

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con reconocimiento de validez oficial por decreto presidencial del 3 de abril de 1981



Muro y Éxodo

La diáspora cubana desde una óptica dispersa

TESIS

Que para obtener el grado de
MAESTRA EN COMUNICACIÓN

Presenta
Dayana Rosa Reyes Barreiro

Director
Dr. Edwin Culp Morando

Lectores
Dr. Pablo Martínez Zárata
Dr. Sergio Rodríguez Blanco

RESUMEN

Desde su surgimiento, la fotografía forma parte de la vida cotidiana. Tan incorporada está a la vida social, que a fuerza de verla, nadie lo advierte -vivimos en un universo inundado de imágenes- Uno de sus rasgos más característicos es la idéntica aceptación que recibe de todas las capas sociales; penetra por igual en casa del obrero, del artesano como en la del tendero, del funcionario y del industrial. Ahí reside su gran importancia política¹. Es el típico medio de expresión de una sociedad, establecida sobre la civilización tecnológica, consciente de los objetivos que se asigna, de mentalidad racionalista y basada en una jerarquía de profesiones. Al mismo tiempo, es un instrumento de primer orden y su poder de capturar exactamente la realidad externa -poder inherente a su técnica- le presta un carácter documental y la presenta como un procedimiento que puede ser fiel e imparcial develador de verdades.

A esta tesis investigativa, le interesa la fotografía en tanto su quehacer documental, sin desdeñar la evolución artística, técnica y tecnológica de la misma. Y esto responde a la incomodidad con las fotografías de emigración cubanas que se insertan en los márgenes del estallido social de 1994, donde el registro visual tomó posesión del discurso. Posterior al primero de enero de 1959, los flujos migratorios que ha registrado la historia cubana devienen en un componente esencial del conflicto con los Estados Unidos, alcanzando repercusiones políticas, domésticas, internacionales, entre otras, que convirtieron a la emigración cubana en caso excepcional dentro de las prácticas del desplazamiento geográfico.

La presente investigación se encuentra interesada en analizar la dispersión de la imagen que se da al margen de un muro de malecón, así como las consecuencias locales y globales de un éxodo masivo, considerando que la precariedad del cuerpo no es más que uno de los modos de ver el acontecimiento. A través de un recorrido por lo historiográfico, figurativo e imaginal de la imagen de emigración cubana, se considera la trascendencia de las fotografías que Guillermo (Willy) Castellanos, capturara sobre aquel hecho único en la historia cubana. Sobre esta base, se pretenden dilucidar asuntos como la dislocación en la relación figura-fondo de la revolución socialista cubana con el pueblo; la resistencia que encierra el cuadro cuando devela la balsa, el balseiro, el mar, el

¹ Freund, Gisèle (2014) *La fotografía como documento social*, Editorial FotoGGgrafía, p. 207. España (Primera Edición, tirada 15)

horizonte. Además se analizan fotografías en el nivel denotativo con el propósito de resignificar los cuerpos, las formas y las figuras a través de la descripción nítida de la imagen; así como también se inserta el concepto de la dispersión en su dimensión de luz refractada, de infinita posibilidad, de sustancia que difícilmente se disuelve en la otra.

La estructura se concibe en presentación, prólogo, introducción, capítulos, conclusiones y declaración de fuentes (referencias bibliográficas y bibliografías). En este sentido, los capítulos están previstos desde una óptica particular en su construcción lógica de sentido, constituidos por antecámaras de una cuartilla y por antesalas poéticas. El cuerpo teórico y metodológico consideró pertinente el empleo de imágenes de tres tipologías: las de presentación (capturas cinematográficas de filmes cubanos que aluden a la emigración); las de necesidad contextual (aquellas que se encuentran en posición intertextual y que apoyan la escritura, aparecen como “fig”); y por último, las de análisis (aquellas seleccionadas para la presentación de su nivel denotativo, contempladas particularmente en el epígrafe 2.4 del segundo capítulo). A continuación, los particulares de lo anterior, para el entendimiento óptimo del lector:

Las conclusiones se tornan colores que migran y abordan el aspecto esencial del estudio, contenido en el ávido deseo por expandir el horizonte de la materialidad de la foto, concentrado en explorar los bordes de la imagen balsera, que en la actualidad, se sigue renovando en otros nombramientos, bajo otras figuraciones, desde otras tensiones. Este proceso de investigación ha sido angustiante y poderoso, ha implicado retos inmensos, sobre todo desde el ser y el aparecer, sin embargo hoy, sin importar las orillas o los partidarios de cada lado, valgan las palabras de este humilde documento para cada emigrante cubano que se encuentre en el umbral de la vida de “afuera”. Resistan.

