

# IMÁGENES E IMAGINARIOS DE LA REVOLUCIÓN CUBANA

Enrique Camacho Navarro  
CIALC-UNAM

*La fotografía puede constituir perfectamente  
la prueba irrefutable  
de que cierto evento ocurrió.*  
Susan Sontag

## 1. NOTAS INICIALES

Es incuestionable el interés académico que se viene desarrollando desde finales del siglo XX por estudiar la representación de los movimientos políticos de Centroamérica y del Caribe. Tal circunstancia lleva a profundizar más y más en el asunto, y en consecuencia a sentir pasión por el conocimiento histórico de las diversas formas en que se manifiesta la lucha por el poder político de esa región de América Latina.<sup>1</sup> Sólo se requiere de un pequeño —pero significativo— paso para centrar los procesos de investigación, en el caso de Cuba y, particularmente, atender el estudio de Fidel Castro como personaje cuya imagen

<sup>1</sup> Así se demuestra en el libro de Enrique Camacho Navarro [coord.], *El rebelde contemporáneo en el Circuncaribe. Imágenes y representaciones*, México, CCYDEL/UNAM, Édere, 2006.

se construyó de tal forma que ha marcado un fuerte impacto dentro de la sociedad cubana y, no se diga, latinoamericana.<sup>2</sup> Dicho estudio sobre la lucha política en la isla caribeña permitió que un día, al buscar imágenes en el mercado de Internet, encontrara una fotografía en venta (véase imagen 1). Se entiende que en ese espacio virtual existen grandes coleccionistas, adversarios que “pujan” fuerte durante las subastas electrónicas. Cuando se trata de obtener algún producto que mueva sensibilidades no se limitan las cantidades de dinero a ofrecer. Por lo tanto, no es raro experimentar la imposibilidad de conseguir algún vestigio que sirva para apoyar indagaciones académicas en torno al uso de la imagen en el conocimiento histórico, y que, en muchas ocasiones, se quiera sentir en las manos para avalar la existencia real del artefacto sobre el que pueda escribirse algún texto. Tales motivaciones se han visto defraudadas ocasionalmente por los altos costos. Podemos encontrar a la venta fotografías que han sido comercializadas hasta en ¡más de 1000 dólares! Eso sucedió con esta foto que será motivo de análisis puntual, la que no pude adquirir debido a su alto precio y de la cual poseo por lo tanto sólo una imagen fotográfica.

En el plano de la especulación, podemos pensar que el destino de esa fotografía ha sido el de permanecer en una colección particular, sin que se posibilite su conocimiento y opción de estudio. En un mejor caso, tener la esperanza de que su adquisición haya sido realizada por una institución académica para incrementar su acervo que podrá ser consultado por investigadores. No obstante, el futuro de la toma fotográfica no parece prometedor en cuanto a su difusión. Si consideramos esa

<sup>2</sup> Asimismo, puede hablarse de la presencia que ha tenido la figura de Castro en la sociedad norteamericana, como puede apreciarse en Enrique Camacho Navarro “Fi-del Castro en la perspectiva estadounidense. El primer año de revolución”, en Paz Consuelo Márquez-Padilla, Germán Pérez del Castillo y Remedios Gómez Arnau, *Desde el Sur. Visiones de Estados Unidos y Canadá desde América Latina a principios del siglo XXI*, México, CISAN-UNAM, 2003, vol. 2, pp. 45-64.



Imagen 1

situación, aquí realizo un ejercicio de lectura en torno a esta imagen fotográfica, entendiendo que una fotografía es el soporte tangible, que se puede sostener entre las manos, mientras la imagen fotográfica es una reproducción de la toma original, y en este caso se ha manejado como documento electrónico.<sup>3</sup>

Desde la conmemoración del 50 aniversario del triunfo de la Revolución cubana, se presentó la oportunidad de revisar las formas en que ese proceso político-social ha sido estudiado. Una constante significativa, que se manifiesta no sólo en Cuba sino en toda América Latina y el Caribe, es la desconsideración de las imágenes visuales como herramientas que contribuye al conocimiento de la historia política. Ante esta situación, el

<sup>3</sup> Esta aclaración, pertinente por el hecho de abrir la posibilidad de que se pregunte al respecto, y en consideración a los preceptos metodológicos dentro de la iconología, tiene la intención de marcar de entrada la diferencia entre ambos vestigios, es decir, la fotografía y la imagen fotográfica. Véase la tesis de Claudia Ivette Damián Guillén sobre Augusto C. Sandino, donde puede encontrarse una referencia al respecto: *La imagen de Sandino y los combatientes sandinistas a través del discurso somocista en El verdadero Sandino o El Calvario de las Segovias*, México, 2007 (tesis de licenciatura en Estudios Latinoamericanos FFYL-UNAM).

objetivo de este trabajo es mostrar los aportes que ofrecen los vestigios iconográficos para la comprensión del fenómeno político cubano, mismos que posibilitan nuevas interpretaciones apoyadas en el análisis iconológico.

Es imperante enunciar aquí el concepto de iconología, el cual entiendo como la manifestación de una propuesta interpretativa que va más allá de la descripción simple de una imagen, es decir, que no se logra con apearse sólo a los elementos visuales contenidos estrictamente en ella. El planteamiento de ideas que rebasan las fronteras de lo visible, se adopta como una práctica que contribuye a una formulación histórica más rica. La intención es usar materiales visuales para reflexionar sobre su presencia en el ámbito académico, en su uso o desuso, así como en su abuso, dentro del proceso de conocimiento histórico social.<sup>4</sup> Coincido con la idea en la cual se considera a la iconología como:

[...] labor de interpretación que compromete de fondo el pensamiento del historiador y que está representada en los resultados de ese ejercicio: el estudio de los modos de intención, representación, transmisión y recepción de las imágenes. Hay que poner énfasis, sobre todo, en dos momentos decisivos en la historia de las obras: el poder inferir la “intencionalidad” del autor intelectual y/o el artista, que se esconde deliberadamente tras las imágenes o los discursos ambiguos, y en su recepción pública, cuando la imagen queda activada y merced a su protagonismo elocuente.<sup>5</sup>

A partir de allí, la tesis de este trabajo sostiene que en las construcciones visuales vinculadas a la lucha por el poder en Cuba —pugna que se gestó muchos años antes del 1º de enero de 1959— se encierra un discurso que marca la intención

<sup>4</sup> Peter Burke, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001.

