que se aludía a algo así como un antecedente de la mafia que proliferaba desde la universidad y las instituciones oficiales habaneras. Se trataba de jóvenes que pertenecían a pandillas y conseguían a través de la “amenaza gangsteril” puestos de trabajo y plazas como estudiantes y recibían sueldos y notas sin trabajar o estudiar.

El “bonchismo” tuvo su origen en el terrorismo indiscriminado y la prerrogativa de ejecutar sin juicio a los criminales machadistas después de agosto de 1933, tomándose cada cual la justicia por su mano y haciendo ajustes de cuenta personales. Se desarrolla particularmente después de 1938 y deja un saldo impresionante de atentados y asesinatos entre estudiantes, profesores y otros militantes de izquierda (Cantón Navarro, 1996: 92).

Este fenómeno se inscribe en un momento de efervescencia posterior al mandato del presidente Machado y a la Revolución del 33 que tuvo lugar en oposición a este gobierno que se había instalado desde 1925 en el poder: “El imperialismo y la oligarquía vieron en él al hombre fuerte capaz de aplastar el creciente movimiento popular que se desarrolló bajo el gobierno de Alfredo Zayas. Por su brutalidad represiva, Martínez Villena lo calificó de «asno con garras»” (Cantón Navarro, 1996: 68).

²⁹ Nótese el paralelismo con *gang* de la que se deriva gangster, que en una de sus acepciones también se define como grupo de personas (group of people) según el New Oxford American Dictionary (2010).

Esto de los sobrenombres que recibiera Machado -y que podrían asociarse con el característico “choteo” que describe Mañach en su representativo texto *Indagación del choteo* de 1955, a través del que analiza este rasgo, según él, constitutivo del cubano- me remite a otra curiosa coincidencia entre la historia de Cuba y el cine norteamericano de la época, con la que me tomo la libertad de hacer un desvío que por otra parte podría indicar una particularidad aparentemente nacional en la presente comparación. Entre esos apodos se cuentan los que los “guatacas” (adulones) de Machado idearon como parte de la campaña de encumbramiento como la llama Cantón Navarro. Títulos como “El Egregio”, “El Nuevo Mesías”, “El Ilustre ciudadano”, “El Salvador de la República” y “El César de América”, (este último es el que me llama la atención por la similitud con el epíteto del famoso *gangster* que da nombre a la película mencionada *Little Caesar*), hacen gala de la hiperbolización que señala Mañach en la actitud del cubano y que se relaciona con el “choteo” o “no tomar nada en serio” como respuesta a la autoridad, rechazada con “ligereza caribeña” (Mañach, 2012). Son exageraciones que se prestan a la burla y a la ironía –aunque su intención inicial no tuviera nada de burlesco-, de las que efectivamente fueron objeto de inmediato al popularizarse, reafirmando esa falta de seriedad, incluso desde las capas más altas del poder, lo que tendría que ver con la corrupción y autoridad compartida de los llamados “gobiernos títeres” y al mismo tiempo de esa esencia criolla de la que habla Mañach.

No obstante esa particularidad, salta a la vista el vínculo de ese tipo de representación poco seria y de moral cuestionable o doble con la del protagonista del cine norteamericano que nos ocupa: un ser con poder político y económico, pero con las manos sucias. Por lo que la coincidencia encontrada en el nombre del “César de América” con el “*Little Caesar*” está lejos de ser casual y habla mucho de la representación urbana que corría en los años treinta tanto en el cine gangsteril estadounidense como en la vida en Cuba.

Como protesta contra la prórroga de poderes aprobada por la Asamblea en 1927, que alargaría el mandato de Gerardo Machado hasta 1935, se generó un movimiento popular que abarcaba sectores políticos, obreros, intelectuales y universitarios. Se creó, por ejemplo, el Directorio Estudiantil Universitario (DEU) como alternativa al sometido Consejo, con líderes como Antonio Guiteras y Eduardo Chibás. La respuesta del

gobierno fue sangrienta en muestra del creciente estado de corrupción y represión violenta que caracterizaría los años por venir. Muchos líderes universitarios se vieron obligados a salir del país y fueron perseguidos incluso en el exilio. En 1929, muere asesinado Julio Antonio Mella en México, como parte de la ola de crímenes organizados por el Gobierno cubano en contubernio con agentes norteamericanos presentes en el DF, de la que también resultara ejecutado en Cuba el revolucionario venezolano Francisco Laguado Jaime que luchaba contra la tiranía de Gómez en su país.

Esta situación se veía agravada por la crisis que resonaba en la isla y que se desarrollaba desde 1929 a nivel mundial, crisis que junto a la Ley Seca en Estados Unidos se entiende como causante del florecimiento del gangsterismo como fenómeno real e inspiración del cine de esa temática. En los años treinta en Cuba, dice Cantón Navarro, la depresión se acentuó por lo que él llama la “desastrosa política azucarera de Machado” que restringió la zafra cuando el resto de los azucareros elevaron su producción y que generó altos índices de desempleo y reducciones a más del 50% de los salarios, especialmente de maestros y empleados públicos (Cantón Navarro, 1996).

Julio Le Riverend hace un análisis más profundo en su *Historia Económica de Cuba* en el que divide la crisis en dos fases: una desde 1920 hasta 1925 a la que llama “crisis deflacionaria de posguerra, cuyas alternativas europeas de alza anuales influían en el azúcar” (Le Riverend, 1981: 616); y otra de 1929 a 1932, en la que descienden más profundamente los precios, la producción, el empleo y los ingresos. Sobre esta segunda fase, Le Riverend ofrece muchos datos sobre los convenios y agencias que se organizaban para mejorar la situación del azúcar cubano en el deprimido mercado internacional y que se veía perjudicada por las políticas norteamericanas de restringir la importación y aumentar su propia producción azucarera. Este autor pone el ojo en las estructuras de las relaciones económicas más que en las acciones del gobierno cubano, revelando el peso de las decisiones norteamericanas en el estancamiento de la economía y agravamiento de la crisis en la isla (Le Riverend, 1981).

En ese contexto llegan al poder los llamados “gobiernos auténticos”³⁰ de Ramón

³⁰ Representantes del Partido Revolucionario Cubano Auténtico, continuación del PRC fundado por José Martí, de la que se separó Eduardo Chibás con el Partido Ortodoxo.

Grau San Martín y, más tarde, Carlos Prío Socarrás, los que vieran el apogeo del gangsterismo en Cuba, casi como el estilo con que se les recuerda jocosamente en el delicioso libro de Bianchi (2011) *Contar a Cuba, una historia diferente*. A eso volveré luego.

De ese mismo autor, en otro artículo sobre la visita de Al Capone a La Habana, aparece una interesante especulación sobre la relación del connotado mafioso y las más altas esferas de la política en Cuba. Resulta que Al Capone regaló un reloj Patek Phillipe al presidente de la Cámara de Representantes, Rafael Guas Inclán, según supone Bianchi (2009), “para asentar los vínculos” en una visita destinada “a supervisar la compra de alcoholes que se introducían en Estados Unidos de contrabando”. El periodista ubica el origen de esos vínculos a raíz de la Ley Seca de 1920 a 1933, período durante el cual se importaba ilegalmente el alcohol desde las Antillas, especialmente desde Cuba, por medio de las bandas que regían el crimen organizado en Norteamérica. Según lo describe el autor, el alcohol se embarcaba en lanchas que salían de las islas caribeñas hacia el norte del continente y eran asaltadas por otras lanchas pertenecientes a las “familias” rivales, situación de piratería moderna que fuera erradicada por la gestión de Al Capone de acuerdo con las autoridades cubanas que se encargaban de perseguir las lanchas piratas dejando la costa libre a la gente del gran capo (Bianchi, 2011).

Más tarde, y volviendo a la época de los “auténticos” que habíamos dejado en suspenso, los años cuarenta se convirtieron en la era de oro de la mafia en La Habana, según cuentan otras fuentes periodísticas fascinadas por el tema y especialmente por las prominentes figuras de Lucky Luciano y Meyer Lansky³¹. Se supone que en esa década se estrecharon los lazos entre políticos como Fulgencio Batista (1940-44), Grau San Martín (1944-48) y Prío Socarrás (1948-52) con los líderes del sindicato de mafiosos y que estos recibieron de aquellos la venia para encargarse de la escena nocturna de juego, prostitución y tráfico de drogas del patio. Se llega a afirmar que La Habana sirvió de base a Lucky Luciano para asentarse luego de ser deportado a Italia y que desde allí organizó una cumbre de mafiosos (afiliados a la Comisión Nacional del Crimen) en el

³¹ Enrique Cirules (2009) tiene otro texto sobre Meyer Lansky y la mafia en Cuba bajo el título *La vida secreta de Meyer Lansky en Cuba*.

Hotel Nacional, que como el Riviera y el Capri, estaba por ese tiempo bajo el mando de las “familias” ítalo-norteamericanas.

Después del derrocamiento de Gerardo Machado en 1933 se sucedieron varios gobiernos de corta duración. El embajador norteamericano Summer Welles, con la acostumbrada injerencia de la república, facilitó la presidencia a Carlos Manuel de Céspedes (hijo), con la intención de frenar las fuerzas populares que se agitaban tras la revolución del 30 y ganar el control a través de este personaje “anodino”, como lo llama Cantón Navarro (1996). Sin embargo, un enjambre de organizaciones de estudiantes y trabajadores sigue tomándose la justicia por mano propia y el ambiente es de caos total, lo que aprovecha hábilmente Fulgencio Batista y lo que se ha conocido como “revolución de los sargentos”, para poner fin al gobierno mediatizado y establecer la efímera y heterogénea pentarquía, que al cabo de una semana fuera sustituida por “el gobierno de los cien días” con Ramón Grau San Martín a la cabeza y Antonio Guiteras Holmes como secretario de gobernación (Cantón Navarro, 1996).

La descripción de este período que hace Bianchi es mucho más picante que la versión oficial que circula en los libros de texto y en el resto de tratados aprobados de historia de Cuba que he podido consultar³². Especialmente el tono solemne y la pretensión de totalidad y objetividad son abandonados por Bianchi en pro de la historización cinematográfica y reconstructiva a través de anécdotas particulares, escritas con gracia en el lenguaje coloquial y prestando atención a los detalles pintorescos en busca de la empatía del lector. No obstante, el autor ofrece un fresco de la situación desde el punto de vista de los malos, o más bien enfocado en esos nombres que no suelen recordarse tanto como los de los héroes según la lectura de la Revolución socialista en el poder, y que nos introducen a un mundo de intrigas palaciegas y juegos sucios al interior de los gobiernos de la época en cuestión. Estructurado en fragmentos subtítulos a usanza del “choteo” con frases tomadas directamente del habla popular y de las anécdotas en voz plural o individual, *Contar a Cuba* compila inteligentemente los artículos escritos en diferentes momentos por la pluma del periodista y al leerlos se

³² Vale aclarar que otros textos como *El poder y el proyecto: un debate sobre el presente y el futuro de la revolución en Cuba* de Julio César Guancho (2009), también exhiben el mérito de la narración literaria y cinematográfica que consigue la cercanía a partir de la identificación con algún personaje histórico, como en el caso del retrato de Julio Antonio Mella que es una elegía académica y entrañable al mismo tiempo.

puede extraer un punto de vista diferente, aunque no opuesto al oficial, con el que mirar esta parte de la historia.

Tras el subtítulo *Período confuso*, Bianchi narra los sucesos de los últimos meses de 1933 con imágenes, nombres de calles específicas y especulaciones sobre actitudes y comportamientos, especialmente de los protagonistas activos de sucesos como *El golpe de 1933*.

La cosa está de yuca y ñame. Tras la salida de Machado, el 12 de agosto de 1933, se entroniza el caos. Céspedes preside el gobierno pero no gobierna y el embajador norteamericano se asusta con la combatividad del pueblo. Hay hambre, desempleo y huelgas. La llamarada popular quema la isla y obreros y estudiantes están en pie de lucha. En el puerto habanero, dos buques de guerra estadounidenses permanecen con los cañones desenfundados y los marines prestos al desembarco (Bianchi, 2012: 103).

De ese modo comienza la descripción de la temperatura en que tiene lugar el golpe de 1933, del que se apoderara Batista, aprovechando la oportunidad de posicionarse y tomar el liderazgo. Acto seguido, se nos cuenta como si estuviéramos dentro del despacho de Carlos Manuel de Céspedes, cómo a pesar de los intentos norteamericanos de mantenerlo en la silla presidencial, el gobierno de los Cien Días, a cargo de Grau, se instaló en el poder, y de cómo Batista, ni corto ni perezoso, se aseguró de contar con el apoyo de Summer Welles, en la misma actitud de conspiración que luego mostraría con los connotados gánsteres. *El combate en el Nacional* es en el hecho en el que Bianchi (2012: 107-119) se recrea en numerosas páginas para contarlo con todos los detalles sórdidos que, como en el cine gangsteril, privilegia las escenas de espera y cuchicheo estratégico para conseguir el mayor impacto en el clímax sangriento de balaceras desiguales y el consecuente desenlace de inquietante silencio.

Resulta que un grupo de oficiales se atrincheró en el Hotel Nacional en resistencia ante el golpe encabezado por Batista y este, después de varios días de sitio, ordenó masacrarlos en lo que Bianchi titula *La carnicería*, que tuvo lugar no sólo en el tiroteo a los oficiales después de rendirse en el Nacional, sino en otros puntos de La Habana. Me parece curiosa la recurrencia del Hotel Nacional como escenario de sucesos violentos, de sublevaciones, conspiraciones y “convenciones” de mafiosos porque es

también la escenografía de algunas de las fotos de la época encontradas por mí, lo mismo que la aparición en la historia de Bianchi de la figura del guapo, de las pistolas y el bajo fondo gangsteril muy cerca de las esferas de poder, con el lenguaje en común que recuerda, como he apuntado, al choteo, restando seriedad a los acontecimientos y personalidades como en *la conspiración del cepillo de dientes* o del *mulo muerto*, *tiempo del egregio*, *Genovevo en camiseta*, *no quiero, no quiero, échamelo en el sombrero* y *¡Caballero, aquí está el guapo!*

Pero, por otra parte, me recuerdan esas frases seleccionadas para la posteridad por su gracia y carácter indicial de la forma de ser de los personajes referidos, justamente a un fenómeno propio del cine gangsteril y luego *noir*, que caracteriza los diálogos sentenciosos e irónicos de ese estilo de cine. En voz baja y ronca, entre dientes en el cine americano o a todo pulmón en el imaginario cubano, estas frases tienen una intención común de pasar a la historia por su chispa e ingenio, en inglés *wit*, afán que compartían tanto los mafiosos reales como sus representaciones cinematográficas. Casualmente en la portada del libro *Contar a Cuba* aparecen dos pares de piernas enfundadas en pantalones negros con filo y zapatos de doble tono, típicos de la forma de vestir del guapo cubano, del que hablaré más adelante. Pero antes, debo seguir mi digresión sobre el recuento de enfrentamientos relacionados a la mafia en La Habana de los años cuarenta.

El más sonado de esos acontecimientos es la conocida masacre de Orfila, a la que Bianchi dedica algunas páginas después de describir las persecuciones y ajustes de cuentas que sucedieron a la carnicería en el Hotel Nacional, tiroteo en la Coronela y la Conspiración del cepillo de dientes. El autor comienza su relato describiendo la masacre como “aquel suceso que conmocionó a Cuba el lunes 15 de septiembre de 1947” (Bianchi, 2012: 158) cuando fuerzas al mando del comandante Mario Salabarría asaltaron la casa de Antonio Morín Dopico, iniciando una “batalla campal” que duraría tres horas y en la que se acribillaron a balazos a los blancos del ataque e incluso a sus esposas o todo civil que apareciera en la puerta con la intención de rendirse.

Bianchi insinúa varias veces a lo largo de su libro que este estilo de la policía, o matones vestidos de civiles contratados, de falta total de escrúpulos - propia del *modus*

operandi de los “trabajos” de la mafia basado en un código de honor bajo el que se puede traicionar, torturar, emboscar y abusar del exceso de poder y asesinar a personas desarmadas, vulnerables o inocentes siempre que se respete la Ley del silencio (Omertá para los sicilianos) - es recurrente en las anécdotas que pueblan la historia del período. Un chivato o soplón en la ética popular de la época también era visto como el más bajo de los seres. Tiñosa se les decía, que era el animal correspondiente en la bolita (charada cubana) al número treintaitrés, y el pago estándar para un chivato era treintaitrés pesos con treintaitrés centavos. Por eso la ofensa más denigrante en los bajos fondos era “trentitré trentitré”, según me contaba mi padre de su experiencia como niño en la zona roja de Centro Habana a fines de los años cincuenta.

De los llamados “esbirros”, tanto de la dictadura de Machado como de Batista, se cuenta invariablemente que asaltaban a los perseguidos “clandestinos” en sus casas, disparando a diestra y siniestra sin remilgos ante la presencia de madres, hermanos e hijos de quien estuvieran buscando y ensañándose con sus víctimas, a quienes habían tomado por sorpresa, aún después de muertas. Bianchi habla en otro momento de cómo incluso llegaban a alardear de su hazaña y se paseaban estos matones en su descapotable, con las pistolas o ametralladoras aún humeantes, por la escena del crimen ante los ojos desorbitados de los vecinos presentes, con total impunidad, literalmente como en las películas sobre *gangsters*, precursoras de la representación de un héroe violento y aparentemente valiente, “el duro”, que se muestra *cool* en las situaciones de crisis con el exceso espectacular y que se mantiene en el imaginario de las películas de acción o policiacas contemporáneas.