Palabras clave: emigración irregular; fotografía de emigración; balsero; resistencia; dispersión.

AGRADECIMIENTOS

Sirva este espacio para develar mi profundo agradecimiento a quienes han formado parte de este proceso incomparable. A mi admirado Director de Tesis, Dr. Edwin Culp Morando, por mostrarme lo adoctrinada que estaba y cuánto de mi ser transita las imágenes de Willy; al Dr. Pablo Martínez Zárate por su apoyo incondicional y su fecunda imaginación; al Dr. Sergio Rodríguez Blanco por su valiosísimo acompañamiento y su invitación certera a la expansión de mi mente; a mis compañeros y compañeras de generación, que ciertamente han sido demasiado valientes; a la Ibero; al personal administrativo que he molestado durante dos años; al espacio del taller de tesis y a todas esas mentes brillantes que lo conforman; al proyecto *Tensiones Superficiales* (2022-2024) por enseñarme las múltiples dimensiones que puede alcanzar mi humilde ser; a mi padre y a mi madre; a la angustia de la emigración y a los espacios de esta gran nación en los que se me ha permitido permear.

Asimismo, agradezco de manera especial al artista Willy Castellanos por su tiempo y consideración; así como al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnología (Conahcyt), programa sin el cual no hubiese sido posible la realización de la presente investigación. Del mismo modo agradezco al Dr. Ricardo Del Ángel, por siempre volarme la cabeza con reflexiones inimaginables. A mi padre y a mi madre, por existir y amarme. A todas mis amigas, sobre todo a las que dejé de abrazar a diario. A mi amado Aldo. A la imagen de la Matria que habita en mí.

Gracias por el amor y la honestidad,
El privilegio que aflora en la raíz, es ya inmarcesible.

ÍNDICE

PRÓLOGO	1
-LA IMAGEN REAL-	1
INTRODUCCIÓN	4
ANTECÁMARA 1	11
REFLUJOS MIGRATORIOS	11
CAP.I DE LAS DOS ORILLAS	13
1.1 APETITOS AGRIDULCES	18
1.2 EL CUBANOAMERICANISMO DE LA CIUDAD QUE PROGRESA	22
1.3 EL MURO EN QUE GERMINÓ LA Balsa	28
ANTECÁMARA 2	35
LA IMAGEN QUE RESISTE	35
CAP.II CUERPOS VISIBLES	37
2.1 DESPUNTES DEL PENTAPRISMA	42
2.2 SUEÑOS GUAJIROS	47
2.3 LA IRREVERENCIA FRENTE A LA ÉPICA	53
2.4 LA HEREJÍA BALSERA EN UN NIVEL DENOTATIVO	60
ANTECÁMARA 3	70
LO(S) QUE PERMANECE(N)	70
CAP.III APORÍAS DISPERSAS	72
3.1 COLAPSO CUBANO PARA UN FIN DE MILENIO	75
3.2 EL CAMINO HACIA LA NO REALIDAD	80
3.3 EL ESTADO DE DISPERSIÓN	96
LOS COLORES QUE MIGRAN	105
-CONSIDERACIONES FINALES-	105
BIBLIOGRAFÍA	109

Prólogo

-la imagen real-

Desde que era niña sentía una gran inquietud por el mar. Quizás el hecho de tenerlo tan cerca pudo haber sido el motor impulsor de aquella. No tuvieron que pasar muchos años sobre mi frente para percatarme de que ese mar, tan cercano y tan poderoso, sería la musa en potencia de angustias venideras. Sin embargo, el cuadro excedía el mar; también figuraban una revolución desde 1959 y una sólida hegemonía en el norte. Ya han pasado más de dos décadas de elucubraciones, pero las cuestiones esenciales, permanecen.

Recuerdo haber visto más de una vez en la pantalla de mi televisor, a una presentadora muy famosa del *Noticiero Nacional*² de la Televisión Cubana, dando noticias de ciudadanos de la Isla³ que intentaban emigrar en *balsas* hacia los Estados Unidos de América. El hecho más interesante sucedió en una ocasión en que aquella presentadora se confundió en su guión mencionando ‘braseros’ en vez de ‘balseros’; sonreí un poco burlona y prontamente reflexioné: que no estaba muy distante una palabra de la otra: imaginé a unos ya muertos en el Río Bravo, y a aquellos, siendo castigados por el impetuoso Mar Caribe.