<sup>5</sup> Jaime Cuadriello, *Las glorias de la República de Tlaxcala o la conciencia como imagen sublime*, México, IIES-UNAM, Museo Nacional de Arte/INBA, 2004, p. 29.

de apoyar determinados proyectos de cambio, que para el caso será el referido al Movimiento 26 de Julio, organización que se formó en 1955, luego de la prisión que sufrieron los asaltantes al cuartel Moncada en julio de 1953. Al mismo tiempo que las propuestas visuales reflejan la crítica hacia ese “otro” al cual se enfrenta el insurrecto, a saber, el régimen de Fulgencio Batista, el hombre fuerte de Cuba desde su primera presidencia (1940-1944). El espacio temporal en el que se centra este escrito es el previo al triunfo revolucionario de 1959; aun cuando resulta enriquecedor hacer saltos en el tiempo con la finalidad de presentar algunas otras imágenes —o referencias a ellas—, toda vez que permitan ver el contexto amplio de cierto proceso.

## 2. DESCRIPCIÓN DE LA IMAGEN FOTOGRÁFICA

Pasemos a hacer una primera descripción de la imagen que seleccionamos como sujeto de estudio, veamos aquellos aspectos que resaltan de manera evidente, sin necesidad de una explicación profunda de lo que en la imagen fotográfica se puede apreciar. Se trata de un retrato de 16 personas que se encuentran en un espacio cerrado. Destaca que sólo hay una mujer en el grupo. En el extremo derecho apenas se ve el costado derecho de un hombre, sin que se muestre su rostro.

Estoy seguro que para los lectores actuales, a excepción de que estuviera entre ellos algún especialista de esta etapa histórica, o alguno de los presentes en la toma, o familiares de estos, sería difícil reconocer al menos uno de los fotografiados. Indudablemente, la mayoría de quienes vean la imagen podrán identificar la representación que se ubica como epicentro del grupo. Claro, se trata de Fidel Castro. Dentro del espacio en que se capturó la imagen, que tiene toda la apariencia de ser una oficina, hay un par de elementos más que deben apuntarse. Cerca de lo que parece una ventana, del que se conoce como tragaluz, está una bandera. La lógica nos dice que se trata del lábaro cu-

bano. En el extremo trasero, se ubica un cuadro que cuelga de la pared y, cuya imagen desafortunadamente, no parece identificable a primera vista. Félix del Valle hace una afirmación que coincide con una preocupación que debemos tomar en cuenta al analizar nuestra imagen:

La fotografía presenta el aspecto de personas, objetos, lugares o situaciones de una manera más clara, unívoca, rápida y exacta que una información verbal descriptiva sobre lo mismo. Sin embargo la información global ofrecida por una fotografía será incompleta si el que la contempla no es capaz de reconocer a las personas que aparecen en la foto o saber realmente qué es lo que refleja la foto.<sup>6</sup>

En la representación fotográfica, únicamente aparece Fidel Castro como figura que en la actualidad puede ser reconocida por la mayoría de quienes miren esta toma. El líder cubano es presentado en un póster que lo sitúa en un ámbito rural. Para el receptor de la época en que se produjo la imagen, ésta significó sin duda la referencia a un espacio geográfico vinculado a un área cercana a la Sierra Maestra, zona que atrae el pensamiento del observador hacia la insurrección que se lanzó en contra de la dictadura de Batista.

Como se ha dicho, la serranía es el marco panorámico en el retrato de Fidel. Ello permite hacer una reflexión iconológica. La presencia de altitudes ha sido tomada como referencia que está llena de simbolismo. Su consideración se liga con la cercanía divina, tal como se manifiesta ya en las culturas prehispánicas latinoamericanas, o bien con las manifestaciones nacionalistas de los siglos XIX y XX. Bien vale la pena señalar el ejemplo comparativo de los volcanes mexicanos del Popocatepetl e Iztaccíhuatl. Para el caso de las representaciones sobre el entonces joven rebelde cubano, es muy evidente la alusión a la Sierra

<sup>6</sup> Félix Del Valle Gastaminza, *El análisis documental de la fotografía*. En <http://www.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/artfot.htm> (fecha de consulta: 23 de febrero de 2010).

Maestra como el espacio idóneo para la lucha y exaltación del proyecto revolucionario. La construcción de este binomio, “Sierra Maestra-Fidel Castro”, alcanzó para fines de 1958 un impacto considerable en el imaginario colectivo, tal como se puede “leer” en la fotografía tamaño postal de St. Naranjo (véase imagen 2), misma que fue difundida profusamente en las cercanías del triunfo revolucionario.



Imagen 2

La representación de la naturaleza cubana ocupa un primer plano en aquellos artefactos en donde aparece Fidel, lo cual se hace evidente en la imagen visual que aquí se integra. El escenario es rural. Las ciudades no aparecen, lo que permite suponer que su ausencia es un silencio visual que arremete contra lo que representa lo ciudadano, es decir, corrupción gu-

bernamental, desigualdad social, centro de poder en donde se encuentra el enemigo político. Aun cuando llega a suceder que las montañas no aparecen dentro de las representaciones icónicas como elemento de primer orden, o en este caso la Sierra Maestra, su protagonismo o ubicación en un plano secundario manifiesta que se encontraban presentes en el imaginario colectivo. Su cercanía con la imagen de Castro daba a ambas —las figuras de la Sierra Maestra y del guerrillero— un papel de símbolos nacionales, íconos de la cubanidad, referencias que identifican a quienes se enfrentaban al gobierno de Batista. Unificaban un espíritu que impulsaba a seguir la ruta de la montaña, vinculada en gran medida con la caracterización del guerrillero. Los receptores se veían reflejados en esas dos imágenes. Simbólicamente, afirma Mercedes Iturbe: “La cumbre representa la culminación de un esfuerzo, de una búsqueda, de un propósito; llegar a ella es coronarla con el afán de soñarnos victoriosos”.<sup>7</sup> Encumbrarse puede ser visto como la consecución de una meta, un triunfo, una conquista. Es vencer todo obstáculo que se atraviesa en el camino, para lograr, al final, mirar el mundo desde la altura.

Además de la montaña, aparecen otros elementos que ya desde principios de 1957 se habían convertido en símbolos por los que la mayoría de la población cubana sentía simpatía. Me refiero al traje de campaña verde oliva, la gorra militar y la barba, que en conjunto pasaron a representar la figura que vendría a suplantar al político tradicional. Surge así un nuevo sujeto social que, dejando la comodidad urbana, ofrecía la vida misma al tomar las armas luego de ver que la lucha legal era inviable en Latinoamérica. La figura del guerrillero fue asociada a la lucha del Movimiento 26 de Julio y a esa nueva vestimenta. Se había construido una apariencia que ofrecería frutos significativos a los rebeldes cubanos.