Volviendo a la masacre de Orfila, quisiera apuntar dos detalles que me parecen significativos: que estaba ocasionada, como otras en esa turbulenta década, por rencillas personales y vendettas más que por razones políticas y que su potencial para convertirse en un fenómeno en los medios de comunicación (fotorreporteros y cineastas habían documentado el evento) fue sofocado por la desaparición intencionada por parte del gobierno de las pruebas documentales de los hechos. Bianchi cuenta que el entonces estudiante Fidel Castro, pedía cuentas al presidente Grau, a su ministro de gobernación y al jefe de la policía, de ese secuestro de material acusatorio de su propia gente (Bianchi, 2012).

En un artículo publicado en la revista *Carteles*, unos meses antes de los sucesos de Orfila por su director, aparece otra vez la queja contra la corrupción del gobierno de Grau y su asociación a la mafia. En casi todas las ediciones de dicha revista en esos años se incluyen reportajes sobre atentados y tiroteos entre entregas de ficción de género negro bajo los sugerentes títulos “El sabueso que atrapó a Capone”, “El que vive de la pistola” o “La dama que se desvaneció como el humo”, lo que habla mucho de qué se consumía y producía en La Habana de la época y confirma mi hipótesis de una relación entre la representación gangsteril y la vida habanera que aparecía en la sección “Comentando la actualidad” con los títulos: “Tiros al Capitolio”, “Atentado a León Lemus” o “La sistematización del choteo”, al que me refería al inicio del párrafo y del que reproduzco un fragmento ilustrativo a continuación.

Para el doctor Grau, el pueblo está simplemente constituido por las pandillas que usurpan, para deshonrarlo, el nombre de la genuina Revolución, y por los gremios de trabajadores que el señor Lázaro Peña maneja y conduce a donde le conviene a sus intereses sectarios [...] Es un choteo, más bien un sarcasmo, todo cuanto ha hecho con las leyes complementarias de la constitución. Es un choteo la pantomima que en cada legislatura se repite para que el doctor Grau siga gobernando sin presupuestos (Quilez, 1947: 25).

De “Tiros al Capitolio”, un relato de la sección de comentario sobre la actualidad a propósito de un atentado a senadores, rescato una frase que también indica el malestar ante el clima de violencia y corrupción y al mismo tiempo de las dinámicas del choteo que caracterizaban a todas luces a la isla de aquella década y en las que se debatía también el autor con su escritura a ratos sarcástica: “pero es preciso ver las cosas con cierta seriedad aunque no sea más que para no contribuir al relajamiento en que se está convirtiendo la vida nacional” (Quilez, 1947: 28).

En otro artículo del libro de Bianchi (2012: 172-177), *¡Se acabaron las pistolas!*, se narra, en el mismo estilo cinematográfico en el que se escribía sobre la actualidad en los cuarenta, cómo Alejo Cossío del Pino, propietario de Radio Cadena Habana, estaba amenazado de muerte desde los días de la masacre de Orfila por los seguidores del asesinado Emilio Tro, que lo acusaban de favorecer a los adictos de Mario Salabarría y describe, como si de una escena de *gangsters* se tratara, cómo Cossío fue alcanzado por

dieciséis balas mientras se reunía con su hermano y colegas en un bar de Belascoaín, el 11 de febrero de 1952. Otro de los auténticos estaba en el poder entonces, Carlos Prío Socarrás, que sucedió a Grau en 1948 hasta el golpe de Estado de Fulgencio Batista el 10 de marzo de 1952.

Por la destacada personalidad de la víctima, la muerte de Cossío provocó en el país una ola de justificada indignación. Para muchos, la UIR había cumplido el juramento de eliminarlo que hizo en el sepelio de Emilio Tro. Para otros, por la frecuencia e impunidad de hechos como ese, el máximo responsable era el gobierno de Carlos Prío, incapaz de controlar el gangsterismo pese al llamado “pacto de los grupos” que, auspiciado por el Ejecutivo, pretendía poner fin a la actividad de los caballeros del gatillo alegre. Otros iban más lejos y acusaban al ex presidente Grau como responsable máximo del asesinato. En ese sentido recordaban que “ese viejo hipócrita” se había empeñado en hacerle la vida imposible durante los cinco meses y medio que lo mantuvo como su ministro de Gobernación (Interior). Al asumir esa cartera, Cossío había declarado: “¡Se acabaron las pistolas!” y enunciaba un vasto plan para cortar de raíz el crimen político organizado. Vana ilusión pues mientras el ministro tomaba las medidas que creía oportunas para acabar con el pistolero, Grau seguía recibiendo en el despacho presidencial a los más connotados pistoleros (Bianchi, 2012).

Batista planteaba el gangsterismo, en sus círculos de confianza, como el mal que justificaba el golpe de estado que se traía entre manos y que pondría en acción un mes más tarde del suceso de Alejo Cossío. Según cuenta Bianchi, estas eran sus palabras: “Es un mal que nos lleva a la anarquía y el Ejército y nosotros estamos en el deber de salvar a la sociedad cubana” (Bianchi, 2012: 175). Pero Fulgencio Batista, envilecido en todas las versiones posibles desde cualquier punto de vista que se cuente la historia, es el único cubano que aparece en el libro de David Southwell, *Organized Crime* como el más notorio dirigente que se embarrara hasta la médula en el fango de los negocios sucios con personajes como Lucky Luciano y Meyer Lansky, de los más altos exponentes del crimen organizado en Norteamérica. En el libro de Enrique Cirules *El imperio de La Habana* (2008) se caracteriza a profundidad la estrecha vinculación de Batista con “la cosa nostra” o la mafia norteamericana.

Vale destacar que la relación era históricamente estrecha entre el mundo gangsteril y la industria cinematográfica, lo cual se hace evidente en películas *noir* que tratan con personajes oscuros de dentro de la propia industria como *In a Lonely Place*

de Nicholas Ray, cuyo protagonista es un guionista de Hollywood que se ve convertido en asesino. La icónica *Sunset Boulevard* de Billy Wilder también trata un asunto semejante y en muchos de los filmes *noir* y *neonoir* aparece la sombra de la mafia detrás de los artistas y proyectos exitosos. Artículos sobre *gangsters* como Lucky Luciano, Al Capone y Meyer Lansky, describen la preferencia de esos caballeros por las mujeres glamorosas, a menudo estrellas de cine y por la fama y la exaltación que ese medio les prometía. Se sentían halagados y se cuenta que Luciano murió en el exilio de un ataque al corazón durante la negociación con un guionista sobre el proyecto de *biopic* sobre su fascinante historia. Muchas de las películas *noir* se ambientaron en Cuba, pero tomaron las calles habaneras como mera escenografía y sus sonidos de pregones, solares y peleas callejeras como fondo costumbrista para los diálogos de los protagonistas en inglés.

Años sesenta, figura del héroe revolucionario y cine neorrealista

El primero de enero de 1959 triunfó la Revolución cubana, para muchos, un parte aguas de la historia, para otros, la continuidad del pasado republicano en muchos aspectos. He querido confrontar la versión oficial que se encuentra en los textos publicados en Cuba con otras de las que no se habla en la isla pero que han sido escritas por testigos (parciales) de algunos de los hechos.

El estribillo de una famosa canción de Carlos Puebla dice así “se acabó la diversión, llegó el comandante y mandó a parar”, refiriéndose a la corrupción que ensombrecía a Cuba hasta la llegada de Fidel con los barbudos a La Habana y me parece oportuno empezar mi relato con esa curiosa frase que apareciera muy temprano de boca del que sería conocido como “el cantor de la revolución” y que marcara un cambio en el estilo y temática de las composiciones del cantautor.

El cambio radicaba en un desplazamiento del sujeto de lo individual e interior a lo colectivo, exterior. Ya no le cantaba al amor traicionero de sus mujeres sino a la heroicidad y popularidad del cambio social que se comenzaba a producir. No obstante, observo una curiosa síntesis entre el pasado y el presente revolucionario que se expresa

en el humor criollo de doble sentido de una guaracha como *Y en eso llegó Fidel*, con un tratamiento apologético del nuevo sistema y denuncia del viejo, pero con la ambigüedad que mencionaba en el estribillo: “se acabó la diversión” y en el tono mismo del tipo de canción que despierta cierta sospecha. Es un tono que no aparece luego en su oda al “guerrillero heroico”, el Che, en su despedida del pueblo cubano *Hasta siempre comandante*, siendo aquella una muestra más cercana aunque sutil al “choteo” que nos caracterizaba según Mañach durante la república.

El tema del estilo y el tono es el que más me interesa por cómo se convierte en indicio de la ideología y de los procesos de representación, como esbozaba en el primer capítulo. Que existiera una guaracha revolucionaria como *Y en eso llegó Fidel*, indica una propuesta muy particular de un período de transición y acomodamiento a las circunstancias especiales que no reproducía fielmente los cánones de representación de revoluciones de otras latitudes y mantenía algunos elementos de la producción caribeña o tropical como la falta de esa solemnidad que podía ser tan ajena. Lo mismo sucede con el cine desde la fundación del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica), que acogió el estilo neorrealista de posguerra italiana, con las adaptaciones propias de la situación específica para oponerse al canon clásico hollywoodense que representaba al régimen derrocado y al imperialismo yanqui, del que se quería marcadamente separar.

Aunque la revolución cubana tenía una clara tendencia socialista (pese a que no se declarara ese carácter hasta 1961³³), no se incorporó el canon del realismo socialista en el séptimo arte sino el neorrealismo y el afán documental de ese estilo como política de representación del cine naciente, o al menos una mezcla de esas tres tendencias. Michael Chanan (2004), en su texto *Cuban Cinema* describe la situación de definición de estilo en la fundación del ICAIC, a partir de las discrepancias y rivalidad entre la Cinemateca de Cuba, a cargo de José Soler Puig, Carlos Franqui y Guillermo Cabrera Infante (quienes se habían distanciado de los comunistas) y el recién estrenado instituto de cine bajo la dirección de Julio García Espinosa y otros entusiastas y menos críticos del gobierno.

³³ El 16 de abril se proclama el carácter socialista en la Primera Declaración de La Habana.

El mismo Carlos Franqui en *Retrato de familia con Fidel* expresa sus dudas en medio de la euforia durante las primeras horas después de la huida de Batista del palacio presidencial en vísperas del nuevo año de 1959. Eran dudas relacionadas con la actitud heroica que fomentaban sus compañeros barbudos y que celebraba el pueblo a lo largo de la cruzada de Santiago a La Habana, en jeeps, con barbas y fusiles y uniformes sucios por la vida de guerrilla. Cuenta Franqui que no se sentía cómodo en ese papel de héroe adorado por las masas como santo de la nueva religión y compara la suya con la actitud populista y egocéntrica de Fidel desde el inicio, que no comparte el mando ni sus pensamientos: él es la revolución, y Franqui sospecha de la identificación del comandante con la revolución desde “sus primeras palabras en Santiago” (Franqui, 1981).

Julio Le Riverend lo describe desde un punto de vista muy distinto, sinflictivo, en el que se ensalza el proceso revolucionario de disolución del ejército batistiano y ajusticiamiento de sus colaboradores, reforma agraria y entrega de la tierra a los campesinos en mayo del año del triunfo, diálogo directo y participación del pueblo en el proceso, organización espontánea de las nuevas milicias y la radicalización de la revolución en 1960 con la nacionalización de las empresas y la eliminación de la propiedad privada. Le Riverend sigue su narración en el estilo impersonal y triunfalista de rigor y cuenta de la Primera Declaración de La Habana, de la campaña de alfabetización, del ataque imperialista de los mercenarios y el triunfo revolucionario en Playa Girón con la consecuente definición del carácter socialista de la revolución y organización del pueblo y el gobierno a lo largo de la década del sesenta, acercándose a la solidaria Unión Soviética como respuesta al corte de las relaciones de Estados Unidos con Cuba e inicio del bloqueo económico y “crisis de los misiles” (Le Riverend, 2007).

Por otra parte, el historiador Rafael Rojas hace una *Anatomía del entusiasmo* durante la primera década de la revolución cubana, enfocada en los intelectuales y en la cultura (Rojas, 2010). El autor escoge los primeros doce años del nuevo sistema que es el tiempo que según él duró el proceso de “la institucionalización soviética en la isla” y analiza la popularidad de la naciente revolución entre los nacionales y extranjeros, concentrándose en las polémicas intelectuales de 1959 a 1971 y buscando antecedentes en la historia universal. Dice que suele existir un “hechizo mutuo” entre intelectuales y

políticos y se apoya en las situaciones similares durante la Revolución francesa y la rusa en que se vio a los “intelectuales como motor o estorbo de la sociedad en crisis” citando a Carpentier en *El Siglo de las luces*. Rojas menciona también esa idea del “mesías revolucionario” que insinuaba Franqui, y me parece muy oportuna la relación que establece entre “la catarsis³⁴ revolucionaria” como sustituta de la religión y la fascinación que opera sobre los intelectuales.

Citando a Furet, Rafael Rojas afirma que “las revoluciones producen un embrujo universal en la cultura moderna” (Rojas, 2010: 47) y así explica la simpatía que estas suelen despertar en los grandes escritores de cada época, los que una vez desencantados, con algunas excepciones que el autor menciona, retiran el apoyo a la Revolución y se vuelven sus críticos. Rojas toma el término “insilio” de Cabrera Infante para ilustrar el exilio interior al que se condenan los artistas, más adelante especifica cuáles y en qué grupos y cómo se va produciendo o acentuando cierto sectarismo marcado por las inclinaciones ideológicas al tiempo que se camina en la dirección de la unificación ideológica desde organizaciones como la ORI³⁵, la PURS y luego el PCC (Partido Comunista de Cuba) en 1965.

El choque entre republicanos, comunistas prefidelistas y nacionalistas revolucionarios, después de 1959, adquirió desde un principio los tintes de una fractura generacional. En los tres primeros años de la Revolución, publicaciones como *Lunes de Revolución*, *La Gaceta de Cuba* o *El Mundo de Domingo* reflejaron esa disputa entre los letrados tradicionales de la República y los intelectuales orgánicos del nuevo régimen revolucionario. En *Lunes*, por ejemplo, los jóvenes poetas como Heberto Padilla y Antón Arrufat cuestionaron el modernismo de Mañach, esa apelación recurrente a la decencia cívica como una indefinición frente al régimen revolucionario, como un “estar en la cerca” y, sobre todo, como un prejuicio reaccionario contra lo nuevo (Rojas, 2010: 54/5).

El autor traza una genealogía de las manifestaciones en los distintos grupos de intelectuales, tomando distancia especialmente de los más cercanos a la postura oficial

³⁴ “purificación de las pasiones a través del drama” concepto clave del modelo aristotélico que tiene lugar como resultado de la identificación y de la progresión dramática hasta el clímax en la estructura en tres actos. Se supone que cumple una función curativa y normalizadora y contribuye a la pasividad de los espectadores dentro y fuera del teatro. Tomás Gutiérrez Alea profundiza en la diferencia entre identificación y distanciamiento brechtiano en su *Dialéctica del espectador* de 1978 (Gutiérrez Alea, 2009).

³⁵ Organizaciones Revolucionarias Integradas

que, según su opinión fueron anquilosando la vida de los años sesenta, revolucionaria al inicio, en la que “todavía se podía soñar con una cultura crítica, refinada, que compartiera los valores socialistas de la Revolución, y, a la vez, rechazara los impulsos totalitarios de la nueva élite del poder” (Rojas, 2010: 58). Analizando las polémicas de esa década, entre ellas la de *PM*, que veremos reflejada en otros textos, el autor describe el panorama de esos tiempos de modo que ofrece una idea más o menos clara de lo que estaba pasando y se podría apreciar no sólo en los textos escritos que usa en su investigación, sino en toda la producción cultural de la época.

Un recorrido superficial por aquellas publicaciones polémicas permitiría dividir el campo intelectual en tres grandes bloques heterogéneos e inorgánicos: el de los creadores de diversas generaciones provenientes, algunos, de publicaciones como *Orígenes*, *Ciclón* y *Lunes*, que defendían una cultura socialista nacional y cosmopolita, con cierto margen de autonomía frente al poder y desligada de rígidas formulaciones clasistas e ideológicas [...]; el de los teóricos y burócratas de la cultura, seguidores del marxismo ortodoxo soviético y del realismo socialista y, asociados, fundamentalmente al viejo Partido Comunista [...], y el de los políticos y los intelectuales que, aunque no comulgaban con las tesis de la ortodoxia soviética, aspiraban a una estética realista que abasteciera las demandas de la Revolución [...] (Rojas, 2010: 60).

Rojas termina haciendo notar la preeminencia del tercer grupo como término medio entre los extremos que se encargó de “vigilar las disidencias” del primero, pero en constante pugna con el dogmatismo del segundo y fue “acaparando el liderazgo de instituciones como Casa de las Américas y el ICAIC y, finalmente, controlando la UNEAC y el Ministerio de Cultura” (Rojas, 2010: 60).