Mi mente convulsionaba en dudas; ¿por qué aquellos compatriotas se querrían marchar de la Isla bonita, si habíamos alcanzado tantos logros en la salud y en la educación, si mi maestra decía que en todo el mundo no había otro cielo tan azul? Comencé a experimentar sensaciones agrídulces respecto al tema, lo evité y terminé olvidándolo casi por completo, hasta que mi primo hermano emigró, por el mar, en una balsa, ilegal, durante la madrugada, y las olas de la orilla de mi mar, fueron el Dios al que le recé.

El devenir de la vida no se mostró indulgente con la familia, a partir de la partida del susodicho miembro se agrietaron todos los sentimientos. Yo por mi parte decidí atenerme solo a imaginar la *tierra prometida* que el vecino promovía con luces y cantos. Las imágenes se iban acumulando en mi mente, y pesaban cada vez más, sobre todo cuando cuestionaba la necesidad de la huida, por

² Noticiero Nacional de la Televisión Cubana, transmitido por el canal Cubavisión, con su primera salida al aire el 6 de noviembre de 1961, después de que el nuevo Estado cubano interviniera el sistema mediático de la Industria Cultural.

³ Aunque Cuba es un archipiélago, se ha utilizado históricamente el término *Isla* para referirse a ella.

eso, me prometí a mí misma nunca emigrar. En el año 2014, y por medio de una amiga que vivía en la Ciudad de México, supe de una exposición de fotografías de emigración cubana que se hizo eco en la comunidad cubano-miamense, y que había tenido lugar en el Centro Cultural Español (CCE Miami)⁴. *Exodus 94 o Éxodos, Documentos Alternos* (2014)⁵ desbordó mi mirada y la desdibujó desde un escenario inigualable, decidí que aquella revelación bien podría encarnar el objeto de estudio que tanto estuve buscando para mi tesis de Licenciatura. Sin embargo, las cosas no fueron tan sencillas para convencer al comité de admisión; el tema fue denegado por *implicar argumentos que indican un problema ideológico a resolver*⁶; la frustración construyó morada.

Continué inmersa en la vorágine de la cotidianidad cubana, aún me dejaron realizar labores académicas y científicas en la comunidad santaclareña, sin embargo cada vez que se reunía el Departamento o en eventos formales, sentía el cuestionamiento de mi postura política frente a diversos asuntos del país que reflexionábamos. La condición obligatoria de algunas prácticas dentro de la institución, fue haciendo más chiquito aquel sueño que enarbolé durante toda la vida. Me sentía inútil y relegada, ya no podía concebirme como una investigadora social o una buena *profe*. Pero yo no iba a emigrar, a mí no me harían salir.

Posterior a la pandemia (2020), la situación económica, política y social se fue deteriorando a pasos agigantados. La escasez de comida, agua, electricidad, medicamentos y otros servicios, no tardaron en hacer estragos en toda la población cubana. Para el año 2021 ya me había quedado sin otros familiares y poco más de siete amigos; la añoranza me invadía, pero sobre todo aquellos deseos ardientes de otra vez mirar las fotografías que una vez detonaron en mí, enunciamentos de resistencia a partir de cococer en figuras, aquel primer éxodo masivo. De este modo, insistí en ser genuina, verdaderamente revolucionaria, y terminé en menos de un año con dos llamados

⁴ El Centro Cultural Español de Cooperación Iberoamericana, Inc. (CCEMiami) fue fundado en 1996. CCEMiami es una organización sin fines de lucro con propósitos educativos, artísticos y culturales cuyo objetivo es promover y fomentar el estudio y difusión de la lengua y cultura española en Miami a través de una programación anual continua.

⁵ El proyecto artístico *Éxodo, Documentos Alternos* toma como punto de partida una colección de ochenta (80) fotografías realizadas por Guillermo (Willy) Castellanos en las costas de La Habana durante los sucesos que dieron lugar al ‘éxodo de Los Balseros’ de 1994. Entre el 11 de agosto y el 13 de septiembre de aquel año, el gobierno de Fidel Castro autorizó la salida de quienes desearan irse por sus propios medios de la isla, una medida que propició el éxodo de decenas de miles de cubanos hacia los Estados Unidos, incluso en las próximas décadas.