<sup>7</sup> Mercedes Iturbe, “El palpitar del volcán”, en *El mito de dos volcanes. Popocatépetl. Iztaccíhuatl*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2005, p. 90.

Gracias a una reproducción de esa misma imagen de Fidel Castro, que se ubicó como parte principal de la toma fotográfica que se analiza, utilizada en la edición conmemorativa del triunfo de la Revolución que llevó a cabo la revista cubana *Bohemia*,<sup>8</sup> se pueden apreciar con mayor lujo de detalles los elementos caracterizados en la representación (véase la imagen 3). Como se confirma en textos e imágenes presentados a lo largo de la publicación, Fidel Castro aparece como un ser protector. Es el sujeto que personifica el ideal popular del cambio social y político, es quien logra una comunicación directa con sus conciudadanos, aun cuando el contacto sólo se desarrolle mediante referencias, a través de imágenes visuales, o bien por la transmisión que de boca en boca exaltó la lucha castrista.

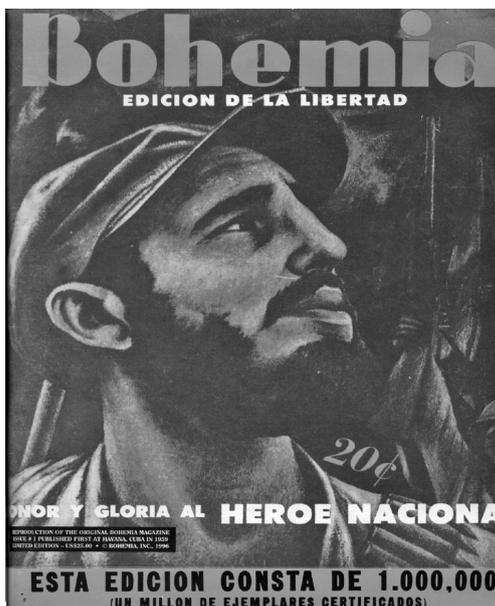


Imagen 3

<sup>8</sup> *Bohemia. Edición de la libertad*, La Habana, 11 de enero, 1959.

A esta portada del 11 de enero de 1959 se le sumaron textos que definirían a Fidel como hombre victorioso, palabras clave que lo subieron en un pedestal al imponer a su gesta un perfil glorioso. A su figura se le impregnaría un aura heroica de alcances nacionales, pero que pronto rebasaría las fronteras internacionales. Certificar la propia edición de un millón de ejemplares revela la intención de imponer a Castro como hombre al que se debía honrar por el hecho de haber logrado la libertad de los cubanos. En tanto que la imagen usada en *Bohemia* responde a otra intención, la cual se ubicaría en la fase victoriosa de la Revolución cubana, mas no es el espacio para desarrollar un análisis más amplio.

### 3. HACIA UNA LECTURA ICONOLÓGICA

Situémonos de nueva cuenta en nuestra imagen fotográfica inicial, sobre la que cabe señalar algo sumamente contrastante. Ninguno de los retratados mantiene una apariencia —ni siquiera cercana— que se identifique con la indumentaria de Fidel. Los hombres —y la mujer— que posaron para captar la fotografía mantienen una vestimenta a la que haría pensar en la lucha rural. Son indudablemente personajes de un ámbito urbano. Para ir más allá sobre la indumentaria, ésta muestra —por su uso— que el lugar que sirve de escenario se encuentra lejano de Cuba, toda vez que los abrigos y las bufandas son prueba de que se trata de una ciudad con clima frío.<sup>9</sup>

Para abundar en torno a esta apreciación, revisemos una propuesta metodológica sobre la lectura de imágenes. Dentro

<sup>9</sup> Es pertinente aclarar que no son extraños los casos de imágenes fotográficas que, pese a estar tomadas en Cuba, muestran como costumbre el uso de indumentaria fuera de tono con el ambiente cálido del trópico. Las pieles solían ser usadas en cabarets, casinos y fiestas de la élite cubana que deseaba mostrarse “actualizada”, seguidora de los últimos “gritos de la moda”. Véanse las fotos de Raúl Corrales al respecto, en Raúl Corrales, Constantino Arias, presentación de María E. Haya, ed. de Pablo Ortiz Monasterio, *Cuba dos épocas*, México, FCE, 1987.

de una tipología referente a los vestigios fotográficos se encuentra el caso de aquellas imágenes que cuentan con algún texto que permita acceder a información que amplíe las posibilidades de una interpretación iconológica de mayor profundidad. En la imagen fotográfica que nos ocupa, hay una anotación en la parte trasera que tiene que ver tanto con su autoría como con su localización geográfica. Se trata de un sello que dice a la letra: “Salas 319 West 50th ST. New York 19, N.Y.”

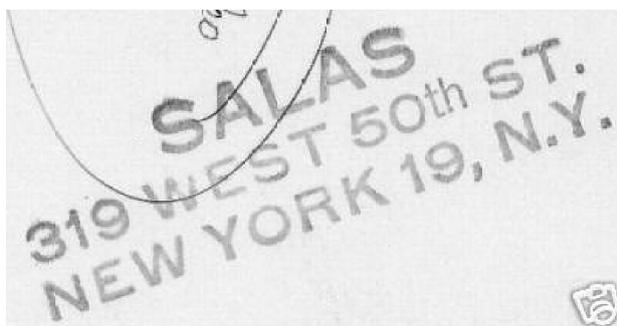


Imagen 4

Siguiendo de nueva cuenta a Félix del Valle, podemos señalar que las relaciones existentes entre la fotografía, el pie de foto —o un texto cualquiera para nuestro caso— y el referente, se pueden tipificar de la manera siguiente:

- A. Fotografías cuyo referente no es identificable por el lector.
- B. Fotografías con referente identificable y texto complementario. El lector, o el documentalista, comprenden la fotografía y perciben, y son capaces de nombrar, algo que existe en la realidad, que se ha situado ante la cámara. Ahora bien, el pie de foto añade precisiones y datos, identifica personas, lugares o situaciones y se transforma en elemento imprescindible para el trabajo del documentalista.
- C. Fotografías con referente identificable sin texto aclaratorio. El documento es puramente visual, no hay pie de foto o, en todo

caso, éste no aportaría más información relevante a un lector normal. El documentalista no tiene otro apoyo que la propia imagen y su conocimiento del referente. En realidad la frontera entre esta categoría y la anterior es muy difusa, a veces parece depender de la aparición de un determinado dato o de la identificación que haga el lector.<sup>10</sup>