Me parece pertinente hacer una breve digresión en este punto para analizar otro elemento constitutivo del entusiasmo, que tiene que ver con la dramaturgia y que veo aplicado a la representación en Cuba en los años que nos ocupan. Se trata de otro ingrediente de la identificación aristotélica que mencioné en el primer capítulo y se considera indispensable para la narración cinematográfica: el conflicto. La estructura clásica en tres actos construye a su protagonista o héroe por contraste con el antagonista y lo pone en crisis a través de la aparición de un conflicto en el primer punto de giro, en el que el antagonista se le opone a su objetivo y empieza a colocarle obstáculos que

hacen progresar la trama hasta el clímax. Esos obstáculos hacen aumentar la tensión y la identificación del público con el héroe, de manera que a las alturas del clímax, se produzca en él una catarsis. En el discurso revolucionario, el protagonista es el pueblo heroico y el antagonista es el imperialismo yanqui, encarnado en la CIA, que no deja de presentarle obstáculos y provocaciones a los que Cuba responde valientemente, con el coraje de un héroe.³⁶

En otro texto ya citado de José Luis Venegas sobre la relación de la fotografía con la obra *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, se aportan detalles del contexto de efervescencia de los primeros años de la revolución al mencionar un incidente que se retoma en *Cuban Cinema* y que da una idea de los conflictos que probablemente sí se vivían al interior de la revolución. Se trata de la producción de la película de corto metraje, *P.M.*, desconocida por la mayoría de los cubanos por haber sido problemática a los ojos del ICAIC, que se encargaban de legitimar lo que podía ser visto por el pueblo. La querrela que describen Chanan, Venegas y Franqui, tuvo lugar entre la Cinemateca y el ICAIC, en el cine y en la prensa escrita³⁷ y dio lugar a las determinantes *Palabras a los intelectuales* de Fidel en las que proclamó que nada “contra la revolución”³⁸ iba a ser producido con el consentimiento de las autoridades y con ello implicando nada menos que lo que se debía entender por revolucionario, el imperativo categórico de los nuevos tiempos en Cuba.

Así se veía el panorama para los intelectuales en los primeros momentos del cambio político, a juzgar por las palabras de Chanan a partir de las de Fornet:

[...] as Ambrosio Fornet later described it, here was a situation in which if no one could guarantee that the artists and intellectuals were revolutionaries, neither could anyone say that they weren't, “except for a quartet of night-prowling tomcats who still confused jazz with

³⁶ Un ejemplo de esa dinámica es justamente el clímax de *Memorias del Subdesarrollo*, en el que se inserta un trozo de metraje de un discurso de Fidel Castro durante la Crisis de los misiles, que logra ponerme los pelos de punta cada vez que lo veo: “Rechazamos todo intento de inspección. A nuestro país no lo inspecciona nadie [...] Jamás renunciaremos a la prerrogativa soberana de que dentro de nuestras fronteras somos nosotros los que decidimos y los que inspeccionamos, y nadie más [...] ¡Cualquiera que intente inspeccionar a Cuba tiene que venir en zafarrancho de combate!”

³⁷ Franqui dirigía el periódico *Revolución* con el que colaboraban Cabrera Infante, Desnoes y el que se convirtiera en el fotógrafo de la revolución, Korda (Alberto Díaz) y conservaban una postura crítica al inicio de los sesenta que despertó sospechas e incomodidad en los dirigentes del gobierno.

³⁸ O “fuera de la Revolución” según algunas versiones.

imperialism and abstract art with the devil.” There was, he said, a tacit agreement with the intellectuals that was later to cause problems, that allowed them to paint, exhibit, and write as they wished, disseminate their aesthetic preoccupations and polemicize with whom they wished, as long as they didn’t step outside their own territory. It was, of course, a contradictory situation, because it implied that they should *not* become too politicized. Indeed, it was said in some circles that the best cultural policy was not to have one. But this allowed many artists outside such groupings as ICAIC to get cut off, forcing them to follow the course of political development somewhat in isolation, a condition that resulted in a very uneven development of consciousness among them (Chanan, 2004: 127)³⁹.

En ese contexto se produce *P.M.*, dirigido por el hermano de Guillermo, Saba Cabrera Infante, con el apoyo del periódico *Revolución* y los ahorros personales de los autores, o sea, por fuera del ICAIC. Chanan ofrece algunos datos que podrían explicar por qué fue censurado de un modo tan definitivo a pesar de que el filme no presentaba mayor ofensa a la Revolución, como Alfredo Guevara apuntara más tarde. El momento en que se produce la controvertida pieza coincide con el ataque aéreo y la invasión por Bahía de Cochinos, organizados por el gobierno norteamericano para sabotear el programa revolucionario, de modo que la respuesta del ICAIC, representado por Alfredo Guevara fue en extremo adversa por considerar el gesto como totalmente inoportuno y fuera de lugar.

Carlos Franqui cuenta, en su estilo repetitivo y fragmentado, cuál era el clima de las reuniones con Fidel en la Biblioteca Nacional para discutir el papel del arte, la censura y la libertad de creación. Dice que Fidel comenzó exhortando a que hablara el que tuviera más miedo y luego llegó el ataque directo al periódico y a la película en boca de Alfredo pero en representación de Fidel. Y los acusaba de intentar dividir a la

³⁹ [...] como lo describiera Ambrosio Fornet más tarde, aquí había una situación en la que, si nadie podía garantizar que los artistas e intelectuales fueran revolucionarios, nadie podía decir tampoco que no lo fueran, “excepto por un grupo de merodeadores que aún confundían al jazz con el imperialismo y al arte abstracto con el diablo”. Había, dice él, un acuerdo tácito con los intelectuales que luego causaría problemas, que les permitía pintar, exhibir y escribir como ellos quisieran, diseminar sus preocupaciones estéticas y polemizar con quien quisieran, mientras no se salieran de su propio territorio. Por supuesto, era esa una situación contradictoria porque implicaba que ellos *no* debían volverse demasiado politicizados. De hecho, se decía en algunos círculos que la mejor política cultural era no tener una. Pero eso permitió que muchos artistas fuera de grupos como el ICAIC fueran cortados, forzándoseles a seguir el curso del desarrollo político en cierto aislamiento, lo que resultó en un desarrollo desigual de la conciencia entre ellos (traducción propia, énfasis en el original).

revolución desde dentro con “revisionismo y confusionismo ideológico, de exaltar el cine checo y polaco, las vanguardias y el elitismo” y a *P.M.*, de “fotografiar fiesta y blandenguería y no a los milicianos en su lucha” (Franqui, 1981: 265).

Chanan enfatiza la polémica desde el asunto del estilo, al que le adjudica un rol protagónico en la desavenencia. Dice que todo el mundo coincide en una sola cosa: *P.M.* estaba filmada en el estilo del *Free Cinema*, “*amateurish*” y “sin una palabra coherente”, por lo cual resultaba ambiguo en su postura política, queriendo diferenciarse de la producción del ICAIC, que se plegaba de manera manifiesta a la estética neorrealista con la que se identificaba en las primeras producciones, como lo cuenta el joven escritor y guionista Eduardo Heras León, citado por Chanan:

The first film to be completed by ICAIC had in fact been Julio García Espinosa’s *Cuba baila* (Cuba dances). But *Cuba baila* had as its subject the prerevolutionary world of the middle bourgeoisie and it was felt that ICAIC should make its feature debut with a film about the revolutionary struggle itself. The three episodes of *Historias de la Revolución* are *El herido* (The wounded man), *Rebeldes* (Rebels), and *La batalla de Santa Clara* (The battle of Santa Clara). These three stories, wrote Eduardo Heras León ten years later, offered the audience the chance of identifying with three key moments in the revolutionary struggle: the assault on the presidential palace mounted by the urban revolutionary group Directorio Revolucionario on March 13, 1957; the struggle of the guerrillas in the Sierra; and the final battle for liberation. However fragmentary the treatment, he said, the subjects themselves were enough to engage the audience. “We didn’t think much at that time about the technique, about the shots, or the direction of the actors: that was secondary since the film reflected a truth, a living reality for all of us. We were anxious to relive the history that many of us had not been able to help make”—Heras León was eighteen years old when the film was first shown—“to allow the imagination fully to run its course and momentarily depersonalize us by recovering life on celluloid”⁴⁰ (Chanan, 2004: 144/5).

⁴⁰ El primer filme en ser terminado por el ICAIC era *Cuba Baila* de Julio García Espinosa. Pero el tema de Cuba Baila era el mundo pre-revolucionario de la media burguesía y se sentía que el ICAIC debía tener su debut con una película sobre la lucha revolucionaria en sí. Los tres episodios de *Historias de la Revolución* son: *El herido*, *Rebeldes*, y *La batalla de Santa Clara*. Esas tres historias, escribió Eduardo Heras León 10 años después, ofrecía al público la oportunidad de identificarse con tres momentos clave de la lucha revolucionaria: el asalto al palacio presidencial, organizado por el Directorio Estudiantil Universitario el 13 de marzo de 1957; la lucha de guerrilla en la Sierra; y la batalla final por la liberación. A pesar de lo fragmentario del tratamiento, dijo, los temas en sí eran suficiente para involucrar a la audiencia. “No pensamos tanto en ese momento en la técnica, en los planos, o en la dirección de actores: eso era secundario porque el filme reflejaba una verdad, una realidad viva para todos nosotros. Estábamos ansiosos por revivir la historia que muchos de nosotros no pudimos ayudar a construir”- Heras León tenía dieciocho años cuando se mostró la película por primera vez- “para permitir que la imaginación fluyera

Vale destacar que se trataba de una fusión de lo neorrealista con lo realista socialista, aunque los del ICAIC rechazaran toda relación con una estética geográficamente lejana y con la que no simpatizaban por su frialdad y didactismo. El héroe revolucionario no era un personaje neorrealista, ni el espectáculo épico de la cabalgata de mambises desnudos en *Historias de la Revolución* era algo que pudiera identificarse con ese estilo que privilegiaba los no actores, los personajes anónimos y la temporalidad realista de la vida cotidiana. Era una reacción al cine de Hollywood pero no se daba el lujo de prescindir de la identificación aristotélica acentuada por el entusiasmo revolucionario que arrastraba a las masas enamoradas, no se daba el lujo de la crítica, la ambigüedad y el hermetismo lúdico de la *Nouvelle Vague* y del *Free Cinema* con el que pecó *P.M.* Más tarde, al final de la década, aparecieron filmes más arriesgados y revolucionarios formalmente de la mano de Tomás Gutiérrez Alea y Humberto Solás, *Memorias del subdesarrollo* y *Lucía*⁴¹, ambos de 1968, que cuestionaban algunos postulados iniciales del cine y la Revolución, especialmente la figura del héroe revolucionario, como se ve en la caracterización del protagonista Sergio Cardona y sus dudas sobre la pertenencia al proceso en una distancia característica de los recursos estilísticos de montaje de las Nuevas Olas⁴².

María del Pilar Díaz Castañón (2004) reflexiona en *Ideología y Revolución* acerca del problema de mantener la actitud heroica en la vida cotidiana, pasado el fervor de la guerra. Dice la autora que en la Sierra Maestra podía mantenerse cierta coherencia con la postura heroica que se prescribía, pero esa actitud se hacía mucho más difícil en el devenir cotidiano cuando bajó la espuma del triunfo y se pasó a un estado de normalidad, pero de una normalidad aún llena de carencias económicas (especialmente

libremente y nos despersonalizáramos momentáneamente recuperando la vida en el celuloide.” (traducción propia)

⁴¹ En *Lucía* se retomaba la estructura en tres partes como la que describía Heras León a propósito de *Historias de la Revolución* para revivir momentos relacionados con el proceso revolucionario, esta vez de un modo más crítico y menos pedagógico. La estructura episódica era uno de los recursos del estilo neorrealista para separarse del canon clásico, así como el uso de no actores para romper con el *Star System*.

⁴² En el cine de Godard se rompe constantemente la transparencia de la continuidad típica del cine hollywoodense y se hacen guiños al espectador que derriban la solemnidad del drama y producen el distanciamiento brechtiano. Alain Resnais en *Hiroshima, Mon Amour* también crea un dispositivo intertextual en el que se mezcla el *found footage* con la puesta en escena de ficción, que es retomado en *Memorias del Subdesarrollo*, sin hablar de lo que hizo el cine checo y polaco de la época al respecto.

durante la llamada “crisis de octubre”) que propiciaba un resquebrajamiento de la férrea moral que los líderes revolucionarios querían fomentar (Díaz Castañón, 2004).

Especialmente el Che insistía en la figura del “hombre nuevo” que pusiera por encima del bien personal el bien común, que priorizara el trabajo constante ante la vida familiar, un ser autocrítico y esforzado que dejara de ver como sacrificio lo hecho por la patria y que se entregara a las causas solidarias y a la lucha antimperialista. Él era el ejemplo de sus palabras y el fotógrafo de la Revolución, Korda, cuenta en una entrevista una anécdota en se muestra la actitud del mítico comandante. El Che se había ido al corte de caña para probar una nueva máquina que habían importado y Korda llegó unos días más tarde para hacer un foto-reportaje. Cuenta el fotógrafo que tuvo que esperar todo el día por el Che y cuando regresó de noche enlodado hasta el pelo y con las manos destrozadas por el machete, le dijo que se incorporara al corte él también al día siguiente. Así lo tuvo trabajando a su lado como un machetero más hasta que le concedió la entrevista y una foto.

Así era el Che, el primero en asistir a los trabajos voluntarios convocados y el último en retirarse. Así ha trascendido en casi todas las versiones. Pero la gente tenía que vivir su día a día y no siempre podía estar a la altura de una meta moral tan exigente. El clima de la época del llamado “sarampión revolucionario” queda muy bien caracterizado en el cuento de Eduardo Heras León, *La caminata* de 1969.

El cuento trata de un pelotón de voluntarios en preparación militar que se alistan para una heroica caminata de veinte kilómetros para probar su resistencia y fidelidad militar a la causa. En primera persona se describe la situación como en un monólogo interior interrumpido por algún que otro diálogo o consigna dicha a coro por la masa. El protagonista identificado con el autor cuenta, al inicio, de sus prejuicios contra el jefe negro con collares de santería y el escepticismo general ante la idea de que el gordo, coprotagonista, podría lograr llegar hasta la meta. Así se desarrolla el conflicto entre obstáculos cada vez más graves que hacen que entre el cansancio, el hambre y la fatiga, uno a uno se vayan “rajando” los miembros del pelotón. Ese es el tema del cuento, la presión social ejercida entre los hombres en ese contexto de heroicidad y masculinidad a ultranza que se manifestaba en frases populares como “hombre a todo”, “donde hay

hombres no hay fantasmas” y la idea de “rajarse”⁴³ o darse por vencido en las retadoras tareas revolucionarias (trabajos voluntarios, servicio militar, movilizaciones, escuela al campo y caminatas demostrativas). El “rajao” era sinónimo de “mariquita” y “blandengue” (palabra que usó supuestamente Alfredo Guevara en la polémica sobre *P.M.*) y con esas etiquetas se despreciaba a los que no llegaban a comportarse como “hombres”, incluso las mujeres, aunque con ellas tal vez había más miramientos.

Conclusiones parciales

Este breve recorrido impresionista por cada una de las épocas escogidas a contrastar ofrece algunos elementos para entender el contexto en que se inscriben las fotos que analizaré concretamente a continuación. He intentado acercarme a los sucesos más relevantes de la década del cuarenta pero siempre desde el prisma de la relación con el cine negro en un sentido más anecdótico y cercano al género *noir* del que hablo, buscando los datos sobre la inserción de La Habana en redes mafiosas y en acontecimientos violentos, oscuros y ligados a la corrupción. En el caso de los sesenta me he centrado en las polémicas alrededor de la estética en el cine naciente y la ya palpable relación entre la representación y la ideología que me parece más protagónica en esta década de cambio en todos los ámbitos con la llegada de la Revolución.

Así, el enfoque en la primera parte apunta más a una cronología con digresiones hacia la forma y los paralelismos con el cine *noir*, mientras en la segunda parte predomina la discusión sobre la estética y la caracterización del héroe revolucionario en sus manifestaciones en figuras políticas, literarias y cinematográficas, dentro de las luchas internas y los sentidos que esas llevaban implícitos. El vínculo entre la ideología y la política con la estética sigue siendo clave en este como en los siguientes capítulos.

⁴³ Otra de las consignas era “Sólo los cristales se rajan”.

CAPÍTULO III LAS FOTOS DE LOS CUARENTA

Microhistoria para los Fernández

Esta historia empezaría en los años treinta, si fuera a ser cronológica, porque de esa década datan las primeras fotos en las que aparecen nuestros protagonistas: Gladys y Benjamín. Son fotos de cuando eran bebés, también hay una de Hilda y diría que son tres hermanos para hacer más claro y simple el asunto del parentesco en mi relato, además de que comparten los apellidos. Los tres nacieron en La Habana, cerca de mi casa en el Sevillano, un barrio periférico en el límite entre los municipios 10 de Octubre, el Cerro y Arroyo Naranjo, al que realmente pertenece. 10 de Octubre es el municipio más densamente poblado de La Habana, mucho más urbanizado y “el Cerro tiene la llave”, se dice hasta en canciones, así que nadie está muy orgulloso de haber nacido en Arroyo. No obstante fue en Anita, mi calle natal, esquina con Cuarta, dos cuadras más adentro del Sevillano, justo a orillas del río Orengo, afluente del Almendares, donde encontré aquella tarde las fotos en el suelo. Es una zona bastante rural, la basura la recoge un coche de caballos y por ahí mismo algunos llevan sus chivas a pastar, pero a veinte minutos está el centro de La Habana, lo que la ubica dentro de la urbe también.

Pues esta familia de clase media llegó a La Habana antes de que nacieran los niños y se asentó en el creciente barrio que por aquella época se empezaba a urbanizar. A Gladys trataron de insertarla en la sociedad desde su primera adolescencia y era ella la que más disfrutaba de la buena compañía y de los paseos por La Habana. Sus hermanos, especialmente Benjamín, empezaban a comprometerse políticamente y a desarrollar preocupaciones de tipo político y social, de las que Gladys no parecía enterarse.