⁶ Dictamen de presentación de tema de tesis para obtener grado en Licenciatura de la estudiante Dayana Rosa Reyes Barreiro, de la carrera Estudios Socioculturales, (2015). Universidad Central “Marta Abreu” de Las Villas UCLV, Santa Clara, Cuba.

policiales donde me atendieron Tenientes Coroneles cuya especialidad era ser “gentiles”, aunado a esto también recibí un despido magnánimo de mi *alma máter*, que me dejó completamente sin ingresos. No había mucho más que hacer, que emigrar.

En consecuencia con lo anterior, me dispuse a preparar un anteproyecto de investigación basado en *Éxodos*, con lo que creía pertinente decir sobre las imágenes que el lente de Willy Castellanos había logrado capturar en 1994. Afortunadamente, la Universidad Iberoamericana de la Ciudad de México, actual instancia que venero, acogió mis renegados postulados. Entonces, agradecida, emigré. El proceso de investigación que el presente texto intenta abordar, es convulso, caótico y lo mejor de mi humilde existencia. Los reflujos de una mujer emigrante que resiste tanto como su imagen, son la médula del devenir más sublime.

En el seno de los vaivenes que cargan las olas, nació la idea de la dispersión para reflexionar aquellas fotografías que develan la primerísima crisis de un sistema en declive, y de uno global ya colapsado. La crítica hacia la victimización o la vandalización del cuerpo emigrante, tomó sentido al imaginar que así como la luz cruza de un lado a otro y se refracta en diversos colores, lo que yo miraba en las instantáneas, se configuraba la forma en modos infinitos.

Ahora bien, a diferencia de la luz, estas variaciones se renuevan a partir de la materialidad, de la superficie, de la fricción, del agotamiento. Sí necesitan el medio, sin embargo, no existe nada fortuito en sus relaciones, no existe ley a la que pueda ajustarse la concepción de migrar en ellas, porque la diáspora es incontenible en el cuadro, porque los cuerpos atraviesan el cristal, siguen siendo forma y lo fisuran, porque quizás estas cuestiones no lleguen a consumación, pero sí potencien el análisis de lo que somos cuando desplazamos los territorios y afectos políticos.

Introducción

Mi profesor de antropología en la universidad, aseveraba que todos éramos emigrantes de un modo u otro, que no existía raza pura y que *el que no tenía de congo, tenía de carabalí*⁷. Siempre he recordado aquellas palabras con cariño y devoción, incluso aunque iban en contra de la abierta discriminación racial que ejercía mi abuelo paterno sobre algunos ‘negritos’ del barrio, y que pretendía por supuesto, que yo reprodujera. Sin embargo, elegí el camino de la impureza franca, esa que se confunde en una y otra cosa, esa que no se deja jamás de mezclar para que la sustancia no se asiente. Desde entonces he sido y soy una paria, aunque confieso que no imaginé terminar emigrando de verdad.

En épocas remotas el hombre se trasladaba de un lugar a otro en busca de nuevos horizontes; con la evolución de la sociedad, la posibilidad de encontrar mejores condiciones de vida determinó los flujos migratorios entre países y regiones. En los últimos siglos con el desarrollo industrial, los efectos de la globalización y, fundamentalmente, como consecuencia del incremento significativo de las desigualdades entre países del norte desarrollado, y el sur empobrecido, el tema migratorio se ha convertido en un problema digno de atención para las academias. El proceso de globalización aporta una novedad al tema migratorio: mientras los países del norte propugnan la total libertad para la circulación de los capitales y mercancías, se encargan de imponer enormes trabas burocráticas a la circulación de las personas, militarizan las fronteras, los aeropuertos y hasta construyen muros.

Los factores que incentivan la inmigración son la existencia de mayores niveles de bienestar o mejores servicios sociales en los países de destino, unido a los motivos políticos, económicos, el desempleo, las crisis económicas, las guerras, los cambios climáticos y los desastres naturales, que, en general, provocan desplazamientos a veces forzados y de igual modo la existencia de redes sociales y familiares que arrastran nuevas migraciones⁸. En América Latina, la emigración es entendida como el movimiento de personas de un sitio a otro con el propósito de radicarse de manera temporal o permanente, y es un fenómeno cada vez más importante. Su trascendencia

⁷ Frase popular cubana para hacer alusión a la marcada influencia africana en la descendencia isleña.