La ubicación de nuestra imagen en este inciso “C” es evidente. Sin embargo, la existencia del dato ubicado en el reverso permite ampliar el contexto en que fue tomada, y de esa manera romper la frontera con la categoría “B”. Además, la mención de “New York” en el sello confirma la suposición que la imagen misma nos daba —gracias a la indumentaria— sobre un lugar alejado de Cuba donde se había hecho la captura fotográfica. La información al reverso de la fotografía realiza un aporte fundamental al nombrar al fotógrafo. Salas es un apellido que, para quien se interesa en la relación entre fotógrafo y revolución tiene mucho significado. Osvaldo Salas aparece en escena. Con ese dato, además de saber que Salas sería un individuo más en la oficina donde se reunió el grupo, es decir el número 17, también nos permite realizar una lectura iconológica, en la cual se suma como factor fundamental, la trayectoria del artista. El ejercicio se apoya así en su obra, en la reconocida trascendencia que tuvo él en el proceso político revolucionario en Cuba. Por lo mismo, cabe hacer un acercamiento a ese personaje.

Osvaldo Salas Freire —quien nació en La Habana, el 29 de marzo de 1914 y murió en la misma ciudad el 5 de mayo de 1992— es uno de los fotógrafos más destacados del proceso revolucionario cubano. Sus padres se trasladaron a Nueva York en 1928. Allí trabajó como mecánico y soldador, entre 1929 y 1949 y residió hasta 1959, con el triunfo revolucionario se tras-

<sup>10</sup> Félix Del Valle Gastaminza, *El análisis documental de la fotografía*. En <http://www.ucm.es/info/multidoc/prof/fvalle/artfot.htm> (fecha de consulta: 23 de febrero de 2010).

ladó a Cuba. Sus inicios en la fotografía se desarrollaron en Nueva York, donde se vinculó al Club Fotográfico *Inwood Camera Club*, en 1947. Un año después ganó el primer premio del concurso anual de la clase B. En 1949 fue seleccionado entre los diez mejores de la clase A del Club. En 1950 abrió su estudio fotográfico frente al Madison Square Garden. Entre sus trabajos destacan retratos de Marilyn Monroe, Elizabeth Taylor, Sarita Montiel, Imperio Argentina, Joe DiMaggio, Rocky Marciano, Ted Williams, Roy Campanella y Sugar Ray Robinson, entre otras celebridades del cine y el deporte. Colaboró para la conocida revista norteamericana *Life*. A partir de 1959, cuando regresó a la isla, trabajó en el diario *Revolución*.

Reportó los viajes de Fidel a Venezuela y Estados Unidos, así como los hechos más importantes que ocurren en el país. Es fundador del diario *Granma*. Años más tarde, en 1983, la Organización Internacional de Periodistas (OIP) le concede el título de “Maestro Internacional en Fotografía de Prensa”. Sus obras se han presentado en países de Europa y de América Latina, y han recibido numerosos premios nacionales y extranjeros.

En 1981 recibe la Distinción *Por la Cultura Nacional*; en 1982 el Premio *Después de los 60*, de la Misión Cubana de la UNESCO; en 1985 recibe el premio Girasol de Cristal convocado por la revista *Opina* (el primero y único recibido por un fotógrafo); premio Diploma Cultural en la República de Angola. Sus fotografías han ilustrado varios libros como: *Che Guevara and the Cuban Revolution* (1987); *Alicia, maravilla de la danza* (1988); *The Human right to dignity and changing the history of Africa* de Ocean Press (1989); *Fidel, Barbudos* (junto a Korda y Corrales), 1996; *Cuba, la fotografía de los años 60*, (junto a Korda, Corrales, Mayito y Ernesto Fernández), 1988; entre otros. Sus obras han sido antologadas en libros tan importantes como *Cuba: 100 años de fotografía*, editado por Mestizo, España, en 1998.<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Información obtenida en <http://www.fcif.net/cubafoto2005/cubafotodic05.html> (fecha de consulta: 22 de abril, 2009).

La trayectoria de Salas dentro del desarrollo de la Revolución cubana fue de gran impulso para la difusión del proyecto político, y la configuración heroica de Fidel Castro y, por lo tanto, en la propuesta castrista que, como modelo a seguir se adoptó en América Latina y otras partes del mundo. Varias fotografías rescatan aquellas ocasiones en que Salas caminara junto a Fidel, capturando momentos que ambos deseaban exaltar en el imaginario revolucionario, creando los testimonios que avalarían los avances del sistema político cubano. Así se aprecia en el libro *Fidel's Cuba. A Revolution in Pictures*,<sup>12</sup> donde se publica una selección de fotografías de él y de su hijo Roberto.

Apunta Nan Richardson, en referencia general a estos artistas de la fotografía que desarrollan su obra paralelamente a la Revolución cubana:

En esta tierra de sueños renegados, los fotógrafos cubanos siempre han sido considerados como partes esenciales en la creación de una imagen brillante de la isla. En efecto, al igual que los soviéticos hace unas décadas, el estado cubano se ha definido a sí mismo a través de la fotografía, o al menos, a través de ciertas imágenes.<sup>13</sup>

Sin embargo, pese a la importancia que tiene Osvaldo Salas en la trayectoria victoriosa de la Revolución triunfante en 1959, su presencia como figura de impacto en el proceso mismo puede verificarse años atrás, aun cuando no se podía saber qué iba a pasar en la lucha contra Batista, sin tener la certeza de que el Movimiento Revolucionario 26 de Julio resultara victorioso. Tal significado se revela en la imagen fotográfica aquí expuesta.

Una fotografía puede dar cuenta de cierta parte de la realidad, al tratarse de una imagen que captura un momento pasado y que puede leerse en el presente, conformándose así como aporte

<sup>12</sup> Osvaldo Salas, *Fidel's Cuba. A Revolution in Pictures*, Photographs by Osvaldo and Roberto Salas; text by Gregory Tozian, edited by Ted Anderson and Doug Smith, Thunder's Mouth Press/Beyond Words Publishing, 1998.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 120.

a una memoria. Sin embargo, comúnmente sucede que esa supuesta realidad se convierte en ficticia al ser manipulada, lo cual puede ocurrir al agregar un pie de foto o cierta modificación de la propia imagen. Con esa alteración, una verdad se podría transformar en mentira, o viceversa; pero además posibilita que su existencia no entre en los criterios considerados suficientes para ser seleccionada como imagen de apoyo a determinado objetivo político, y que nunca forme parte de una épica visual, es decir, de la representación a través de imágenes en la cual se exaltan proezas heroicas, batallas victoriosas, actos de grandes hombres.