Benjamín participaba en reuniones de la Federación Estudiantil Universitaria y estaba activo dentro del sindicato de trabajadores del canal de televisión en el que laboraba como indican las fotos de manifestaciones de los “Trabajadores de Humara y Lastra”⁴⁴ o las de los mítines del sindicato de la RCA Víctor durante la dictadura de

⁴⁴ “El Canal 2, Telemundo fue, durante la dictadura batistiana, forja de hombres y mujeres desde una planta propiedad de Amadeo Barletta escenario de lucha sindical y patriótica clandestina”. Tomado de la revista Cubarte de febrero de 2008, en la que se menciona la participación de uno de los propietarios

Batista. Desde el triunfo de la Revolución el 1ro de enero de 1959, Benjamín se integra a las Fuerzas Armadas Revolucionarias y aparece en importantes reuniones del sistema naciente como El 1er Activo del PURSC (Partido Unido de la Revolución Socialista de Cuba) con la DAAFAR (Defensa Anti-Aérea de las Fuerzas Armadas Revolucionarias), creada a raíz de la crisis de octubre de 1962.

Hilda también parecía integrarse con su pertenencia a la FMC (Federación de mujeres cubanas)⁴⁵, que en ese momento aún no era un paso automático. Sin embargo, Gladys, que tanto aparecía en las fotos de los cuarenta en sus paseos juveniles, ahora era representada más esporádicamente, como si su vida se hubiera vuelto menos pública. Especulo sobre eso a partir de unas fotos en el aeropuerto que me recuerdan la película *Memorias del Subdesarrollo*, que justo comienza en el aeropuerto durante la masiva salida del país de los no simpatizantes con el nuevo régimen, desde la declaración del carácter socialista de la revolución.



Aquí también podría empezar esta historia: en el umbral –aeropuerto José Martí- en el momento de tomar partido, en el parteaguas. Alguien cercano a Gladys se fue

Humara y la intención de programar por fuera de la influencia de las jaboneras como “Candado” que dominaban la producción televisiva de la época. En una de las notas al pie del artículo se lee también: “Propietarios de “Humara y Lastra”, firma importadora de equipos electrónicos RCA Victor, los cuales ayudaron a Gaspar Pumarejo a inaugurar el Canal 4, Unión Radio TV.

⁴⁵ En su carnet de la federación aparece una frase de Fidel Castro “Esto de las mujeres en la Revolución es una revolución dentro de la revolución”

definitivamente, a juzgar por la cantidad de personas congregadas en el hangar delante del avión. Luego aparecen varias fotos de Gladys en el exterior (México y Estados Unidos), pero estaba de visita porque sigue saliendo en las imágenes de las reuniones en Cuba, por la misma época.

Otro umbral podría ser el nacimiento de los hijos, tanto Gladys como Benjamín, aparecen en algún punto cargando un bebé, propio a todas luces, pero eso no parece cambiar nada de la historia, sino sólo agregar elementos a la descripción, la arista doméstica que se ve menos representada. El hijo de Gladys parece haber nacido antes de la Revolución, mientras el de Benjamín, parece aparecer en los sesenta. Eso confirmaría tal vez la hipótesis del estado de bienestar de una antes y del otro después que sugiere el protagonismo de cada uno en la representación fotográfica. En las fotos de Gladys siguen predominando los exteriores, mientras en las de Benjamín predominan los interiores de los salones de reunión y de la casa.

Más tarde está una Gladys de mediana edad que ha cambiado el peinado y ha subido de peso y que se distingue ligeramente en el vestir cincuentero de faldas hasta la rodilla y corte de señora. La inconfundible Xochimilco nos da la pista de sus paseos por México, la representación sigue el canon anterior (composición centrada, mirando a cámara, el paisaje alrededor, la pose) y la inscripción al dorso con su misma letra la ubica en Miami, con un comentario políticamente ambiguo sobre la historicidad del lugar: “Esta fue tomada en el parque de la ciudad donde Fidel Castro dio su mitin en Miami”

Su presencia en Cuba queda clara también por las fotos en el aeropuerto, esta vez del lado de los que esperan y no de los que se van. Se muestra alegre y una niña de ocho años parece bailar a su lado. La mayoría de las fotos en Cuba la retratan en la casa, en la boda de algún familiar o en un paseo a la playa con cazuelas para el picnic. Sólo en una visita al Bosque de la Habana, ahora “Parque Almendares” se advierte la repetición del canon de los cuarenta como en los recorridos por Norteamérica. Solo en esa escribe los nombres y la fecha por detrás.



Las fotos de los cuarenta

El punto de partida para el análisis del primer período seleccionado en el álbum encontrado será la posible clasificación en grupos temáticos. La mayoría de las fotos datadas entre los años cuarentaiuno y cuarentaiiocho, coinciden en formato, soporte, personajes y la letra de las acotaciones al dorso. Justamente por esas inscripciones personales me he guiado para identificar las fechas en las que fueron tomadas, así como los nombres de los sujetos que aparecen en ellas, siempre desde el punto de vista de la que escribe, presumiblemente Gladys, la dueña del álbum y protagonista de casi todos los retratos.

El criterio de aglutinación lo tomaré del texto de Bourdieu sobre fotografía (1989), lo que el autor describe como función de la fotografía familiar, la de “afirmar la continuidad y la integración del grupo doméstico y reafirmarlas al ponerlas de manifiesto” (Bourdieu, 1989: 51). La idea será utilizar este enunciado y analizar en qué medida se cumple en nuestro caso de estudio o cómo se aplica de otro modo.

Retomo las fotos de los cuarenta y las reordeno, ahora en varios montones separados en personajes recurrentes y en secuencialidad cronológica, según los años que aparecen en el reverso. Tengo un montón para Gladys - que no agrupa todas sus fotos

por ser las más numerosas – desde el cuarentaiuno hasta el cuarentaiocho; otro para Benjamín – que se extiende hasta los sesenta - ; uno para Hilda, uno para María y uno indefinido por carecer de inscripciones al dorso. Encuentro algunas representaciones de retratos familiares – todas son retratos – pero la mayoría representa paseos de un grupo de amigos que a veces incluye primos y hermanos. Nunca se reproduce la familia nuclear, al menos no en retratos grupales, sino sólo de algunos miembros en fotos individuales. Eso me llama la atención y pienso que la posible explicación pudiera estar en la selección y clasificación de estas fotos como destinadas a la basura y tal vez el atesoramiento de aquellas fotos familiares que aquí se muestran ausentes.

En el reciente libro de Natalia Fortuny aparece de nuevo ese tema del montaje del álbum y cómo ese montaje crea la narración. La autora cita también a Silva: “Si el álbum es rito, es memoria. Pero esa memoria ha de entenderse relacionada al olvido, pues los acontecimientos que guarda la familia en fotos no son todos los de su vida, sino algunos que pasaron el proceso selectivo puesto en el tiempo” (Silva en Fortuny, 2014: 79).

Se conforma así una memoria selectiva en imágenes: no todas las situaciones se retratan, no todas las fotos se conservan o se imprimen, no todas las fotografías impresas se guardan en el álbum. Las fotos que quedan hablan también de las fotos que hubieran podido ser y no fueron, y en las imágenes grupales pueden evidenciarse las ausencias de ciertos miembros de la familia. El álbum colabora con el establecimiento de un pasado que es construido y dinámico, ya que los cambios son posibles: se puede agregar fotos, quitar otras o cambiarlas de lugar (Fortuny, 2014: 79).

La idea de Bourdieu (1989) sobre los usos de las fotos familiares me hace destacar esta ausencia, que por otra parte y retomando a Silva (1998), podría también deberse a la falta física de los padres de familia por muerte o por haber emigrado. Se nota en las imágenes que los retratados tienen más o menos la misma edad y que se comportan con el desenfado propio de un grupo de jóvenes de paseo, a pesar de lo rígido de la pose.

Sandra Gardner escribió un artículo - *La imagen de la vida familiar a través*

*del ciclo de la vida familiar*⁴⁶ - en 1990 que puede darnos luz sobre nuestro caso de estudio pues en él se analiza la incidencia mayor o menor de la aparición de amigos y viajes en las diferentes etapas de lo que ella llama el ciclo de la vida de familia. La autora nota que los amigos empiezan a integrarse en la narrativa del álbum familiar cuando los hijos empiezan a ir a la escuela y toman progresivamente protagonismo hasta el clímax en que se retrata la independencia de los padres al eternizarse esa compañía predilecta de la primera juventud. Gardner describe cómo esos amigos desaparecen otra vez cuando llegan los hijos de los hijos y se cierra el círculo de acción de los padres, fortaleciendo los vínculos entre los parientes y limitándose el espacio a las cercanías del hogar (Gardner, 1990). Aquí encontramos parte de la explicación de la preeminencia en las fotos de este grupo de amigos en lugar de la familia y de la elección de los escenarios lejos de la casa y del barrio periférico en que las encontré.

La función de estas fotos parece ser la de afirmación de continuidad y cohesión pero no doméstica, sino de estos pares. Además, está claramente representándose el ocio por ser fotografías tomadas en visitas al Zoológico, El bosque de La Habana, El Laguito, El Hotel Nacional, el Monumento al Maine, en alguno de los Clubes náuticos - devenidos “círculos sociales” con la Revolución - y sólo raras veces en la casa. La intención de perpetuar esas visitas a los lugares icónicos más representativos de La Habana, me hace sospechar que los sujetos no provenían de la ciudad capitalina, especialmente de su centro y además con este gesto se insinúa su aspiración de reafirmarse como clase media urbana que puede permitirse no sólo las frecuentes salidas – en ocasiones a lugares exclusivos que exigían membresía, índice de estatus – sino la toma de numerosas fotografías, no como algo extraordinario y justificado por la ocasión irrepetible, que aún en los cuarenta determinaba en la isla la representación esporádica en este soporte para la mayoría.

La reafirmación está presente también en las inscripciones, las cuales parecen hechas por la misma persona (con la misma letra y estilo de escritura) pero en momentos distintos – a veces evidentemente a posteriori como lo revelan algunos comentarios sobre el paso del tiempo – con el objetivo de fijar el recuerdo de quienes

⁴⁶ Images of family life over the family lifecycle.

aparecen retratados, en qué lugar y en qué fecha, como si se temiera la caída en el olvido. Es destacable que en algunas ocasiones se identifica a los personajes con nombre y apellido, incluso precedidos por el calificativo de “amigo” o “amiguita” para privilegiar algunas figuras en el grupo, y la que escribe se llama a sí misma como “Gladys”, siempre al final de la lista de nombres y a veces solo escribe “yo”.

En su estudio sobre la relación entre la fotografía popular y la modernidad nacional en Java –*Refracted Visions*–, Karen Strassler reflexiona en uno de sus capítulos sobre el papel de la fotografía en la construcción de la identidad durante el advenimiento del llamado Nuevo orden en Indonesia, que implicaba un abandono de los indicios y referencias a China, los cuales permeaban la representación en el régimen anterior. Específicamente se fija en el uso del fondo en el retrato de estudio javanés, que deja los motivos chinos coloniales en pro de la reafirmación nacional con motivos del paisaje indonesio (Strassler, 2010), lo que me parece un procedimiento de análisis similar al que efectúo en este caso, e incluso, uno de los temas que tomo en cuenta a la hora de diseccionar la representación previa a los años cuarenta y otros tipos de reafirmación nacional en las décadas siguientes.

Los personajes más recurrentes son Pablo, Ofelia, Graciella, Raquel, Urbano, Enrique, Silvia, Hilda y Benjamín, de los que los dos últimos deben ser primos o hermanos de Gladys, según me sugiere la coincidencia de apellidos, así como la preeminencia en fotografías en las que no aparece Gladys, desde su primer año hasta su adultez en el caso de Benjamín, especialmente, además de que existen documentos de identidad y pertenencia a organizaciones políticas de ambos y de una tercera persona de una generación anterior que podría ser la tía o la madre y que aparece en un curioso carnet de asociada a “Hijas de Galicia” en el año cuarentaisiete, con el nombre de María Peña Cruz⁴⁷.

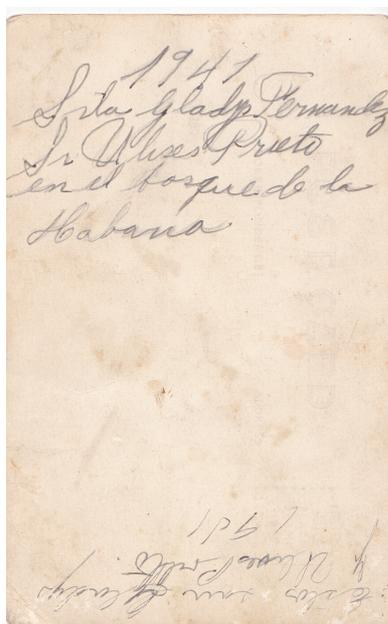
⁴⁷ La misma aparece en fotos posteriores pero mucho más gruesa y en una foto anterior en su primera juventud con una graciosa inscripción al dorso que reza: “Esto era cuando Mery era Mery” con una letra diferente de la de Gladys en el resto de las fotos



Otro detalle interesante con respecto a la secuencialidad es que se puede observar cómo se bifurcó el camino de este grupo de amigos – posiblemente con el triunfo revolucionario del cincuenta y nueve – en dos destinos diferentes: uno en el exilio (existen fotos tomadas en México y en Miami) lo que queda anticipado por una última foto de grupo en el aeropuerto con aviones de fondo; y otro en Cuba, desde el activismo político a favor del nuevo sistema que se manifiesta en los carnets de la FEU (Federación Estudiantil Universitaria), la FMC (Federación de Mujeres Cubanas) y el PCC (Partido Comunista de Cuba), además de la representación copiosa de reuniones llenas de consignas, carteles y uniformes.

Tengo en mis manos una fotografía de julio de 1941 en la que aparece Gladys de unos nueve o diez años, sentada y acompañada por otro niño menor que ella. Es una pequeña postal con bordes blancos - que han sido recortados -, en un nítido blanco y negro y una luz muy plana que deja ver todos los detalles de las figuras aunque están en un plano general, en el centro de la composición. Gladys está sentada sobre un muro de piedra con los brazos y piernas cruzados, un vestido claro y zapatos negros con correas y medias blancas hasta los tobillos. Ulises está de pie detrás de Gladys, de tez más oscura y cabellos ondulados, vestido con una chaqueta de dos tonos y bolsillos delanteros y pantalones amplios con pliegues y bajos demasiado largos que caen desordenadamente sobre sus zapatos. En el fondo se ve la vegetación en profundidad. La foto es vertical y en el dorso se lee a lápiz y en una caligrafía temblorosa: “1941, Srta Gladys Fernández, Sr Ulises Prieto en el bosque de la Habana”. Está escrito a mano sobre las letras impresas de “POST CARD”, que la confirman como tarjeta postal – tipología escasa en la colección de esta década pero abundante en las dos décadas

anteriores – y es la única fotografía de esta época de dimensiones ligeramente mayores y un material más duro, típico de las *cartes de visite* que interesan a Deborah Poole en *Imágenes equivalentes* (2000)⁴⁸.



Es la primera imagen en la que aparece la que he tomado como protagonista, pero ya se puede identificar el rostro y el lugar que serán recurrentes. El segundo ejemplar en que figura mantiene la composición centrada y la disposición escalonada de los cuerpos, esta vez sentados o agachados en el suelo de lo que parece el portal o el patio de una casa. Gladys viste de modo más adulto otra vez ropa clara y sus compañeros o “queridos amigos” como escribe por detrás, exhiben prendas más contrastadas. La luz en el fondo dibuja unas sombras muy marcadas y geométricas que velan a medias el rostro del muchacho, el punto más alto de la composición triangular. Los peinados de las chicas recuerdan a las heroínas de las películas *noir* norteamericanas o a las más cercanas protagonistas de los melodramas mexicanos.

⁴⁸ Poole las caracteriza como tarjetas de 6x10 cm, que eran convenientes a su aparición a fines del siglo XIX por su “novedad, portabilidad y precio”. La autora señala que era un formato estándar y podía encontrarse en muchas partes del mundo en que ya empezaban a comercializarse, exactamente del mismo tamaño y con otras similitudes evidentes que las hacían intercambiables y coleccionables (Poole, 2000). No obstante, casi a mediados del siguiente siglo no tenían la misma popularidad y puede notarse como predominaba otra moda en la producción fotográfica.



Se observa en este nuevo formato más pequeño que las tarjetas postales y más tendiente a la horizontalidad, una nitidez destacable y una búsqueda de la simetría como leitmotiv. Las imágenes se enmarcan en bordes blancos rizados con un papel más suave que las de las tarjetas postales de la moda anterior. Me llama la atención el hecho de que sean tan pequeñas, especialmente porque existen algunos negativos en la colección que revelan la casi absoluta coincidencia de escala con el positivo, razón por la cual constituyen ese derroche de nitidez que me asombraba⁴⁹. Otro punto importante es la diferencia de escala que se observa entre los sujetos de estas postalillas y los de sus antecesoras *cartes de visite*. En las fotos de los cuarenta, las figuras retratadas ocupan por lo general no más que la mitad del espacio del cuadro, en cuanto las tarjetas postales se caracterizan por figuras que se toman casi todo el espacio, dejando el fondo sólo como marco de los sujetos retratados. Además las postalillas muestran casi en su totalidad una frontalidad y centralización que las cartas parecen evitar con un uso de la sección áurea más estilizado en composiciones más elaboradas.