⁸ Aruj, Roberto (2004) “Por qué se van. Exclusión, frustración y migraciones”. Ediciones Prometeo Libros. Buenos Aires, Argentina.

radica no sólo en el volumen de personas involucradas, sino también en el impacto económico y social que conlleva, tanto para el sitio emisor, como para el sitio receptor⁹

El instinto de emigrar forma parte de la naturaleza humana. Aparte de las condicionantes objetivas que puedan animarlo y hacerlo posible en un momento determinado, responde también a la subjetividad determinada por la avidez del hombre de conocer el mundo circundante y aventurarse hacia nuevos derroteros en su vidas. Emigrar ha sido y continuará siendo, una constante en la historia de la humanidad, a pesar de que nunca ha sido una opción enteramente libre, o de aún estar atada a despiadados prejuicios. Para el hombre primitivo, las limitaciones a la emigración eran solo físicas, aquellas determinadas por su propia capacidad para vencer los obstáculos impuestos por la naturaleza; pero en la medida en que se organizaron las sociedades y establecieron un dominio sobre sus territorios, aparecieron las restricciones políticas, las cuales alcanzaron preponderancia en el mundo moderno¹⁰ Vale entonces afirmar, que la emigración constituye un fenómeno esencialmente político, en la medida en que son las decisiones políticas de un Estado las que lo determinan, con independencia de cuáles sean las motivaciones individuales que impulsan a las personas a emigrar de sus respectivos países.

[...] la característica definitoria de los flujos migratorios debe ser encontrada al nivel de la organización económica y social y de la política internacional, no entre las percepciones y motivaciones individuales [...]. La diferencia descansa en cómo problemas similares, tanto políticos como económicos, son interpretados por los principales actores del flujo migratorio: los Estados exportadores y receptores de la emigración (Bach, 1987, p.110)

Tal enfoque resulta aún más evidente para mí, si pienso con mayor detenimiento el fenómeno migratorio cubano moderno. Según la bibliografía especializada se ha podido constatar que, de los momentos distintivos en el comportamiento migratorio de la isla, se erigen dos épocas mayúsculas: pre (1492-1959) y post Revolución (1959-actualidad), al interior de las cuales, los segmentos se podrían agrupar según el interés. En el caso del presente estudio, se toma en cuenta el período

⁹ CODHES (2005) *Consultoría para los Derechos Humanos y el desplazamiento*, Colombia. En <https://codhes.org/sobre-la-comision/>

¹⁰ Devoto, Fernando (1992) "Movimientos migratorios: historiografía y problemas", en *Fundamentos de la ciencia del hombre*. Centro Editor. Buenos Aires, Argentina.

postrevolucionario, concretamente en aquel que se circunscribe a las dinámicas de la década de 1990 y que se vincula a los cambios sistémicos que operaban en el mundo.

Desde su surgimiento, la fotografía forma parte de la vida cotidiana. Tan incorporada está a la vida social, que a fuerza de verla, nadie lo advierte -vivimos en un universo inundado de imágenes- Uno de sus rasgos más característicos es la idéntica aceptación que recibe de todas las capas sociales; penetra por igual en casa del obrero, del artesano como en la del tendero, del funcionario y del industrial. Ahí reside su gran importancia política¹¹. Es el típico medio de expresión de una sociedad, establecida sobre la civilización tecnológica, consciente de los objetivos que se asigna, de mentalidad racionalista y basada en una jerarquía de profesiones. Al mismo tiempo, es un instrumento de primer orden y su poder de capturar exactamente la realidad externa -poder inherente a su técnica- le presta un carácter documental y la presenta como un procedimiento que puede ser fiel e imparcial develador de verdades.

A esta tesis investigativa, le interesa la fotografía en tanto su quehacer documental, sin desdeñar la evolución artística, técnica y tecnológica de la misma. Y esto responde a la incomodidad con las fotografías de emigración cubanas que se insertan en los márgenes del estallido social de 1994, donde el registro visual tomó posesión del discurso. Posterior al primero de enero de 1959, los flujos migratorios que ha registrado la historia cubana devienen en un componente esencial del conflicto con los Estados Unidos, alcanzando repercusiones políticas, domésticas, internacionales, entre otras, que convirtieron a la emigración cubana en caso excepcional dentro de las prácticas del desplazamiento geográfico.