Acorde con el planteamiento realizado por Cristina Vives, dentro de la historia de la fotografía revolucionaria en Cuba, se manifestó un movimiento de “fotografía épica” que respondió a una visión “épica”, la cual atendía a intereses de una Revolución que se quería mostrar como “épica”.<sup>14</sup> La especialista cubana manifiesta la necesidad de considerar la gran cantidad de trabajos que no han sido publicados o tomados en cuenta dentro de las nuevas corrientes de análisis histórico. Vives señala un asunto importante: la trayectoria de la fotografía cubana como rostro de la Revolución. Ante esta situación mi propuesta es poner en relieve la necesidad de acercamiento a imágenes que en su momento salieron de tal “selección épica”, y entresacar el valor que como vestigios visuales pueden ofrecer al conocimiento de la historia de la Revolución, pero dentro de la etapa insurreccional, que es la fase previa a 1959, año en que triunfa la Revolución, y que pueden ayudar a entender lo que ha sucedido en el largo trayecto del “momento revolucionario”.

<sup>14</sup> Cristina Vives, “Fotografía cubana: una historia... personal”, en *Shifting Tides: Cuban Photography After the Revolution*, Catálogo de exposición realizada por Los Ángeles County Museum of Art, Londres, Merrell Publishers, 2001, p. 138. Citado por Nan Richardson, “Imagen y revolución”, en *La Habana. El momento revolucionario. Fotografías de Burt Glimm*, ed. bilingüe inglés-español, Verona, Umbrage Editions, 2001, p. 123.

El proceso político cubano no se inició a partir del 1° de enero de 1959, ni tampoco luego del día 8 de ese mismo mes, con la entrada de Fidel a La Habana. La historia vista así se halla fragmentada sin la posibilidad de avanzar hacia un mejor conocimiento. Existen trozos que no han sido atendidos. Aquí se considera uno de ellos, precisamente el expresado en nuestra imagen fotográfica. Podrá decirse que quizá es poco hablar sólo de un caso, pero es innegable el ejemplo valioso en tanto que permite mostrar el problema que se destaca, el del aporte de las imágenes al conocimiento histórico.

#### 4. IMÁGENES Y LUCHA POLÍTICA

Un acercamiento a la iconografía política posibilita la exploración del impacto que las imágenes tienen dentro de los procesos de lucha por el poder. Así como para el estudio historiográfico la herramienta, a través de la cual se logra un mejor entendimiento del desarrollo político, es el texto y la palabra, resulta fundamental sumar a las investigaciones históricas lecturas de imágenes; superando la utilización puramente ilustrativa y/o la intención sólo afirmativa de lo ya dicho de manera previa mediante la escritura. La imagen tiene una dinámica propia, un lenguaje visual específico. Posee una función comunicativa que alcanza efectos interesantes al exponer las ideas; puede alcanzar un impacto en la manipulación de opiniones, en la crítica o respaldo a posturas determinadas. Aunque esto se manifieste de manera sutil, tiene mucho que ver con la construcción discursiva del poder político o de quienes se oponen a él.

Las construcciones políticas que recurren a la exposición discursiva de carácter visual alcanzan una posición sólida cuando se pueden analizar con un respaldo en el conocimiento histórico. Son consistentes en tanto más se sustenten en símbolos comunes a las sociedades donde se difunden. Por ello, es importante la propuesta de acercarse a la elaboración que los

propios países hacen de ellos mismos, de sus gobernantes o ciudadanos, así como las interpretaciones icónicas que estos dos últimos fabrican sobre sí mismos o sobre el otro. Un campo que es necesario atender es el que se refiere a la reflexión sobre las fórmulas visuales usadas por la autoridad política y sus opositores.

Revisar la representación manipulable y la reproducción masiva de la imagen, en sus diferentes tipos (como el grabado, la fotografía, la escultura, la pintura, la televisión y hasta la imagen digital) permite alcanzar una comprensión de la construcción de los “estándares visuales” que se aplican en la política.<sup>15</sup> Ahora bien, debemos aclarar que la iconografía política no se limita a las obras de arte, sino a toda aquella manifestación donde se usa la imagen como medio de comunicación. Así, los vestigios culturales, en su gran amplitud, se convierten en herramientas para ampliar el conocimiento de la historia, en este caso, la referida en especial a la historia política. En el breve pero interesante apartado que ofrece Jaime Cuadriello, en la memoria del XXV Coloquio Internacional de Arte, se pueden divisar algunos caminos importantes para realizar el análisis de la iconografía del “contrapoder”, así como de la resistencia, la transgresión y el conflicto que se expresa dentro de la lucha política.<sup>16</sup> Dicha propuesta ha sido útil para este análisis.

La consideración de las fotografías que ilustran el trayecto de la posición de Fidel Castro como líder del Movimiento 26 de Julio, permite detectar la actitud contestataria de aquellos sectores sociales que se sitúan como sojuzgados, que se consideran a sí mismos como minorías privadas de la libertad de expresión política. Desde la marginalidad se ve expresada la capacidad de respuesta que tuvo el mencionado movimiento opositor a Fulgencio Batista. A través de las imágenes, como obviamente

<sup>15</sup> XXV Coloquio Internacional de Historia del Arte “Francisco de la Maza”, *La imagen política*, ed. de Cuauhtémoc Medina, México, IIES-UNAM, 2006.

<sup>16</sup> “Iconografía del ‘contrapoder’: resistencia, transgresión y conflicto”, en *ibid.*, pp. 21-22.

sucedió mediante las palabras, se manifestó una propuesta alternativa donde la imagen se manejó como “aparato de gestión” o como llamado abierto a la disolución social.

La iconografía de Fidel como cabeza del Movimiento 26 de Julio aparece como “contraparte” ante el control político batistiano. Es, ni más ni menos, un conjunto de respuestas visuales buscando el contrapeso, la réplica, la consecución de pactos que fortalezcan la resistencia. La radicalidad se acentúa paulatinamente hasta propugnar el desafío directo. El grupo revolucionario se va configurando a sí mismo como protagonista heroico. De su posición relativamente moderada en la lucha política, avanza hasta configurarse como el contingente más adelantado de la manifestación popular, como la instancia mayormente sólida que pugna por el cambio social.