⁴⁹ Por lo general, los negativos suelen ser mucho más pequeños y se proyectan en la ampliadora según la distancia que decida el fotógrafo para imprimir y positivar las imágenes en un tamaño mayor, según la altura a la que se posicione sobre el papel fotosensible. Otra forma de impresión es por contacto – en la que sí coincide el tamaño del negativo y el positivo- y los fotógrafos lo usan como material de prueba para elegir los mejores cuadros del rollo y saber cuánto tiempo de exposición necesitan en la impresión final. Las fotos de esta colección de los cuarenta parece haber sido impresa por contacto, dejando un filo blanco como marco que justifica su mínima diferencia de tamaño con el negativo.



Pero la diferencia fundamental estriba en que las cartas de visita están hechas en estudios y en las postales de los cuarenta predominan los escenarios al aire libre, lo que muestra ese desenfado de los protagonistas al tomar el acto de ser fotografiados con menos solemnidad, no reservado para momentos únicos y escasos, sino ya como un acto cotidiano que puede darse el lujo de repetirse sin límite, a pesar de que no se trataba de la democratización del medio de la era digital, ni si quiera de la que se vio en Cuba en los setenta con las camaritas rusas para aficionados. En los años cuarenta todavía era un claro signo de distinción tener acceso a una cámara de fotos con tanta frecuencia. Ya no aparecen los sellos de los estudios a relieve sobre la superficie de las fotos, ni la firma de autoría de los fotógrafos. Tampoco se imprimen en el reverso las cuadrículas de una postal que se observan en las cartas, solo el espacio vacío que la dueña de las fotos ha llenado con sus observaciones sobre lo que aparece en la imagen, para asir el recuerdo con nombres, apellidos, fechas, lugares y juicios de valor, que a veces indican la nostalgia con la que escribe sobre este o aquel o la ironía sobre lo que ha hecho el tiempo con la figura de otros como en la que se lee “esto era cuando Mery era Mery”. En esos juicios percibo el síntoma de que haya escrito años después de la toma de las fotos, después de otras experiencias que re-significan lo que ve a pesar de que intenta una voz objetiva que se limite a los datos concretos de la instantánea.

En otro trabajo de Bourdieu sobre la fotografía (Bourdieu, 2010) se caracteriza brillantemente el sentido que tiene en este caso para un campesino aparecer y el modo en que se debe aparecer en una fotografía. Dice que los retratos deben acompañar las ceremonias como casamientos y bautizos y se toman en la puerta de la iglesia por ser un ritual entre lo religioso y lo pagano. Además, el autor explica cómo el intercambio de postales fotográficas tiene el sentido del don y contra-don, siendo mal visto desde el

ethos campesino la espontaneidad⁵⁰ y la afición a la fotografía⁵¹. Bourdieu argumenta que lo que se retrata no es el individuo sino el rol (el novio, el militar, el parentesco) y dedica toda la parte final del texto a darle sentido a la frontalidad y centralización que también llama mi atención en las fotos de los cuarenta.

No hay nada, ni siquiera la actitud que el campesino adopta delante del objetivo de la cámara que no parezca expresar los valores campesinos, y más aún el sistema de los modelos que rigen las relaciones con el prójimo en la sociedad campesina. Los personajes se presentan la mayoría de las veces de frente, en el centro de la imagen, de pie y de cuerpo entero, es decir, a distancia respetuosa. En las fotos de grupo están apretados unos contra otros y frecuentemente entrelazados. Las miradas convergen hacia la cámara de manera que toda la imagen indica el centro ausente. Cuando se trata de una pareja los sujetos se toman por el talle, en una pose enteramente convencional (Bourdieu, 2010: 60).

Esa descripción coincide asombrosamente con la mayoría de las fotos de esta colección a pesar de la distancia geográfica y temporal que separa a los sujetos de Bourdieu de los míos. El autor habla de campesinos franceses en los años sesenta, por lo que puede comprenderse que en Cuba de los cuarenta aparezca un fenómeno similar en la periferia de la capital habanera. Fotos posteriores de la misma familia (Fernández) justamente en ocasión de una boda, reflejan el ambiente semi-rural de sus domicilios que ya se presumía en estas fotos grupales de juventud. La preponderancia de la pose centrada y frontal que describe Bourdieu y esa rigidez que yo intuía, adquieren un sentido metafísico en sus siguientes palabras.

Solemnidad, hieratismo y eternización son inseparables. En el lenguaje de todas las estéticas la frontalidad expresa lo eterno, por oposición a la profundidad por donde se reintroduce la temporalidad [...] La fotografía popular elimina el accidente o el aspecto que, en tanto imagen fugaz, disuelve lo real temporalizándolo (Bourdieu, 2010: 62/3).

No obstante, se observa un cambio en ese canon asociado a lo campesino o “guajiro”

⁵⁰ La afectación de la pose según el canon establecido es vista como una actitud respetuosa y recíproca con los anfitriones de la fiesta, he ahí el contra-don, siendo el don la invitación a la ceremonia en cuestión.

⁵¹ Por otra parte, el autor explica que la intención de tomar las propias fotos y hacerse de equipos y materiales a los efectos era visto como snob y como derroche fuera de lugar.

como se diría en Cuba, apegado a la convención como modo de representación. Existen excepciones que aunque confirman la norma, hablan de una variación interesante que expresa ese proceso de urbanización y modernización de los sujetos retratados, revelando una veta performática, lúdica y mimética (del cine norteamericano de la época) que no sería sólo justificable con la edad de los personajes.

Sólo tres fotografías destacan entre la regularidad compositiva de las decenas de postales que integran esta colección. Sólo estas tres muestran cierta tridimensionalidad y dinamismo en la puesta en escena y en la disposición de las figuras en el espacio y por eso mismo son las que merecen un análisis más detallado, una vez tematizado el asunto de la similitud de las otras eminentemente frontales, planas, bidimensionales. Se trata justamente de una de las que motivó la pregunta de investigación y que me hizo pensar en una estética diferente entre la representación de los años cuarenta y la representación de los sesenta al inicio de la revolución cubana. No es casual que me hicieran buscar las referencias cinematográficas que condicionaron esas representaciones respectivamente o que muestren la contemporaneidad de un imaginario en cada caso.

Son tres postales del mismo tamaño originalmente pero con bordes de distinto grosor que generan la impresión de diversidad. En una el borde mide medio centímetro, en otra es de apenas 0,2 centímetros y en la última ha sido recortado totalmente, mutilando incluso la inscripción al dorso, lo que habla de varios momentos en la vida de las fotos – el momento de la toma, el revelado, la impresión, el primer visionado, la escritura, el recortado (tal vez para ser colocada en algún álbum o portarretrato) y finalmente, el momento de ser arrojada a la basura – sólo siguiendo los indicios de estas marcas fenomenológicas que mencionaban Benjamin (1968) y Pinney (2003).

Se podría encontrar una analogía en la descripción de esos momentos que indican las pistas mencionadas con la “economía visual” que propone Deborah Poole en la introducción de su libro *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes* (2000) en la que define los tres niveles de esa economía como:

producción, circulación y adquisición de valor.⁵²

Volviendo al primer momento que asumimos como el de “la toma”, lo que para Poole (2000) tendría que ver con la producción de la imagen, encuentro que existe una diferencia esencial en la pose, y en general en la puesta en escena, alrededor de la que se articula la poética de la época en el sentido de la ficción y ya no del retrato típico de carácter doméstico. Estos jóvenes no miran a la cámara, no se encuentran sentados o de pie cuidadosamente ordenados según su estatura pero agrupados en el centro del cuadro como en la mayoría de las instantáneas de grupo. En estos tres casos especiales el fotógrafo los pone a actuar, lo que habla de la posible familiaridad excepcional en la relación con los sujetos retratados: el fotógrafo forma parte del grupo, forma parte del juego.



Los personajes no miran a cámara, pero no porque no sean conscientes de la presencia de la misma y del inminente estallido del obturador, sino porque como actores en una

⁵² “Al igual que otras economías, una economía visual implica por lo menos tres niveles de organización. Primero, debe haber una organización de la producción que comprenda tanto a los individuos como a las tecnologías que producen imágenes” (Poole, 2000)

producción cinematográfica de ficción están actuando su papel, están performando⁵³. Parecen tomadas por un fotógrafo profesional, lo que en mi opinión descarta la posibilidad de que los amigos se turnaran detrás de la cámara, porque se manifiesta un cuidado uso del espacio y la distribución equilibrada de los cuerpos o al menos una intención tridimensional, inédita en el común de las fotos de la época. Existen varios términos al menos en dos de las imágenes seleccionadas, mediante la deliberada colocación de los personajes a distancias diferentes del lente para conseguir un juego de escalas y hasta de roles dentro del cuadro. Vale señalar que a pesar de la diversidad de puntos focales todo aparece enfocado, lo que evidencia el uso de un objetivo de distancia focal corta o una alta profundidad de campo conseguida por el manejo de la exposición con diafragma cerrado.

Todas siguen siendo planos generales, pues muestran las figuras de cuerpo entero e incluso en conjunto. La pose representa acciones y ya no la sola intención de figurar o aparecer en grupo en un lugar determinado. Representa la intención del juego de imitación y es ahí donde mejor se advierte el modelo a seguir de estos sujetos y donde parece confirmarse mi hipótesis de relación con los héroes y heroínas del cine negro.

Primero, tenemos cierta secuencialidad narrativa en las tres fotos, a pesar de que la inscripción las ubica en dos meses distintos (31 de febrero y 31 de marzo de 1946) e incluso en otro año (25 de agosto de 1947). Una de las imágenes muestra un hombre de perfil en primer término mirando a la derecha con los pies ocultos en un montón de paja y una mano que sostiene una libreta de notas sobre el muslo de la pierna que se eleva sobre el montón; detrás de él se extiende un muro de piedra que llega hasta donde acaba su cabeza y encima, a varios metros en el fondo, se distinguen dos figuras femeninas que lo miran sonriendo, una sentada sensualmente y la otra de pie muy cerca de la primera. Se podría trazar un eje entre las tres figuras y el muro dibuja una diagonal que divide el cuadro. El hombre parece debatirse entre una chica y la otra (motivo recurrente en el cine negro). Gladys, de pie, lleva ahora un vestido negro, mostrando un rostro distinto y menos inocente que en las fotos de infancia descritas anteriormente.

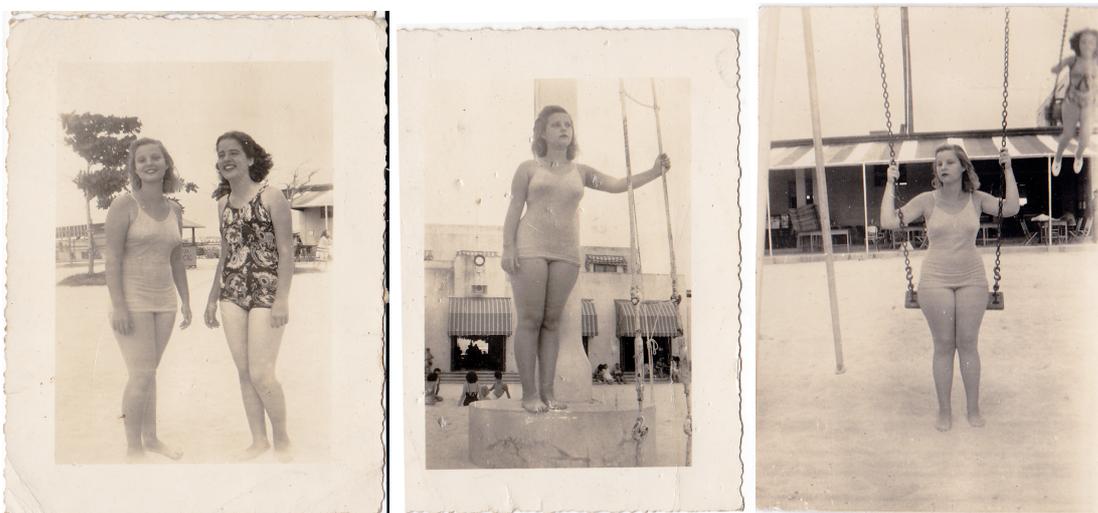
⁵³ En el siguiente capítulo analizaré la diferencia con la pose neorrealista documental de los sesenta y la intención de naturalidad de esa otra época



La segunda imagen muestra en primer término a un hombre de tres cuartos espalda vestido de blanco con pantalones amplios a la usanza gangsteril, que apunta histriónicamente con una pistola plateada en su mano derecha a una pareja que levanta las manos delante de unos arbustos. Gladys lleva el mismo vestido de la foto anterior, lo que acentúa la impresión de continuidad entre una y la otra, además de la insinuación del triángulo que ya estaba presente en sentido inverso. El chico a su lado tiene una expresión de víctima muy convincente y está vestido con un traje claro, camisa negra, corbata estampada y zapatos de dos tonos, por supuesto. La foto está recortada y por eso no aparecen los zapatos del atacante, lo cual no es la intención del encuadre a juzgar por el resto de las fotos.



La tercera imagen muestra una pose menos manierista y la actuación y el juego se vuelven más sutiles y ambiguos. Se trata de dos chicas (Gladys y Graciella) paradas tres cuartos de frente a la cámara, sin mirarse entre sí pero sin mirar al fotógrafo. Ambas llevan vestidos de moda y peinados dignos de la *femme fatale* en *Doble indemnización* de Billy Wilder. Graciella especialmente hace gala de sex-appeal con una mano en la cintura – gesto que en la época era condenado como indecente según contaba mi abuela – los labios presumiblemente rojos y una expresión altanera levantando la frente y dirigiendo la mirada con los ojos entreabiertos a un punto en que no queda claro si mira o no mira al fotógrafo, y con él, al que vea la foto. Es una mirada de seducción como la que tematiza Chris Marker en su filme reflexivo *Sin sol* al describir cómo reaccionan las mujeres a su cámara. La misma Graciella aparece en otras fotos de un club náutico que, según mi vecina entrevistada es el balneario de Hijas de Galicia,⁵⁴ vistiendo un traje de baño. En una está sola en un trampolín, en otra forma parte de un grupo de muchachas sentadas y en la tercera acompaña a Gladys, en una pose y con una expresión muy similar a la foto que tratamos antes. Parece un personaje coherente en cuanto a su papel sensual de *femme fatale*⁵⁵.



Como señalaba en el segundo capítulo el ambiente en La Habana era convulso según las

⁵⁴ Mi vecina me mostró una foto en el mismo columpio y en el mismo lugar en el que fueron tomadas estas fotos y me aseguró que corresponde a Hijas de Galicia, sociedad a la que ella y su madre también pertenecían, lo que parece coherente por la presencia del carnet de afiliación que encontré entre las fotos.

⁵⁵ Estas fotos más atrevidas por la evidente erotización de los cuerpos insinuados en traje de baño ante la mojigata moral de la época, parecieran limitarse de hacer comentarios y son casi las únicas excepciones de la colección sin escritura en el reverso.

descripciones de Bianchi sobre el bonchismo y el gangsterismo que predominaban en la vida estudiantil y política de la isla. Me parece que no es casual que estas fotografías hayan sido tomadas entre el cuarentaiséis y el cuarentaisiete, justamente cuando tuvo lugar la famosa masacre de Orfila que citamos antes y tampoco se puede decir que sea una simple coincidencia que estos chicos hayan elegido el Hotel Nacional como escenario de sus representaciones, siendo ese el punto de reunión de las familias de la mafia en las cumbres internacionales dirigidas nada menos que por los legendarios capos como Al Capone y Lucky Luciano.

Conclusiones parciales

La separación de las fotos en varios grupos con determinados principios de ordenamiento ha permitido, como en el cine, encontrar un canon o paradigma de representación, en este caso en la década del cuarenta en Cuba y, a su vez, diferenciar unos personajes de otros.

El análisis de las fotografías de este grupo temporalizado, inspirado en estudios anteriores como los de Deborah Poole, Sandra Gardner y Pierre Bourdieu, abre el camino no solo a la caracterización de la práctica fotográfica anclada a una época y un sector de la población, sino a la relación con su referente cinematográfico. De ese modo, encuentro rasgos comunes en la representación de los años cuarenta en La Habana como la centralidad y el hieratismo de la pose, la elección de los escenarios icónicos de lo urbano, la vestimenta cuidada –profesionalizada, especialmente en el caso de la mujer– y, en general, la imitación de una estética de la mafia y de la puesta *noir*. Parece que el cine ofrecía a la audiencia un vehículo de transición de rural a urbana; una idea que encuentra coherencia con la interpretación de Bourdieu de la pose centralizada, la mirada a cámara y la ocasión ritualizada de la instantánea como indicadora de lo campesino, en contrapunto con la importancia de los escenarios citadinos en el cine *noir* y gangsteril, de los zapatos de dos tonos, la chaqueta holgada y la falda a la rodilla y el peinado sofisticado de la *femme fatale*.

La ficción está en la puesta que mimetiza el estilo de las películas de cine negro,

pero no está armada exclusivamente para la producción de la fotografía, sino que es parte de la cotidianidad de estos sujetos como era parte de la realidad que se vivía en Cuba en ese momento. Ahora aquellas fotografías nos sirven como indicios del contexto al tiempo que funcionan como síntomas de sí mismas y del proceso educativo del cine como modelo a seguir.

CAPÍTULO IV LAS FOTOS DE LOS SESENTA

Las fotos correspondientes al período de los sesenta son más irregulares y escasas por lo que las generalizaciones que exigen las ciencias sociales se me hacen un poco más difíciles. Otra vez se extienden sobre la mesa estas imágenes en blanco y negro de distintos tamaños y motivos, alrededor de la pantalla en blanco.