La presente investigación se encuentra interesada en analizar la dispersión de la imagen que se da al margen de un muro de malecón, así como las consecuencias locales y globales de un éxodo masivo, considerando que la precariedad del cuerpo no es más que uno de los modos de ver el acontecimiento. A través de un recorrido por lo historiográfico, figurativo e imaginal de la imagen de emigración cubana, se considera la trascendencia de las fotografías que Guillermo (Willy) Castellanos, capturara sobre aquel hecho único en la historia cubana. Sobre esta base, se pretenden dilucidar asuntos como la dislocación en la relación figura-fondo de la revolución socialista cubana con el pueblo; la resistencia que encierra el cuadro cuando devela la balsa, el balsero, el mar, el

¹¹ Freund, Gisèle (2014) *La fotografía como documento social*, Editorial FotoGGgrafía, p. 207. España (Primera Edición, tirada 15)

horizonte. Además se analizan fotografías en el nivel denotativo con el propósito de resignificar los cuerpos, las formas y las figuras a través de la descripción nítida de la imagen; así como también se inserta el concepto de la dispersión en su dimensión de luz refractada, de infinita posibilidad, de sustancia que difícilmente se disuelve en la otra.

La estructura se concibe en presentación, prólogo, introducción, capítulos, conclusiones y declaración de fuentes (referencias bibliográficas y bibliografías). En este sentido, los capítulos están previstos desde una óptica particular en su construcción lógica de sentido, constituidos por antecámaras de una cuartilla y por antesalas poéticas. El cuerpo teórico y metodológico consideró pertinente el empleo de imágenes de tres tipologías: las de presentación (capturas cinematográficas de filmes cubanos que aluden a la emigración); las de necesidad contextual (aquellas que se encuentran en posición intertextual y que apoyan la escritura, aparecen como “fig”); y por último, las de análisis (aquellas seleccionadas para la presentación de su nivel denotativo, contempladas particularmente en el epígrafe 2.4 del segundo capítulo). A continuación, los particulares de lo anterior, para el entendimiento óptimo del lector:

El Capítulo uno está compuesto por una antecámara que anuncia los reflujos migratorios, aludiendo a cómo posteriormente al triunfo revolucionario de Fidel Castro en Cuba, la migración sería un rubro convulso y activo dentro del panorama político interno. Luego, se presenta la primera antesala que remite a las dos orillas, del mismo modo previene al lector de la afectación mutua que presentará el diferendo Estados Unidos-Cuba, que si bien había existido de antaño, sus derivaciones se agravarían por la declaración del carácter socialista de la república cubana. Este episodio está compuesto por una antesala que da cuenta del conflicto entre los países en cuestión, termina aclarando el uso de la frase ‘dos orillas’ y da paso a otros tres epígrafes. “Apetitos agridulces” refiere el deseo incipiente que había en la isla por emigrar hacia los Estados Unidos, lo cual está relacionado con la venta del *sueño americano* a Latinoamérica y el Caribe; a continuación se aborda el paradigmático tema del *cubanoamericanismo*, expresando cuáles son los orígenes y consecuencias del mismo, así como la función que ha tenido la política migratoria desde los Estados Unidos hacia Cuba en sus diferentes etapas. Finalmente, se concluye reflexionando sobre la balsa y el muro, lo cual ya introduce un adelanto del interés del presente estudio y de su objeto, expresando la idea de dispersión como un posible sendero para otros modos de ver la fotografía de emigración irregular en Cuba.