Pero el discurso visual del 26 de Julio no se puede aquilatar sin una referencia a la contraparte del movimiento político. Sus manifestaciones se sitúan como expresiones de “contrapoder”, alcanzando tradiciones propias de representación dirigidas a sus oponentes. Su direccionalidad no se comprende de manera amplia sin tomar en cuenta la clave de su par autoritario: únicamente al señalar a su opositor se entiende su denuncia; sólo al identificar al enemigo político se manifiesta el sentido de la resistencia. Adoctrinar es una tarea que se alcanza al situar los objetivos de lucha contra el “otro” dictatorial; es, al identificar a éste, que se puede justificar la propaganda política, transgredir el orden social.

En la época de Batista, en que se manifiesta una censura por parte del régimen gubernamental cubano, las manifestaciones visuales de oposición encuentran pocos espacios de representación. Las fotografías ocupan un lugar de primer orden en dichas respuestas al poder. Se ubican apenas en márgenes reducidos que pueden escapar de la limitación a las libertades de expresión. Las tomas fotográficas de este periodo parecen buscar una autorepresentación del movimiento, aunque también marcan un discurso dirigido hacia el tirano. Se trata de una repre-

sentación en donde la comunidad en general es vista como posible lectora de la imagen que atestigua el desarrollo de la actitud contestataria. Son discursos simbólicos que “buscan interlocutores diversos, que pueden ir desde el tirano aludido al público pasivo y ajeno al que se quiere reclutar o, en teoría, a sus propias bases involucradas, desposeídas e inermes”.<sup>17</sup>

Las fotografías entrañan un poder de convencimiento, ya que nosotros como lectores creemos lo que vemos en ellas. Al captar una imagen de la realidad se impone un carácter de precisión de un momento que se puede o no conocer, pero que al verla sabemos que es algo existente o que existió. En el caso de las fotografías que trabajo, y como sucede con la que actualmente atendemos en este escrito, se trata de imágenes mediante las cuales se pueden observar circunstancias políticas importantes al momento de la toma. Adquieren importancia en tanto que transmiten información de determinados sucesos, y pueden servir como herramienta para el conocimiento histórico. Es imperioso señalar que para los involucrados en la construcción de determinadas imágenes, los vestigios adquieren un valor para sus propósitos de dejar huella de cierto suceso, pues se cree que fungen como testimonios de autenticidad. Para Laura González Flores, autora del libro *Fotografías que cuentan historias*, este tipo de retratos:

[...] no representa necesariamente a la persona como es, sino como debe, pretende o aspira a ser. Imagen construida mediante la convención, el juego o la transformación de códigos familiares o sociales, el retrato fascina porque congela la imagen de las personas, pero también porque articula, en torno a ella, múltiples elementos de deseo, poder y fantasía.<sup>18</sup>

<sup>17</sup> *Loc. cit.*

<sup>18</sup> Laura González Flores, *Fotografías que cuentan historias*, México, INAH/Lumen/Conaculta, 2007, p. 23.

Cuando se observa una imagen fotográfica donde aparece un grupo de personas manifestándose, se abre la posibilidad de reconocer la situación, podemos pensar que es una reunión política, una denuncia de alguna organización cívica, o algún acto conmemorativo, etc. Con más detalle es posible leer con mayor detenimiento la imagen fotográfica, y quizá es probable que se encuentren algunos elementos no apreciados a primera vista, que ayudan a identificar no sólo el tipo de suceso que trata, sino que pueden contribuir a detectar un discurso visual que dice más de lo que se observa en un primer acercamiento.

Lo que se ve en las fotografías es la incuestionable manifestación de una realidad que refiere un acontecimiento en la vida de ciertas personas, pero sus interpretaciones pueden variar indistintamente, dependiendo de quién da a conocer la fotografía y quién sea su observador. En este caso, la imagen fotográfica se convierte en aliada para corroborar las interpretaciones históricas que han prevalecido dentro de la historiografía sobre el proceso insurreccional cubano, en los discursos políticos, o bien en las explicaciones del imaginario colectivo que se impuso como meta dentro de los promotores del proceso revolucionario cubano, de los seguidores de éste, y aún de sus opositores.

## 5. PROPUESTA ICONOLÓGICA SOBRE NUESTRA IMAGEN

La motivación del cuadro es clara. Cada uno de los elementos desempeña un papel bien delimitado dentro del discurso visual. En su totalidad, la imagen es una amplia denuncia que, a través de elementos iconográficos, destaca problemas centrales de la Cuba de Batista, y que pretende crear entre los receptores de la imagen una idea necesaria del cambio, que ubica en el centro del panorama político cubano a Fidel Castro y al Movimiento 26 de Julio que él representa. Se impone la idea de un futuro con Castro.

Lo que sucedió a través de las reiteradas imágenes en las que se puede hablar de una continua presencia de la efigie de Fidel Castro, es que cumplieron la finalidad política e ideológica, a saber, que se construyera un imaginario colectivo en el que se reconociera la unidad ante el proceso insurreccional —en primer término— y revolucionario —después— que definiría al país caribeño.

Existe una intencionalidad en la creación fotográfica, ya que puede tener omisiones o presentar “realidades” elegidas de forma deliberada por el fotógrafo, quien busca dar a conocer o resaltar ciertos aspectos de lo que se captura en la imagen. Pero también puede verse una serie de rasgos o motivos de cuyo significado ni los promotores de la imagen ni el fotógrafo se dieron cuenta que existían: elementos visuales que permiten leer más allá de lo aparentemente representado.

La lectura en fotografías no siempre se acompaña de un texto o pie de foto que nos informa de un acontecimiento, pero sí ocasionalmente ofrece algún dato que perfila un mejor entendimiento de la construcción visual, aunque esto no es una premisa. En el caso de la foto que nos ocupa —como ya se mencionó— se ofrece el dato del artista, lo cual, ya es de gran ayuda para el ejercicio iconológico, toda vez que se trata de un reconocido fotógrafo dentro de la construcción visual oficialista del proceso cubano.