Lo primero que pienso es la cuestión del realismo y hasta qué punto se vuelve una intención en las fotos posrevolucionarias y una connotación que, como recomiendan algunos autores (Barthes, 1983; Poole, 2000; Nichols, 2011), debe ser descifrada y examinada. Partimos de la separación de esa idea de que la fotografía calca la realidad y por ello debe ser la representación objetiva por excelencia.

Roland Barthes en su ensayo *The Photographic Message* (Barthes, 1983) descompone el mensaje fotográfico en dos niveles: uno denotativo y uno connotativo. Dice que la llamada objetividad de la fotografía que se entiende comúnmente como “eminentemente denotativa” está en esa reproducción de la realidad (que distingue de la transformación por la reducción que se opera en cuanto a tamaño, perspectiva, color) característica del medio fotográfico. La paradoja fotográfica, como él la llama, consiste en que la imagen no es la realidad en sí misma pero sí su análogo perfecto, puesto que aunque el mensaje fotográfico es aparentemente continuo y no comporta un código, existe un segundo sentido, el connotado, invisible y activo al mismo tiempo, que está implícito en el tratamiento (trucos, pose, objetos, fotogenia, esteticismo y sintaxis). En cada uno de esos niveles se distribuye el análisis de la connotación fotográfica (Barthes, 1983), por lo que la pretensión de realismo sería una más de esas elecciones significativas en el tratamiento.

Deborah Poole retoma a Barthes en su *An Image of “Our Indian”* enfatizando que la supuesta “transparencia (o realismo)” de la foto creada mecánicamente le da a la interpretación de cada uno la autoridad de lo real y eso es lo que la hace mágica (Poole, 2004). Asimismo, abunda en los estudios sobre fotografía y etnografía la crítica a esa

postura ingenua que ve a la imagen fotográfica como inmediata y objetiva. La construcción del realismo es incluso el acceso al análisis de la instalación de otras convenciones como los tipos raciales, étnicos y culturales⁵⁶.

En el segundo capítulo de esta tesis, propuse que se puede establecer un paralelo entre el paradigma estético del cine neorrealista que regía en los sesenta, con el inicio del ICAIC, la producción cinematográfica en Cuba y la representación en las fotos encontradas de la época. Quisiera en este punto volver a una definición de las características que marcaron ese movimiento cinematográfico para luego ver cómo se aplican a la producción de las fotografías.

Bill Nichols ofrece en su *La representación de la realidad* (2011) una descripción de lo que él entiende por realismo en documental como en ficción y los tipos en que ese realismo se presenta. Primero caracteriza el estilo neorrealista italiano como un acercamiento de la ficción a la poética documental al “organizar su estética en torno a la representación de la vida cotidiana no sólo en lo tocante a temas y tipos de personajes sino también en la propia organización de la imagen, la escena y la historia.” (Nichols, 2011). La idea era responder a la causalidad que determinaba la narración hollywoodense con la contingencia más cercana a la vida real. En las películas de Hollywood se contaban las acciones necesarias y los personajes importantes a la trama, mientras en el neorrealismo se creaba una sensación de “autonomía de las vidas individuales que albergan dramas propios” y exceden el tiempo y el espacio del relato. Se sugería la continuidad de la vida por fuera de la pantalla a través del uso del tiempo real, de los escenarios y actores naturales, de la espontaneidad de la improvisación, pero por otra parte, se construía una estética de la elipsis, que como apunta Nichols que decía Andre Bazin, “crea agujeros” en la diégesis que hablan de una plenitud ulterior (Nichols, 2011: 220).

Después de esa descripción del neorrealismo a la que volveré luego para aplicarla a las fotos, Nichols propone sus tres niveles de “verosimilitud mimética” (2011: 223), el

⁵⁶ Se profundiza en *An Excess of Description* de Deborah Poole o en *El campesino y la fotografía* de Bourdieu, citado antes.

realismo empírico, el psicológico y el histórico, los cuales se encargan de conseguir esa suspensión de la incredulidad en la que descansa la ilusión cinematográfica.

Las fotos de los sesenta se pueden separar en varios grupos temáticos: reuniones políticas, carnets, domésticas, paseos en el extranjero (México y Miami) y la playa en familia. Predominan las imágenes relacionadas con Benjamín (el hermano o primo hermano de Gladys), que incluyen sus disímiles carnets de la FEU, del PCC, de las milicias y fotos tipo carnet sueltas de diferentes momentos de su vida, desde muy joven hasta avanzada edad. Las fotos en las que aparece Gladys la muestran en la casa con un bebé en brazos, en el patio de lo que parece una escuela – vestida formalmente – con cabello corto, dentro de un salón infantil montando un triciclo, en el Parque Almendares, La Habana; en un bote en Xochimilco, México y en un parque en Miami junto a unas palomas. En algunas fotos de grupo coinciden ambos, tanto en un picnic familiar en la playa como en una boda de dos personajes inéditos en las fotografías anteriores.

En esta primera impresión se puede observar una división entre lo personal y lo colectivo (político), entre lo privado y lo público, que coincide casi absolutamente con una división de género. Benjamín es representado en su activismo, tanto en carnets como en las fotos de reuniones militarizadas a las que no atiende ninguna mujer, mientras Gladys aparece casi exclusivamente en la casa o en paseos familiares y viajes. Puede ser una coincidencia que el personaje masculino se muestre activo políticamente y el femenino circunscrito a los espacios privados relacionados a la familia, pero la ausencia de mujeres en los mítines e incluso en las celebraciones con tabaco y ron, así como la presencia predominante de féminas en las reuniones familiares son muy decidoras.

Esto no es casual ni escapa al asunto que más me interesa sobre la poética neorrealista que predomina en las fotos de este período posterior al triunfo de la Revolución. Tal como los pioneros italianos de posguerra que reaccionaban ante la narración hollywoodense anodina y espectacular con tramas más comprometidas socialmente y la bandera del realismo en la representación de esa sociedad menos idealizada; la versión cubana del neorrealismo tardío revolucionario se encargaba de

contar, si bien épicamente, con fidelidad histórica y personajes representantes de la masa protagonista en su efervescencia. La moral y el heroísmo eran vistos en Cuba con el optimismo laudatorio de la influencia del realismo socialista que ponía mucho de propaganda en la representación, pero la apariencia y la estructura episódica seguían a la estética neorrealista. Las fotos de la colección también reflejan esa adscripción eminentemente neorrealista.

Una nueva moral está presente en la representación de la época socialista: la humildad, la uniformidad, el compromiso y el trabajo le ganan terreno al ocio representado en el período anterior. Los paseos son ahora la excepción y cuando aparecen lo hacen teñidos de esa nueva ética y estética de lo espontáneo, de rolos en la cabeza, de shorts y chancletas que eran impensables en los años cuarenta y ahora se alternan con la formalidad del uniforme verde olivo de las milicias.

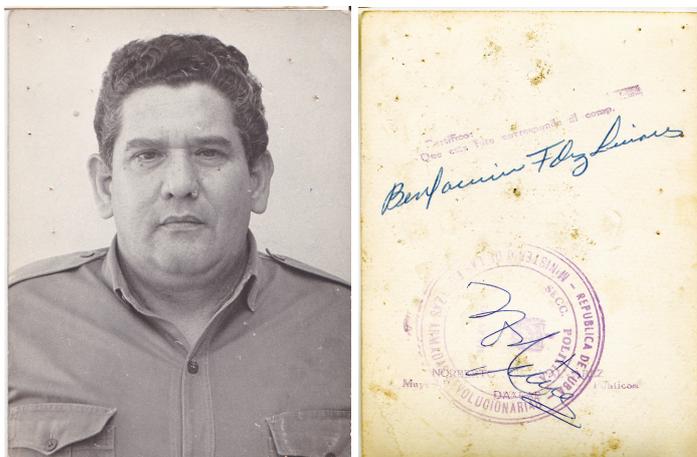
Los mismos personajes que presumían sus peinados, vestidos de moda, modales burgueses, acceso a clubes exclusivos, ahora parecen expresar su compromiso político, su adscripción a las organizaciones indicadas, su modo de vida adecuado y sus merecidas vacaciones de “estímulo”.

Llama la atención en este grupo, la aparición preponderante de Benjamín, que antes figuraba esporádicamente en las fotos de los paseos atesorados por Gladys. El rostro de Benjamín se multiplica en las fotos de carnet, como si tuviera que usar muchas para sus documentos de identificación en los distintos partidos y federaciones. Tres de esas imágenes se adhieren a los documentos (de la Federación Estudiantil Universitaria, de la Federación de acuaristas y de Las Fuerzas Armadas Revolucionarias). Otras se encuentran sueltas o aún por recortar.



Ninguna presenta inscripciones al dorso, excepto la de mayor tamaño, que muestra a un Benjamín de mediana edad, vistiendo el uniforme militar y mirando al lente – a diferencia de las otras en las que mira al costado derecho superior, a veces en tres cuartos de frente a la cámara. Sin embargo, esta inscripción es muy diferente de las que vimos en las fotos de los 40 a manos de Gladys. Está escrita a máquina en un lenguaje oficial (“Certifico: Que esta foto corresponde al comp.”) y sellada con el cuño del Ministerio de las Fuerzas Armadas Revolucionarias, Sección Política. Sólo el nombre y la firma están escritos con el puño y letra de Benjamín. Nótese que se le dice compañero y no Sr. o Srta., como en la foto de Gladys niña, porque ese era el término adecuado a la

moral socialista que despreciaba el título de señor como portador de la superioridad burguesa⁵⁷.



Las otras fotos impresas de Benjamín en formatos de 8x10 y de 10x12 ya no lucen como retratos, sino que muestran reuniones y acontecimientos políticos oficiales como el Primer Activo del PURSC que tuvo lugar en 1962, en la que se ve a nuestro personaje delante de un micrófono en la esquina izquierda del cuadro, leyendo aparentemente un discurso, vestido de miliciano, y acompañado por sus compañeros con el mismo uniforme sentados a su derecha detrás de un buró.



⁵⁷ El poema *Tengo* de 1964 de Nicolás Guillén, el poeta nacional, enumera entre las ventajas de la nueva sociedad en la tercera estrofa “Tengo, vamos a ver, tengo el gusto de ir - yo, campesino, obrero, gente simple - tengo el gusto de ir (es un ejemplo) a un banco y hablar con el administrador no en inglés, no en señor, sino decirle compañero, como se dice en español (Guillén, 2011: 63).

Tres de las fotos muestran a Benjamín en roles protagónicos o secundarios (sentado en el buró lateral junto a los otros o de pie), todas cuentan alguna acción que va más allá de la acción de posar, - los sujetos dan un discurso, expresan alguna opinión a través de un micrófono, entregan y recogen algún reconocimiento o aparecen como figuras de autoridad en el podio – incluso en las otras, en las que no aparece Benjamín, se puede observar la representación de acciones que se producen con independencia de la presencia de la cámara (en el público, los asistentes a la reunión escuchan y hacen “acto de presencia”). Estas acciones dan cuenta de la espontaneidad de la producción de las imágenes, o, al menos, de la intención de mostrar espontaneidad. Están cuidadosamente compuestas en encuadres expresivos que revelan la posición observacional del fotógrafo profesional. La exposición es correcta, la composición balanceada, mostrando siempre mucha información dentro del cuadro, que nunca abarca todas las figuras y objetos como si se desbordara la realidad por fuera del marco. He aquí la estética realista documental como la describe Nichols, (2001).

La puesta en escena existe antes de la llegada del fotógrafo, en la preparación del acto político, la decoración de las paredes con carteles y retratos de los mártires, con letreros de consignas y títulos representativos. El anclaje del texto se desplaza del reverso al anverso, ya no es necesario escribir dónde y cuándo fue tomada la foto porque la situación política e histórica queda indicada en la representación visual, con los textos del fondo. Lo que se omite totalmente es la identidad de los sujetos retratados, no tanto en las que aparecen los dirigentes de la reunión (entre ellos Benjamín – a quien he identificado por el rostro), como en las otras, las de la masa anónima, las del público asistente en el que no se destaca ninguna figura, ni se ubica en el centro como en las de los años cuarenta, ni se advierten rostros individuales. La repetición de motivos en la composición busca la uniformidad, la representación de la masa en consenso, con una dirección única, por la que todas las miradas se orientan hacia el mismo punto, ninguna se rebela contra la cámara ni parece consciente de su presencia.



El cruce estético con el realismo socialista se puede apreciar especialmente en las imágenes más equilibradas y grandilocuentes que recuerdan a la visión propagandística del cine soviético que tanto se rechazó posteriormente desde Cuba por considerarse un sentir muy lejano y ajeno a la predisposición caribeña y por eso, incompatible con el

temperamento y la temperatura de la isla.⁵⁸ Por esa hendidura se cuele el ensalzamiento de las figuras, el culto a la personalidad, la aparición de consignas, los planos contrapicados y más frontales que desentonan relativamente con la estética neorrealista que he descrito antes. El realismo socialista llevaba la ideología pero se complementaba con lo particular del caso caribeño, valiéndose de la identificación documental de la puesta neorrealista apropiada. Se puede recordar con este ejemplo cómo la estética es expresión de la ideología y el extrañamiento de los cubanos ante la representación soviética en *Soy Cuba* es coherente con la suspicacia de los intelectuales cubanos ante lo que Carlos Rafael Rodríguez llamaba –según el relato de Rafael Rojas– “la rigidez doctrinal del marxismo soviético” (Rojas, 2010: 53).

Sin embargo, se puede apreciar claramente una intención de representar un conflicto épico que pudiera reforzar la identificación con la Revolución y de los individuos con una nueva unidad: el pueblo. Eso se conseguía por contraste, separándose como personaje protagónico masivo del monstruo, el antagonista por excelencia: el imperialismo yanqui. De modo que la gente tenía algo que admirar de su propia postura combativa y exacerbada en sus líderes románticos que se mostraban como David contra Goliat, o como “el mesías”, lo que además habla de un héroe masculino, “el pueblo enérgico y viril”⁵⁹, que se presentaba con barba y uniforme, con botas guerrilleras, incluso cuando se tratara de mujeres milicianas.

Es curioso también que estas fotos de los sesenta son mucho más descriptivas de la vida en la época. No sólo se muestra la actividad política de estos hombres en su contexto histórico especial, sino que se muestran también en los momentos de recreación, con los compañeros departiendo con una botella de alcohol, en la playa con la familia y en la casa en la cotidianidad. Las fotos de los cuarenta se limitaban a los paseos y los retratos de estudio, a exhibir la figura, el peinado, el vestir, los lugares que frecuentar y la compañía, mientras ahora se echaba a ver el marco más amplio y el más

⁵⁸ Mikhail Kalatozov hizo una película espectacular fotográficamente que no trascendió ni simpatizó demasiado en el público cubano por no sentirse identificados en la representación eslava. *Soy Cuba* de 1964 fue rescatada por autoridades del cine de Hollywood y ahora se considera una película de culto. El documental *Soy Cuba, el mamut siberiano* hace una relectura interesante desde el 2005.

⁵⁹ “Y cuando un pueblo enérgico y viril llora, la injusticia tiembla”. Memorables palabras de Fidel Castro con las que, con voz temblorosa y arrebataada, terminó su discurso en la Plaza de la Revolución en 1976, en el duelo por las víctimas del atentado al avión de Barbados (Castro, 2014)

inmediato. Siempre “conforme a los principios de la moral socialista”. Sin diferenciarse demasiado pero a la vanguardia.

El camino es largo y lleno de dificultades. A veces, por extraviar la ruta hay que retroceder; otras, por caminar demasiado aprisa, nos separamos de las masas; en ocasiones por hacerlo lentamente sentimos el aliento cercano de los que nos pisan los talones. En nuestra ambición de revolucionarios, tratamos de caminar tan aprisa como sea posible, abriendo caminos, pero sabemos que tenemos que nutrirnos de la masa y que ésta sólo podrá avanzar más rápido si la alentamos con nuestro ejemplo (Che, 1965).

Mucho se ha hablado desde el exilio (menos desde dentro por razones obvias) de esa moral restrictiva de parámetros un tanto ambiguos que juzgaba como inadecuado el comportamiento llamativo, diferenciado, bajo los apelativos de “extravagante” y “diversionista”. El diversionismo ideológico tenía que ver con la amenaza que se advertía en la música norteamericana, el esnobismo importado de las grandes ciudades, las religiones y todo lo que se saliera de la norma austera y quisiera distinguirse de la masa, acercándose al *ethos* burgués de consumo y distinción de clase. El ideal más favorecido era el trabajo incondicional y la defensa de la patria, por eso las fotos y las películas de los sesenta tematizan las luchas antimperialistas, la alfabetización, los mítines de las organizaciones triunfantes, las jornadas de trabajo voluntario y las milicias.

En una entrevista que le hizo Jorge Carrasco al intelectual cubano Víctor Fowler para la revista *On Cuba* aparece la discusión sobre lo que se consideraba diversionismo ideológico y cuál era el clima para los homosexuales en los primeros años de la Revolución. Fowler relata sobre las duras políticas de los sesenta (la creación de las Unidades Militares de la Producción y las “recogidas de Coppelia”)⁶⁰ y cómo en la siguiente década comenzaron a cambiar lentamente con la creación del Ministerio de Cultura y otros acontecimientos relacionados.