El segundo capítulo posee también una antecámara, denominada ‘La imagen que resiste’, en ella se hace alusión a un texto de Didi-Huberman que nos permite jugar con la luz de las luciérnagas. En ese sentido, se intenta alertar al lector de que estamos frente a un acto de resistencia, más que de miseria; de que estamos en un lugar de la historia donde aún las efervescencias convergen, solo que la precarización del medio, parece ser lo visiblemente aprobable para el sistema. Posterior a ello, contamos con la antesala del capítulo, esta vez apoyada en la poesía de Virgilio Piñera, uno de los escritores más afectados por el *Quinquenio Gris* o *Pavonato*, gran crítico del proceso revolucionario. En “Cuerpos visibles” existe una clara provocación respecto a aquello que ‘puede o no verse’, así como algunos cuestionamientos sobre la imagen propiamente y sus algoritmos públicos de representación: ¿cómo a veces el esquema crea el estereotipo solo con la repetición bajo una circunstancia de legitimación?. El episodio se encuentra compuesto por tres epígrafes; el primero aborda los despuntes del pentaprisma cubano, es decir, la evolución de la fotografía cubana hasta la década de los noventa del siglo XX, en función de las imágenes del estudio (1994); el segundo momento refiere los *sueños guajiros* y expone los programas de la revolución cubana para el arte y la cultura, sus contradicciones y conflictos de mayor relevancia, así como el anunciamiento del fracaso en muchas de estas políticas para la década del noventa; a continuación se aborda la irreverencia contra la épica, donde se intenta dilucidar sobre la diferencia entre la fotografía de inicios de la revolución con la que se practicaba en 1990 -cómo la nueva generación de fotógrafos cambió la perspectiva de la figura central-, y de este modo, llegar a la forma en que capturó las imágenes de los balseiros, Willy Castellanos en aquel verano de 1994. Para cerrar, se escribe un epígrafe que analiza el nivel denotativo de tres imágenes de la muestra expositiva *Exodus 94* o *Éxodos: Documentos Alternos*, lo realiza en dos capas descriptivas y pretende conservar esa herejía en el proceder artístico que surgió al margen de la balsa noventera, pero que también en la actualidad, reverbera desde la imagen que trasciende su condición de archivo.

El capítulo número tres cuenta, al igual que en los anteriores casos, con una antecámara que le precede y que denota aquello o a aquellos, que permanece(n), la misma manifiesta la preocupación por aquello que ha sufrido un ocultamiento, todo lo que aún está guardado, la información que tiene el barrio miamense repleto de cubanoamericanos, y el barrio de la isla en la que, entre anhelos, se paró el tiempo. Se insiste en que aquello que está a cuadro en las imágenes que aquí exponemos, o en algunas captadas por otros lentes, no es lo que necesariamente existe, o no es

todo aquello que se puede leer del fenómeno, sino que existe un fuera de campo que incita un deseo inconmensurable de seguir hurgando, existe una resistencia más allá del acto de “irse”, existen otras aspiraciones más allá de las que mejoran la circunstancia económica, existen otros motivos más allá de los que hemos imaginado hasta el momento. Hay cuerpos que no permiten la disipación de la imagen, entonces, quizás lo interesante estaría en preguntarnos qué cuerpos no nos permiten agrietar la historia, exprimirla, estrujarla, y releerla. Este espacio contiene las aporías dispersas de la presente tesis de investigación. Abre su camino bajo la lírica de la trova cubana santalareña que da aliento, introduciendo algunas exploraciones autobiográficas de la autora, que la conectan en este universo material con las imágenes de emigración por mar hacia los Estados Unidos, con la balsa, con la familia y los vecinos, con los valores que cada orilla promueve -el dólar y el socialismo-, con las épocas y con la globalización neoliberal. Lo más profundo de su ser se ve posibilitado al arribo de conclusiones que le fomentan la curiosidad, así como la esperanza. Es importante en el breve alegato, lo confesional y su carácter renunciatorio.

Por otro lado, es importante acotar que la sección postrera del presente estudio se conforma por tres epígrafes; la primera parte asume lo que tiene que ver con el colapso de 1994, abordando concretamente y con núcleo historiográfico, qué se ha podido averiguar de los sucesos. Asimismo, se resaltan las funciones represivas de un sistema acorralado por una figura relegada: el pueblo, primerísimo actor del cambio mundial. Luego, se presentan consideraciones sobre el acontecimiento y la no realidad, esta última, devenida en ejercicios interventivos que se le realizaron a las imágenes en cuestión. Este acápite ha sido el modo que la autora ha encontrado para crear un nexo entre aquello que no se localiza a cuadro, y las múltiples dispersiones que pueden existir en los extremos de la fotografía. A partir de la explicación en cada intervención visual, se sumergen los argumentos para pensar más adelante en un estado de dispersión.