Al analizar el trabajo particular de una tesis de Estudios Latinoamericanos de la UNAM sobre la imagen de Anastasio Somoza García en México,<sup>19</sup> puedo decir que la vinculación al estudio de la imagen fotográfica política considera central la recuperación del momento histórico en el que se hizo el registro visual; pone especial atención a la relación de lo iconográfico con la temática política, lo cual, permitirá lograr un sustento para una

<sup>19</sup> Véase Columba Sánchez Jiménez, *La construcción de la imagen de Somoza García en México. Los casos de las revistas Todo y Tiempo 1936-1956*, México, 2009 (tesis de licenciatura en Estudios Latinoamericanos, FFYL-UNAM).

nueva interpretación, es decir, una propuesta de lo que la imagen lleva a pensar al lector, tanto al de la época de la captura, como a los posibles de otros momentos.

Un asunto que deseo dejar claro es que al enfocarme en el contexto histórico no me detendré en cuestiones técnicas, en lo que se refiere a los procedimientos químicos u ópticos que utilizan los fotógrafos. Éste, es un aspecto que en ocasiones no piensa el fotógrafo al momento de captar la imagen; si bien es cierto que existe una preocupación por hacer una buena toma y determinar ciertos aspectos técnicos, llámense encuadre vertical u horizontal, primer plano, toma abierta, detalle, entre otros. Se debe reconocer, por lo menos sucede así en mi caso, que no siempre hay tiempo —o hasta preparación— para las reflexiones técnicas; digamos que el registro es más intuitivo, más de práctica y sensibilidad ante la lectura fotográfica.

Es fácil considerar que en el caso del fotógrafo que tomó la imagen analizada, su preocupación era capturar la manifestación de un grupo opositor al régimen de Batista. Sin embargo, debe apreciarse que tiene la intención de exaltar a un personaje central. Ello se hizo patente al analizar el caso de la presencia de la imagen de Fidel Castro. Pero puede ser que también se haya tratado de una exaltación a Manuel Urrutia, personaje que se identificó en la imagen fotográfica y quien se puede reconocer al estudiar el contexto en que se desarrolló la lucha insurreccional. Manuel Urrutia —como puede denotarse— desea ocupar un primer plano mediante la utilización de la cercanía que mantiene con aquella imagen dentro de la propia imagen, la del guerrillero, la de Fidel, quien para la fecha de la toma aun no había conseguido el poder político que lograría con la salida de Batista, el 1° de enero de 1959. Es evidente el objetivo que tienen Urrutia y los reunidos con él: ofrecer al posible público receptor una prueba de participación, apoyar la veracidad de ésta con la muestra gráfica testimonial que permita decir a los fotografiados: “estábamos allí”, como parte de la organización insurreccional. Tal vez el propio Fidel era pensado como receptor.

Así como lo debieron ser los miembros de la comunidad cubana tanto en territorio nacional como en el exilio, éste último sector fundamental para el apoyo insurreccional, o como el gobierno y la sociedad norteamericanos, en quienes recayó un papel destacado en la lucha contra Fulgencio Batista.

Aun cuando en la imagen fotográfica no aparezcan guerrilleros “de carne y hueso”, ni los presentes usen vestimentas de campaña, ni tampoco hay armamento bélico alguno, aquélla alude a imágenes subversivas, que buscan expresar la inconformidad frente al gobierno. Así, la utilización política de la imagen sigue dos caminos: el del apoyo incondicional a la insurrección y el del rechazo y descontento hacia el gobierno dictatorial.<sup>20</sup>

Nuestra lectura iconológica sostiene que el papel de esta imagen también fue presentar, aun sin incluir, a la desprestigiada figura de Fulgencio Batista como un dictador que había forzado la salida de sus opositores, denunciando el hecho de sufrir el exilio, y con una clara intención propagandística a favor de la rebeldía en la isla. Este es un matiz importante. Hay un gran peso en lo que no aparece visualmente en la foto, pero a lo cual, sin duda alguna, se evoca en el discurso icónico. Mediante la representación fotográfica se buscaba encauzar la opinión pública en contra de Batista, a favor de Fidel, y realizar una propaganda de la insurrección en Cuba, mostrándose en este caso el respaldo que se manifestaba desde Estados Unidos. Siguiendo el texto de K. Young, *La opinión pública y la propaganda*, esta última quiere decir propagar, generar o producir.<sup>21</sup> Ésta tiene la facilidad de fabricar mitos y leyendas. El que se encarga de hacer propaganda provoca la asociación mediante la técnica de sugestión; añade nuevos relatos, explicaciones y descripciones de acontecimientos, todo ello calculado con el fin de des-

<sup>20</sup> Burke, *op. cit.*, p. 100.

<sup>21</sup> K. Young y otros, *La opinión pública y la propaganda*, México, Paidós, 2001, pp. 196-202.

pertar nuestro desacuerdo en ciertas cosas y de hacernos aceptar y hallar placer o convencimiento en otras.

Por lo tanto, en la imagen fotográfica vemos una fuerte propaganda política que se hizo a favor de Fidel, y que sin dudar lo favoreció al ser parte de la gran producción de artefactos visuales distribuidos no sólo en territorio cubano, sino por todo el continente.

Como escribió Jean-Marie Domenach en 1950:

La propaganda política es uno de los fenómenos dominantes en la primera mitad del siglo XX. Sin ella serían inconcebibles las grandes conmociones de nuestra época, la revolución comunista y el fascismo. Fue en gran parte gracias a ella que Lenin pudo establecer el bolchevismo; y que Hitler debió sus victorias, desde la toma del poder hasta la invasión del 40. Los dos hombres que han marcado más profundamente, aunque de manera muy distinta, nuestra reciente historia son, antes que hombres de Estado y jefes militares, dos genios de la propaganda que proclamaron la supremacía de esta arma moderna. “Lo principal, dijo Lenin, es la agitación y la propaganda en todas las capas del pueblo”. Hitler, por su parte, afirmó: “La propaganda nos permitió conservar el poder y nos dará la posibilidad de conquistar el mundo”.<sup>22</sup>

La propaganda no sólo incluye escritos, parte fundamental es la presentación del personaje a través de la fotografía que busca acentuar la personalidad del individuo, creando una representación óptima, que agrade y convenza al público al que va dirigida, a esto se le conoce como “asesoría de imagen”. El historiador Peter Burke menciona que la representación gráfica ha ayudado a engrandecer la imagen pública de los hombres en el poder. “A menudo se hacían manifestaciones portando retratos gigantescos de Lenin, Stalin, Hitler, Mussolini, Mao,

<sup>22</sup> Eulalio Ferrer Rodríguez, *Por el ancho mundo de la propaganda política*, Barcelona, Danae, 1976, p. 48.