⁶⁰ En el documental de Nestor Almendros y Orlando Jiménez Leal, *Conducta Impropia* (1983), muy criticado por Titón y por Chanan, aparecen escritores cubanos exiliados contando –muy exageradamente en mi opinión– sus experiencias de discriminación bajo las mencionadas políticas (Ley del Vago, Ley de la extravagancia, entre otras). Reinaldo Arenas, Cabrera Infante y algunos menos conocidos hablan de cómo la policía los llevaba presos por su apariencia, por su manera de caminar, por tener el pelo largo o por no adscribirse a la ideología vigente. Las UMAP eran campos de trabajo a los que se los llevaba por la fuerza supuestamente para “enderezarlos” bajo la consigna de que “El trabajo los hará hombres”.

Sin embargo, la palabra «cultura» y el sentido de «lo cultural» comenzaron lentamente a penetrar en la vida cubana luego de la creación de este Ministerio, lo cual es un elemento muy importante si tenemos en cuenta que hasta 1976 Cuba era un país de estructura absolutamente militar. Nuestra estructura administrativa era la heredada directamente de un movimiento revolucionario que había tomado el poder y había reformado los ministerios anteriores a su manera. Un país que vivió sin Parlamento hasta 1976, cuando se crea también el Poder Popular, y que no es en vano el mismo año que se crea el Ministerio de Cultura (Fowler, 2014).

No encuentro ningún rastro de lo que podría considerarse homosexual o algo que desmienta la reflexión de Fowler en las fotos de la década del sesenta, por el contrario, parece totalmente consecuente con esa impresión militarizada de Cuba en los primeros años socialistas, reproduciendo la norma al pie de la letra tanto en las reuniones uniformadas como en las celebraciones menos oficiales –que aceptaban con agrado el consumo de alcohol si se limitaba a esos espacios y momentos destinados a ese tipo de esparcimiento- e incluso en el espacio doméstico, en el que se destacaba el valor de la familia y al mismo tiempo se mantenía la uniformidad de los muebles, ropas y comportamiento, creándose la coerción al representarse como parte del *habitus*⁶¹ colectivo y lejos de la extravagancia diversionista.

⁶¹ Noción tomada de Pierre Bourdieu en *La distinción* (Bourdieu, 2000) “El *habitus* no es solo una estructura estructuradora, que organiza las prácticas y la percepción de las prácticas, sino también una estructura estructurada: el principio de división en clases lógicas que organiza la percepción del mundo social es a su vez el producto de la internalización de la división en clases sociales.” En el original utilizado: “The habitus is not only a structuring structure, which organizes practices and the perception of practices, but also a structured structure: the principle of division into logical classes which organizes the perception of the social world is itself the product of internalization of the division into social classes.”(Bourdieu, 2000: 170). (Traducción propia)



Llama la atención la contradicción entre lo que dice Fowler -y que puedo constatar en las fotos encontradas y en el cine del primer ICAIC, más identificado con la causa, o sea, menos inquisitivo que el cine de fines de la década que se vuelve más crítico- y lo que cité antes de Rafael Rojas en su *Anatomía del entusiasmo*, donde el autor aprecia una mayor apertura y coherencia formal con lo revolucionario que en los posteriores años setenta, cuando se cierra el círculo de la polémica con tendencias diferentes y se vuelve más homogéneo tanto a nivel de partido –se consolida el partido único- como a nivel de las discusiones y políticas culturales.

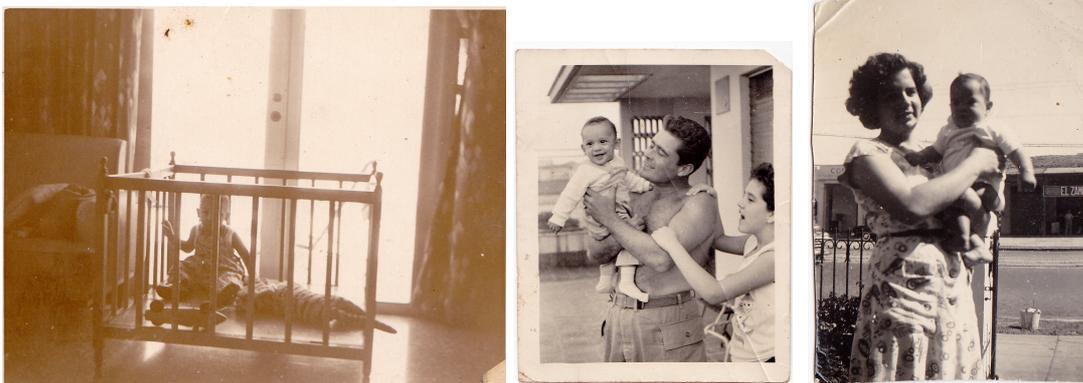
Se trata de una situación compleja y muy particular que es difícil caracterizar desde lejos, pero sobre la que echa alguna luz lo que cuentan los historiadores, escritores y cineastas de la época. Tomás Gutiérrez Alea escribe un artículo sobre su película *Memorias del Subdesarrollo* –*Memorias de Memorias...*- algunos años después del estreno, en el que toca el tema del posicionamiento de los cineastas e intelectuales como revolucionarios capaces de hacer una crítica desde dentro, como había sido determinado en las *Palabras a los intelectuales* de Fidel que mencionamos antes.

El objetivo primero de la crítica *dentro* de la Revolución, debe ser armar al espectador para la lucha por la Revolución misma, por fortalecer los principios en los que se asienta, por acelerar su

desarrollo. Y aquí puede resultar interesante ver cómo la actitud del personaje llega al espectador a través de un *mecanismo de identificación*, y al propio tiempo esa identificación con un personaje que constantemente está ejerciendo la crítica (justa o injusta, no importa) impide que el mecanismo se absolute, ya que contribuye a mantener despierto el sentido crítico en el propio espectador y a compartir –o rechazar, por supuesto- la crítica de los autores, tanto sobre el personaje como sobre la realidad que nos incluye a todos. (Gutiérrez Alea, 2009: 110).

Tanto en las palabras de Titón como en las de Sergio, su personaje en *Memorias del Subdesarrollo*, se siente la identificación y la distancia al mismo tiempo, lo que me parece un paso más allá de la puesta deliberadamente realista y entusiasta –hasta propagandística- de los primeros sesenta, pero sobre todo me parece mucho más interesante que la exageración y tergiversación amarga de los detractores de la Revolución, de las que pueden tomarse apenas algunos datos con pinzas.





El documental

Sobre esta pieza audiovisual escribiré más cuando comience el proceso de edición en el que se construirá su estructura y continuidad. Al ser una obra de *found footage* trabajaré con las fotos encontradas estableciendo una continuidad narrativa en diálogo con la propuesta comparativa de esta tesis y con los materiales que he usado como referencia para el análisis.

La estructura será episódica, dividida en dos grandes bloques que responden a la pregunta de investigación: los años cuarenta y los sesenta con su respectiva división representacional. El segmento de los años cuarenta comenzará con el referente de contexto hallado en la portada de la revista Bohemia que representa el estado efervescente de la nación. Luego seguirán las *cartes de visites* en las que se ve a los protagonistas en continuidad cronológica: desde pequeños hasta la adolescencia. En ese momento comenzará el desarrollo de la sección con las fotos de los paseos analizadas en el capítulo III. El sonido que acompañará a las fotos e ilustraciones de Bohemia, será tomado de las bandas sonoras de películas del género *noir* producidas desde Hollywood pero ambientadas en Cuba, en las que se escucha sólo como fondo la voz de cubanos pregonando mezclados con los ruidos de la ciudad en un segundo término, siendo el primero ocupado por los diálogos de los protagonistas en inglés. Con esa combinación busco una especie de montaje intelectual que problematice la representación de Cuba republicana tanto desde dentro (con las fotos) como desde fuera, desde el referente estético que propongo en esta tesis (con el sonido de los filmes). A esto se agregará un

voz femenina con fuerte acento habanero que lea uno de los pasajes sobre clubes de *Tres tristes tigres* de Cabrera Infante, sobre las fotos de las muchachas en traje de baño de los cuarenta.

El desarrollo de esa parte terminaría con la aparición de Gladys con su bebé, yuxtapuesta a la de Benjamín con su bebé, como nexo del paso a la segunda parte, protagonizada por Benjamín y la Revolución. Los años cincuenta servirían como zona transitoria, con las fotos de las manifestaciones y reuniones sindicales y el sonido de revuelta social. La pantalla en negro contaría lo demás.

El segundo episodio comenzaría con la portada de la primera Bohemia después del triunfo y luego el aeropuerto, intercalando desde aquí los destinos bifurcados de Benjamín y Gladys, entre la actividad política y la vida familiar. El sonido contextualizará nuevamente la historia, esta vez desde la producción nacional (*P.M., Memorias del Subdesarrollo, Lucía, Historias de la Revolución, Coffea Arabiga*) y se agregarán fragmentos audiovisuales que ilustren la relación estética, separados en bloques de continuidad temática: baile popular, mítines y clase de inglés, salida del país.

La pieza terminará con la foto más actual que tengo de Gladys delante de un televisor “Caribe” en blanco y negro y luego las tomas del registro que hice de la recogida de las fotos en mi barrio del Sevillano en el 2012.





Esta fue tomada en
el parque de las ciu-
dad, donde Fidel
Castro dio su mitin
en Miami



Conclusiones parciales

Los sesenta fueron escenario de entusiasmo masivo –el llamado sarampión- por la Revolución. El cine de la época, como las fotos de la gente común, tendía a reflejar ese entusiasmo adscribiéndose a la estética que se veía como coherente con los tiempos que corrían y con la posición política *dentro* de la Revolución. La crítica no parecía ser oportuna aún, era demasiado pronto para permitirse ser críticos. La epopeya, la grandilocuencia y el heroísmo era lo que se escuchaba por todas partes: en boca de los barbudos aún uniformados que acababan de llegar triunfantes de la Sierra Maestra, en las películas del nuevo Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográfico (ICAIC) que nacía con la Revolución y se hacía eco, en la Nueva Trova (versión cubana de la canción protesta) que seguía protestando contra el imperialismo en las odas a la Revolución en el poder.

La gente respondía masivamente, concentrándose por largas horas en la Plaza para escuchar los discursos, asistía a las discusiones acaloradas con sus líderes y reproducía los patrones a los niveles micro en el Comité de Defensa de la Revolución (CDR) que funcionaba “en cada cuadra”⁶². Lo mismo pasaba con la vida cotidiana. La estética de las grandes masas uniformadas y en pie de lucha, “viriles”, estaba presente en las fotos oficiales de los comandantes, en los rebeldes barbudos, pero se repetía en las fotos de la gente menos famosa. La epopeya -y la erotización heroificadora de sus figuras- se unía a la representación de la lucha contra un enemigo poderoso (el imperialismo) que funcionaba como el gran antagonista necesario, según la dramaturgia clásica, para conseguir la identificación y la catarsis; y a ello se sumaba el efecto realista, documental, que ofreciera la dosis necesaria de verosimilitud para entrar en el drama y para reconocerse, para verse representado.

La Revolución “de los humildes, por los humildes y para los humildes”⁶³ se desplegaba en las fotos domésticas con esa cualidad aficionada de las instantáneas

⁶² La canción de la cantautora Sara González dice “En cada cuadra un comité, en cada barrio Revolución, cuadra por barrio, barrio por pueblo, país en lucha, Revolución.”

⁶³ Famosas palabras pronunciadas por Fidel el 16 de abril de 1961, pocas horas antes de la invasión por Bahía de Cochinos, en las que se declaraba por primera vez el carácter socialista de la Revolución: “Compañeros obreros y campesinos, ésta es la Revolución socialista y democrática de los humildes, con los humildes y para los humildes. Y por esta Revolución de los humildes, por los humildes y para los

tomadas en las casas con luz natural (insuficiente), encuadres inclinados (espontáneos) y los sujetos sorprendidos en su quehacer cotidiano (sin pose). La naturalidad de rigor se extendía a las personas en su entorno más íntimo, pero se mantenía en las fotos oficiales, de las reuniones del partido, siguiendo el canon neorrealista que se imponía más conscientemente en el cine. La luz natural, la composición desbordada, en profundidad y con una puesta aparentemente independiente del acto fotográfico, preexistente, confirmaban el canon de representación de los años sesenta, coherente con la política y con la intención de transmitir un mensaje sobre los valores aceptados por la Revolución.

humildes estamos dispuestos a dar la vida... Aquí, junto a los restos de los jóvenes heroicos, hijos de obreros e hijos de humildes, reafirmaremos nuestra decisión de que igual que ellos dieron su pecho a las balas, al igual que ellos dieron su vida, vengan cuando vengan, todos nosotros, orgullosos de nuestra revolución, orgullosos de defender esta Revolución de los humildes, por los humildes y para los humildes, no vacilaremos, frente a quienes sean, en defenderla hasta nuestra última gota de sangre.” (Castro, 1961)

CONCLUSIONES

El trabajo de buscar asociaciones de campos antes disociados a partir de un montón de fotos encontradas en la basura puede conducir a un camino no sólo de creación, sino de investigación, que permite ver a la historia desde otro ángulo basado en el análisis visual, y en lo posible más que en lo causal. La ficción ha estado presente tanto en la lectura de las imágenes como en la propuesta de una narrativa no lineal, teniendo en cuenta el uso de las fotos como indicios más que como pruebas o evidencias de alguna verdad. La comparación con referentes lejanos o cercanos se ha convertido en el método de acercarme a las imágenes, sin renunciar al ensayo de ordenamiento cronológico o temático, pero siempre con el espíritu detectivesco que propone Ginzburg en su paradigma indicial. El cine se ha visto aquí como el espejo en el que se miran los sujetos, ya sea para hacer la transición del campo a la ciudad o de clase media urbana en la representación, como para incluirse en la masa y reconocerse como parte activa *dentro* de la Revolución.

Tomando el modelo de las novelas policiacas, aún inconscientemente, quise seguir el esquema de la ficción de plantear una situación general, proponer una hipótesis reflexiva -al menos las piezas de Poe suelen comenzar así- y luego hilar una especie de narración fijada progresivamente en los detalles expresivos para volver finalmente a la sospecha inicial. Para ser consecuente, estas conclusiones deberían ser un final abierto, esta, una tesis en proceso, sin certezas ni sentencias. Un intento de esbozar el camino del pensamiento al descubrir una mancha en la pared, unas fotos ajenas en la basura, que no hablan por sí solas pero parecen ocultar un pasado muy importante que nadie podría contar con exactitud.

El cuento de Poe analizado por Benjamin (2012) que cité en el primer capítulo tiene entre sus primeros párrafos un planteamiento metodológico que me parece oportuno. *The Man Of The Crowd*, contado en primera persona, parte desde detrás de un vidrio, en un café, desde dentro hacia fuera, desde el narrador hacia su apreciación de los extraños, enfatizando sutilmente el estado de delirio (después de una larga enfermedad) en que surge la observación y la sospecha. Así me he sentido durante este proceso en una biblioteca, mirando desde el presente hacia un pasado ajeno, desde mi

experiencia hacia las huellas de vidas extrañas, mirando con mi lupa de cineasta ahora aspirante a antropóloga visual.

At first my observations took an abstract and generalizing turn. I looked at the passengers in masses, and thought of them in their aggregate relations. Soon, however, I descended to details, and regarded with minute interest the innumerable varieties of figure, dress, air, gait, visage, and expression of countenance (Poe, 2004)⁶⁴.

Las referencias del cine y la literatura han tenido un gran peso en esta aproximación a un archivo ajeno -a un material encontrado por fuera del orden de un archivo, para ser más justa- no sólo porque sea esa la lupa con la que miro, sino porque se trata de una exploración justamente de las marcas en la forma, en la estética, en la representación, que hablan de afinidades, ideologías y situaciones específicas y comportamientos. Desde la Antropología visual pongo mi atención en el ejercicio de representar, en la materialidad de lo representado, en su carácter de objeto y su adscripción a sistemas más amplios; pero también en la mirada misma sobre ese objeto y especialmente en el proceso de producir conocimiento a partir de un objeto escurridizo e inmóvil como este.

Otras indagaciones sobre estudios similares y sobre la tradición teórica que más le conviene a esta investigación me han dado pistas en el primer capítulo sobre cómo acercarme a esa masa informe para irla convirtiendo en documento de alguna cosa, en huella, en este caso de la diferencia entre dos épocas y al mismo tiempo de la cotidianidad de unos sujetos comunes, pero especialmente de sus trayectorias como ejemplos de trayectorias más generales dentro de un pueblo. La intención ha sido hacer un comentario sobre las variantes en la construcción de la historia y explorar a pequeña escala una manera posible de crear sobre lo real y de pensarlo en el proceso.

El segundo capítulo tenía como objetivo situar a mis personajes particulares en un marco histórico más general e imaginar la relación entre el cine y esos acontecimientos y clima de cada época, tratando de acercarme a un *ethos* más o menos

⁶⁴ Al principio mis observaciones tomaron un giro abstracto y generalizador. Miraba a los transeúntes en masas y pensaba en ellos en sus relaciones de agregación. Pronto, sin embargo, descendí a los detalles y observé con minucioso interés la innumerable variedad de figura, vestido, aire, caminar, rostro y expresión de contención (Traducción propia).

visible en las imágenes específicas, que tuvo su continuidad a partir de los detalles visuales tanto de contenido como de forma y soporte en los siguientes capítulos, ahora sí atendiendo a los pormenores de algunas de las fotos y a las agrupaciones por coincidencias en el estilo, la puesta, los personajes y materiales que fui notando.