Ceausescu y otros líderes políticos, como si fueran iconos llevados en procesión”.<sup>23</sup>

Estos personajes, como muchos otros, fueron fotografiados o representados a través de pinturas y esculturas, entre otras manifestaciones artísticas, resaltando el mejor ángulo del personaje; el fin es convencer al espectador de la grandeza como ser humano y político. Dicha actitud puede entenderse más al contar con información que hable del personaje que en la historia de la Revolución cubana tuvo un papel importante, pero que la selección épica ha dejado fuera del conocimiento histórico.

Manuel Urrutia Lleó, quien nació el 8 diciembre de 1901, en Yaguajay, Provincia de Las Villas, fue un abogado que desde la primera mitad del siglo XX participó en las campañas contra el gobierno de Gerardo Machado (1925-1933) y contra la segunda presidencia de Fulgencio Batista, durante la década de 1950, mostró sobre todo su descontento ante el golpe de Estado que aquél comandó en contra de Carlos Prío Socarrás, el 10 de marzo de 1952. En tarea que le ligó con la lucha castrista, resalta el haber actuado en la defensa que en 1957 se hizo de los expedicionarios del *Granma*, quienes llegaron a las costas cubanas procedentes de México, en diciembre de 1956. Durante la causa seguida en contra de los expedicionarios que habían sido prisioneros, Urrutia argumentaba que la actuación de los rebeldes se había realizado bajo preceptos institucionales, con un claro interés de defender a la nación. Al triunfar la insurrección encabezada por el Movimiento 26 de Julio, el 1° de enero de 1959, pudo ocupar el cargo para el que fue designado ya desde abril de 1958, el de presidente del Primer Gobierno Revolucionario. Precisamente durante 1958 visitó Estados Unidos, dirigiendo una campaña de apoyo a la Revolución castrista, fue fundamental su actuación en las negociaciones que llevaron a que el gobierno norteamericano dejara de abastecer

<sup>23</sup> Burke, *op. cit.*, p. 95.

de armamento a las tropas de Batista. Tanto la postura favorable a la lucha del Movimiento 26 de Julio como la presencia que logró en el ámbito político de Estados Unidos, actuaron como factores para que la designación de Urrutia a la presidencia del gobierno revolucionario fuese una medida que no sería objetada por el gobierno norteamericano. Luego de seis meses en ese puesto, y debido a enfrentamientos políticos que mantuvo con Fidel Castro, renunció para luego emigrar a Estados Unidos.<sup>24</sup>

El político liberal, y cristiano, llegó a Cuba en diciembre de 1958 procedente de Venezuela, en el último de los vuelos aéreos que llevaron armamento a los rebeldes de Sierra Maestra.<sup>25</sup> Su gobierno se integró —en los primeros días de enero de 1959— con viejos políticos liberales, entre quienes estuvo José Miró, su Primer Ministro. Como primeras medidas centró su atención en el cierre de las actividades vinculadas al juego en casinos, así como en la Lotería Nacional. Como respuesta, las organizaciones de trabajadores iniciaron una oposición a las medidas, a lo cual se sumó Castro, entonces jefe de las Fuerzas Armadas, interviniendo con el argumento de que antes de seguir con la ejecución de los cierres, debían buscarse medidas que subsanaran la disminución de empleos. Una diferencia más acentuada se manifestó con los cortes salariales a los cargos públicos, también impulsados por Castro, entre el que estuvo la reducción del salario anual que correspondería al presidente, de \$100 000, cantidad que había establecido Batista para su propio cargo.

Ya en febrero de 1959, Fidel ocupaba el cargo de Primer Ministro, luego de la renuncia de Miró. La presencia de Urrutia fue haciéndose más débil en el proceso legislativo, por lo que la confrontación entre los dos dirigentes se acentuaría. Un asunto

<sup>24</sup> Véase al respecto el documentado libro de Luis M. Buch Rodríguez, *Gobierno revolucionario cubano: génesis y primeros pasos*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1999.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 169.

que también les hizo diferir fue el referente a las elecciones, ya que Castro se negaba a ellas en virtud de creer que se les usaría para volver al desacreditado sistema de partidos que se caracterizó por ser corrupto y fraudulento, como en la era Batista. Se menciona la acusación del periódico *Avance*, el cual, acusó a Urrutia de haber comprado una villa llena de lujo, acción que se tomó como “frívola traición” a la Revolución y que caló en la opinión pública.

El 17 de julio, el dirigente de los trabajadores del sector azucarero, Conrado Bécquer, demandó la renuncia de Urrutia. Castro mismo renunciaría a su cargo como Primer Ministro, para aparecer días después en televisión, donde lanzó una denuncia sobre el “complicado” gobierno de Manuel Urrutia y su ferviente anticomunismo, advirtiendo que éste había generado daño y desestabilización. La presión popular fue intensa, con lo que se logró la renuncia de Urrutia y el regreso de Fidel como Primer Ministro. Asumió la presidencia Osvaldo Dorticós. Urrutia solicitó su asilo en la Embajada de Venezuela, para luego hacerlo en la Embajada de México en La Habana, donde permaneció hasta 1963, cuando obtuvo un salvoconducto para salir de la Isla. Luego se trasladó a Estados Unidos, donde trabajó como profesor de español hasta su muerte, el 5 de julio de 1981, en Nueva York.

La intencionalidad de las imágenes del “contrapoder” alcanza tal vitalidad que lleva a que se escape de las manos de sus propios creadores, es decir, el impacto provocado puede revertirse hacia el propio movimiento. Ello, en el caso del castrismo, se hace patente al momento en que se manifiestan cambios en los objetivos del proceso político, es decir, luego de alcanzar el poder, y afianzarse en él. La imagen dejó de servir al proyecto castrista. Ya a mitad de 1959 no servía a sus intereses. Debía ser excluida de la selección épica. Su conocimiento se limitó. No entró al proceso de difusión que han tenido otras imágenes. Por fortuna se conoció su existencia y se ha posibilitado una revisión del discurso iconológico que de allí se puede sacar.

Para concluir, puedo sostener que toda imagen es mucho más que un recuerdo, va más allá de ser un testimonio silencioso y momentáneo de una anécdota breve. Es una entrada a un amplio mundo, lleno de características sociales e históricas que no siempre pueden ser documentadas a través de otros medios. Un tópico que se ha definido al acercarse al uso de la imagen dentro del conocimiento histórico de la lucha política, social y económica de América Latina es aquel que subraya el gran potencial que proveen las imágenes que existen sobre la región. Éstas ofrecen modos de entender y presentar el pasado. Posibilitan así una explicación en los cambios que se han dado en la interpretación histórica.