La descripción densa de la propuesta de Geertz para caracterizar un grupo a partir de la interpretación de los detalles arrojados por la observación participante es un método que me parece muy coherente con el paradigma indicial de Ginzburg y aunque se ha tratado aquí de una observación a partir de huellas, de fotos inertes, a diferencia de la *Riña de Gallos* (Geertz, 2001 [1973]) que era producto de una observación más inmediata, en tiempo real, en el campo, se repite la intención de establecer relaciones a partir de la descripción pormenorizada de un objeto de estudio, poniendo en duda la objetividad científica y ubicándose desde un conocimiento situado.

Por último, el ejercicio de reconstruir –o inventar- un relato que llene los espacios dejados por las fotos discontinuas, a veces anónimas y descontinuadas es parte del cruce de la ciencia con el arte, especialmente de la etnografía con el documental, que sirve para pensar lo que pueden aportarse mutuamente y cómo pueden complementarse ofreciéndose ideas útiles en la exploración. Me inserto en la tradición en la que me reconozco como cubana al repetir el acto de recoger ruinas de los procesos sin puente, como lo hice en los noventa, siguiendo a mis compañeritos de la primaria, que coleccionaban los empaques de productos capitalistas inalcanzables, tomados de la basura ajena para ser parte de una dinámica de consumo deformada por el lente de aquel nuestro contexto del “período especial”⁶⁵. Ahora como entonces me identifico y me distancio para desentrañar el sentido de esos símbolos síntoma.

⁶⁵ El fenómeno de “la colección” me parece muy expresivo para pensar la relación entre estética e ideología. Los niños cubanos durante la crisis económica feroz que tuvo lugar en los noventa y se ha llamado eufemísticamente “período especial”, recolectaban papeles y empaques de golosinas, jabones y otros productos que jamás habían visto o usado y los organizaban en un álbum según su tipo o valor. De esa manera se operaba una especie de distinción entre los más jóvenes que mostraba a su vez el ansia por el consumo y el relajamiento de los valores “socialistas” de los que hablo en el cuarto capítulo y que se establecían en los años sesenta. Asombrosamente, pocos adultos notaban lo extraño y retorcido del hecho de que sus hijos estuvieran recogiendo basura y atesorándola para ostentarla entre sus pares y parecían inmersos en el mismo aparente sentido de la posesión. El *embrijo* -para usar la palabra que usa Rojas pero en sentido contrario- del capitalismo bajo los efectos de la carencia y el hambre creaba la ilusión de

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Rodrigo (2008). “El descubrimiento de América ya no sucederá: Latinoamérica como parodia”. En *No sabe, no contesta. Prácticas fotográficas contemporáneas desde América Latina*, Rodrigo Alonso (Comp.): 29-42. Buenos Aires: Arte x Arte.
- Ardévol Piera, Elisenda (1996). “Representación y Cine etnográfico”. *Quaderns de l'ICA* 10: 1-27.
- Barthes, Roland (1983). “The photographic message”. En *A Barthes Reader*, Susan Sontag (Comp.): 194-210. New York: Hill and Wang.
- Barthes, Roland (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bedoya, María Elena y Susana Wappenstein (2011) “(Re) Pensar el archivo”. *Íconos* 41: 11-16.
- Benjamin, Walter (1968). “Unpacking my library. A talk about book collecting”. En *Illuminations*, Hannah Arendt (Comp.): 59-67. New York: Schocken Books.
- Benjamin, Walter (1989). “Pequeña historia de la fotografía”. En *Discursos Interrumpidos I – Filosofía del arte y de la historia*, Walter Benjamin (Comp.): 61-85. Buenos Aires: Taurus.
- Benjamin, Walter (2012). *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Berger, John (1980). “The suit and the photographer”. En *About looking*, John Berger (Comp.): 27-63. New York: Pantheon Books.
- Berger, John (2007). *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Bianchi Ross, Ciro (2009). “Tras las huellas de un Patek Philippe”. *Juventud Rebelde*, 29 de agosto, <http://www.juventudrebelde.cu/columnas/lectura/2009-08-29/tras-las-huellas-de-un-patek-philippe/>, (visitada en octubre, 17 de 2014).
- Bianchi Ross, Ciro (2011). *Contar a Cuba: una historia diferente*. La Habana: Editorial Capitán San Luis.
- Bianchi Ross, Ciro (2012). “Cómo nació el Gobierno de los Cien Días”. *Juventud Rebelde*, 1 de septiembre, <http://www.juventudrebelde.cu/columnas/lectura/2012-09-01/como-nacio-el-gobierno-de-los-cien-dias/>, (visitada en octubre, 17 de 2014).
- Bourdieu, Pierre (1989). *La fotografía, un arte intermedio*. México: Nueva Imagen.

una distinción de clases a escala, como juego de rol, que se experimentaba como real y sería un objeto interesante para otro estudio.

- Bourdieu, Pierre (2000). *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Bourdieu, Pierre (2010). “El campesino y la fotografía”. En *El sentido social del gusto, elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores.
- Cabrera Infante, Guillermo (1998). *Tres tristes tigres*. Barcelona: Seix Barral.
- Cabrera Infante, Guillermo (2014). *La verdad sobre el poster del Che*. Madrid: Ediciones El País.
- Cantón Navarro, José (1996). *Historia de Cuba: el desafío del yugo y la estrella*. La Habana: Editorial SI-MAR.
- Chanan, Michael (2004). *Cuban Cinema*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Chanan, Michael (2007) *The Politics of Documentary*. London: British Film Institute.
- Carrasco, Jorge (2013). “Dentro de la moral socialista el cruising no tenía la más mínima posibilidad”. Disponible en <http://oncubamagazine.com/actualidad/dentro-de-la-moral-socialista-el-cruising-no-tenia-la-mas-minima-posibilidad/> (visitada en octubre, 17 de 2014).
- Castro, Fidel (2014) “Crimen de Barbados”. *Diario Granma* 70: 1
- Círculo de Bellas Artes (2010). *Archivos de Walter Benjamin: imágenes, textos y dibujos*. Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales.
- Cirules, Enrique (2008). *El Imperio de La Habana: La Mafia en Cuba*. Madrid: Chavín.
- Cirules, Enrique (2009). *La vida secreta de Meyer Lansky en la esplendorosa Habana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Crary, Jonathan (1992). *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. London: MIT Press, an October Book.
- Che Guevara, Ernesto (1965). “El socialismo y el hombre en Cuba”. *Marcha - Semanario uruguayo*, 12 de marzo.
- De Certeau, Michel (1998). “La historia, ciencia y ficción”. En *Historia y Psicoanálisis. Entre ciencia y ficción*, Michel De Certeau (Comp.): 1-22. México: Universidad Iberoamericana.
- Debray, Régis (1994). *Vida y muerte de las imágenes*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós.
- Derrida, Jacques (1997). *Mal de archivo. Una impresión Freudiana*. Madrid: Trotta.
- Díaz Castañón, María del Pilar (2004). *Ideología y Revolución. Cuba, 1959-1962.* , La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.

- Foucault, Michel (1982). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI editores.
- Fortuny, Natalia (2014) *Memorias fotográficas. Imagen y dictadura en la fotografía argentina contemporánea*. Buenos Aires: La Luminosa.
- Franqui, Carlos (1981). *Retrato de familia con Fidel*. Barcelona: Seix Barral.
- Gardner, Sandra (1990). "Images of family life over the family lifecycle". *The Sociological Quarterly* 31(1): 77-92.
- Geertz, Clifford. 2001 [1973]. "Descripción densa: hacia una teoría interpretativa de la cultura". En *La interpretación de las culturas*, Clifford Geertz (Comp.): 19-40. Barcelona: Gedisa.
- Geertz, Clifford. 2001 [1973]. "Juego profundo: notas sobre la riña de gallos en Bali". En *La interpretación de las culturas*, Clifford Geertz (Comp.): 339-372. Barcelona: Gedisa.
- Ginzburg, Carlo (1999) "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales". En *Mitos, emblemas, indicios. Morfología e historia*: 138-175. Barcelona, Gedisa.
- Gruppi, Luciano (1978). *El concepto de Hegemonía en Gramsci*. México: Ediciones de Cultura Popular.
- Guanche, Julio César (2009). *El poder y el proyecto: un debate sobre el presente y el futuro de la revolución en Cuba*. Santiago de Cuba: Oriente.
- Guillén, Nicolás (2011). "Tengo". En *Obra poética, Tomo II*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Gutiérrez Alea, Tomás (2009) *Dialéctica del espectador*. San Antonio de los Baños, La Habana: Escuela Internacional de Cine y Televisión.
- Heras León, Eduardo (1969). *La caminata*. La Habana: Artes y Letras.
- Quilez, Alfredo (1947). "La sistematización del choteo". *Carteles* 21: 25.
- Le Riverend, Julio (1981). *Historia económica de Cuba*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación.
- Le Riverend, Julio (2007). *Breve historia de Cuba*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- Lisorti, Leandro y Diego Trerotola (2010). *Cine encontrado ¿Qué es y adónde va el found footage?* Buenos Aires BAFICI.
- Mañach, Jorge (2012). *Indagación del choteo*. Barcelona: Red Ediciones.
- Marx, Carlos y Federico Engels (2005). "La ideología alemana I". En *La ideología alemana y otros escritos filosóficos*
- Morell Otero, Grethel (2004). "El cuerpo y la fotografía: con los ojos de narciso". *Revolución y cultura* 2: 30-35.

- Murguía, Eduardo Ismael (2011) "Archivo, memoria e historia: cruzamientos y abordajes". *Iconos* 41: 17-37.
- New Oxford American Dictionary (2010). Oxford: Oxford University Press.
- Nichols, Bill (2009) *La representación de la Realidad*. Barcelona: Paidós.
- Pinney, Christopher (2006). "Anotaciones desde la superficie de la imagen. Fotografía, poscolonialismo y modernidad vernácula". En *Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006)*, Juan Naranjo (Comp.): 281-302. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Poe, Edgar Allan (2004). *The Man of the Crowd*. London: Book Surge Classics.
- Poole, Deborah (2004). "An Image of "Our Indian": Type Photographs and Racial Sentiments in Oaxaca, 1920-1940". *The Hispanic American Historical Review* 84 (1): 37-82.
- Poole, Deborah (2005). "An Excess of Description: Ethnography, Race, and Visual Technologies". *Annual Review of Anthropology* 34: 159-179.
- Poole, Deborah (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. Lima: Ed. Consejería en Proyectos.
- Ricoeur, Paul (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Trotta.
- Rojas, Rafael (2008). *Motivos de Anteo. Patria y nación en la historia intelectual de Cuba*. Madrid: Editorial Colibrí.
- Rojas, Rafael (2010). "Anatomía del entusiasmo. Cultura y Revolución en Cuba (1959-1971)" en *Historia de los intelectuales en América Latina II*, Jorge Myers (Comp.): 45-64. Buenos Aires: Katz Editores.
- Silva, Armando (1998). *Álbum de familia. La imagen de nosotros mismos*. Bogotá: Editorial Norma.
- Silver, Alain (2004). *Cine Negro*. Köln: Taschen.
- Southwell, David (2006). *The history of organized crime: the true story and secrets of global gangland*. London: Carlton Books.
- Sontag, Susan (2005). *On Photography*. New York: Rosetta Books.
- Spyer, Patricia and Mary Margaret Steedly (2013). *Images That Move*. Santa Fe, New Mexico: School for Advanced Research Press.
- Strassler, Karen (2010). *Refracted Visions. Popular Photography and National Modernity in Java*. Durham and London: Duke University Press.
- Taussig, Michael (1994). "Physiognomic Aspects of Visual Worlds". En *Visualizing Theory – Selected Essays from V.A.R. 1990-1994*, Lucien Taylor (Comp.): 205-213. New York and London: Routledge.

- Thomas, Hugh (2004). *Cuba. La lucha por la libertad*. Barcelona: Random House.
- Venegas, José Luis (2008). "Exile, Photography and the Politics of Style in Guillermo Cabrera Infante's "Tres Tristes Tigres"". *Latin American Literary Review* 36 (72): 107-133.
- Weinrichter, Antonio (2009). *Metraje encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental*. Navarra: Fondo de publicaciones del Gobierno de Navarra.
- Zirión, Antonio (2013) "Reciclaje y remezcla en el documental contemporáneo". *Revista Icónica* 4: 10-13.

ANEXOS

Memoria del taller de *found footage*

El taller fue llevado a cabo del 9 al 30 de junio de 2014, con los alumnos de guion, materia que yo imparto en la carrera de Cine y Multimedia de la Universidad de las Américas, Quito. Esto es lo que escribí una vez terminado el experimento el 2 de julio de 2014.

En estos días he retomado las fotos. Hice un taller de *found footage* en mi clase de guion con la participación de dieciocho estudiantes de cuarto semestre, los cuales se dividieron en cuatro grupos para seleccionar entre cinco y diez fotografías cada uno. El reto era crear un relato en cada equipo a partir de lo que les sugirieran las imágenes elegidas por dos de sus integrantes. Reunidos en mesas de trabajo debían efectuar una lluvia de ideas para llegar a la construcción consensuada de un relato.

En una clase siguiente (las sesiones tuvieron lugar los lunes y viernes en la mañana) los estudiantes debían prepararse para un pitch⁶⁶ en el que otros dos integrantes de los equipos presentarían la historia a toda la clase, apoyándose en la proyección de las fotos en la pantalla. La intención con este ejercicio era explorar lo que pueden suscitar las fotos al ser descontextualizadas y al mismo tiempo ponerlas a circular de un modo distinto para re-significarlas y hacer tambalear o notar algunos prejuicios con los que, sin darme cuenta, estaba siendo enfrentada.

Solo uno de los equipos decidió situar su relato en Cuba, los otros tres adaptaron sus ideas a los contextos de Colombia en los cincuenta, Miami (aunque en ese caso no tenía ningún peso la situación espacio-temporal) y en Ecuador de los veinte. Todos imaginaron a sus protagonistas como exponentes de la clase media o media alta en el caso de la historia situada en Guayaquil. El equipo de Colombia eligió los temas del gangsterismo y la familia, relacionándolos en un relato muy trágico en el que el hijo de un mafioso descubre el arma de su padre y lo sigue hasta la reunión secreta en la que

⁶⁶ En el medio cinematográfico se presentan las propuestas en un estadio temprano del desarrollo del proyecto filmico para conseguir fondos o recibir ayudas de producción. A este proceso se le conoce como pitch (de lanzar en inglés).

muere en un tiroteo alcanzado por una bala, en alguna versión, de su propio padre.

El relato de Ecuador de los veinte también se trató de familia y traición mezclada con corrupción y actividades ilícitas de una decadencia de clase relacionada con la crisis económica. Una importante familia de Guayaquil venida a menos accede a la inverosímil propuesta de prostituir a sus hijas para salir de la quiebra y recuperar su estatus. En el caso situado en Miami, usaron el mito de Edipo como referencia, lo que muestra cierto desinterés de los estudiantes por el origen histórico de las fotos y la prioridad que dan a lo humano de los rostros y a los posibles lazos familiares y afectivos que les permiten imaginar. Se trata de un niño de ocho años que a raíz del nacimiento de su tercer hermano decide eliminar a toda la familia para acaparar la atención de su codiciada madre.

El último equipo fue el único en situar su relato en Cuba revolucionaria, a fines de los cincuenta, en paralelo con la Cuba socialista de los setenta, a su vez centrado en una historia familiar. Un hijo descubre la verdad relacionada con la muerte de su padre veinte años antes, durante la Revolución, cuando él mismo tenía pocos meses de nacido. El esposo actual de su madre y supuesto mejor amigo fue el traidor y asesino de su padre. El contexto político es un fondo importante en este caso pero solo como telón de las acciones de motivación afectiva de los personajes.

Al finalizar el taller, los equipos debieron redactar un *storyline*, una sinopsis, la escaleta y el análisis de la estructura dramática usada en su relato, y por último, un guion escrito individualmente, en el que cada uno contara su versión de los acontecimientos diseñados en grupo. El punto de vista es diferente en cada uno de los guiones y algunos se distinguen también en la caracterización de los personajes, en la aparición de secundarios distintos, en los diálogos y a veces en la estructura que toma finalmente el relato.

En los resultados se observan también puntos en común que evidencian algunos rasgos ineludibles a la intuición general presentes en las fotos⁶⁷ como el tema de la familia y los amigos, la tragedia (probablemente esta inclinación provenga de la materia

⁶⁷ No les di ninguna información que excediera las fotos antes o durante el taller con el objetivo de no perjudicarlos con ideas pre-establecidas que limitaran su imaginación.

en la que se enmarcó el taller y el conflicto como motor de la narración aristotélica estudiada en clases). Por último, de un modo u otro todas trataron con el tema de corrupción, mafia, crimen, actividades ilícitas, engaños, temas propios del cine negro que permeaban las relaciones afectivas, comerciales o sexuales como característica intrínseca del género *noir*.

El hecho de que estos estudiantes estuvieran tan lejos espacial y temporalmente de la fuente de la que proceden las fotografías encontradas cambió el curso esperado de los resultados. Yo contaba con que produjeran alternativas a la microhistoria imaginada para los Fernández por mí, de modo que pudieran entretenerse las posibilidades y puntos de vista de la narración en una trama no lineal al estilo de las películas como *Rashomon* de Akira Kurosawa, o *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino. Diferentes versiones de una misma historia, con distintas configuraciones de más o menos los mismos personajes en un fondo similar, estructurado de maneras diversas. Mi meta era lograr una microhistoria densa producida participativamente, que a pesar de no haberse logrado queda planteada la propuesta para estudios futuros.

Recortes de la revista *Carteles*