Las conclusiones se tornan colores que migran y abordan el aspecto esencial del estudio, contenido en el ávido deseo por expandir el horizonte de la materialidad de la foto, concentrado en explorar los bordes de la imagen balsaera, que en la actualidad, se sigue renovando en otros nombramientos, bajo otras figuraciones, desde otras tensiones. Este proceso de investigación ha sido angustiante y poderoso, ha implicado retos inmensos, sobre todo desde el ser y el aparecer, sin embargo hoy, sin importar las orillas o los partidarios de cada lado, valgan las palabras de este humilde documento para cada emigrante cubano que se encuentre en el umbral de la vida de “afuera”. Resistan.

Últimos días en La Habana (2016), Dir. Fernando Pérez



ANTECÁMARA 1

Reflujos migratorios

ANTECÁMARA 1

REFLUJOS MIGRATORIOS

Después del 1959 cubano¹², la ansiedad social de transgredir los bordes de un caimán dibujado sobre el mar, sería el *leit motiv* ideal para la emigración de miles de cubanos. Durante varios decenios y etapas, el patrón migratorio desde Cuba hacia los Estados Unidos iría fluctuando debido al propio proceso histórico de ambas naciones. Desde Camarioca (1965) y hasta la actualidad (2024), los movimientos de fuga buscarían aligerar la presión de las calderas sociopolíticas y económicas, y aunque los modos han sido mutables, han permanecido estables sus flujos.

*“Ahora los imperialistas tienen la palabra, vamos a ver qué hacen o qué dicen”*¹³, dijo Fidel Castro el 28 de septiembre de 1965 a la administración del presidente Johnson, en un reto sin precedente.

*“Los estadounidenses daremos la bienvenida al pueblo cubano. Las mareas de la historia son fuertes, y llegará el día en que puedan regresar a su tierra natal para encontrarla limpia de terror y libre de miedo”*¹⁴, dijo el presidente Johnson cinco días después, el 3 de octubre de 1965, en respuesta a Fidel Castro.

Los desacuerdos fueron la regla para el manejo del asunto: se tipificó como delito contra la seguridad del Estado Cubano, la ‘salida ilegal’¹⁵

¹² Triunfo de la Revolución Cubana

¹³ Portada del 28 de septiembre de 2023. Periódico Digital Granma. Órgano Oficial del Partido Comunista de Cuba. “Aniversario 58 del discurso de Fidel al pueblo por los hechos de Camarioca” en el Teatro Chaplin.

¹⁴ Ídem

¹⁵ El delito de salida ilegal está contemplado en el Código Penal vigente (Artículo 216.1). Establece penas de tres y hasta ocho años para quienes salgan o intenten salir ilegalmente del territorio nacional y otras superiores para quienes organicen o apoyen materialmente la salida.



Capítulo I

De las dos orillas

Cap.I DE LAS DOS ORILLAS

Yo siempre escuché hablar de la otra orilla
Envuelta en una nube de misterio.
Allí mis tíos eran en colores,
Aquí sencillamente en blanco y negro.

Había que hablar de ellos en voz baja
A veces con un tono de desprecio.
Y en la escuela aprendí que eran gusanos
Que habían abandonado a su pueblo.

Canción de trova cubana *La otra orilla/The other shore* del cantautor cubano Frank Delgado.

Álbum “La Habana está de bala” (1997)

Bailando con celia cruz, oyendo a willy chirino,
Venerando al mismo santo y con el mismo padrino.
Allá por la sabuesera, calle 8, jallaldía,
Anda la media familia que vive allá en la otra orilla.

Un día tío volvió de la otra orilla
Cargando con su espíritu gregario
Y ya no le dijeron más gusano
Porque empezó a ser un comunitario.

Y al fin llegó el fatídico año 80
Y mi familia fue disminuyendo
Como años antes pasó en camarioca
El puerto del marel los fue engullendo.

Aún continúa el flujo a la otra orilla
En vuelos regulares y balseros
Y sé que volverán sin amnistía
Porque necesitamos su dinero (o su consuelo, yo no sé).
Se hospedarán en hoteles lujosos
Y pagarán con su moneda fuerte
Y aquellos que les gritamos escorias (como yo)
Tendremos que tragarnos el nombrete (no digo yo).

Bailando con los van van, oyendo a silvio y pablito,
Haciendo cola pa'l pan, o compartiendo traguito.
La dignidad y la distancia son más de noventa millas.
Yo decidí a cuenta y riesgo quedarme aquí en esta orilla.

Bailando con celia cruz, oyendo a silvio y pablito.
No le digan más escoria, que esos son los marielitos.
En mezcla tan informal, merengue con platanito. Puede que el pan se demore, aguanta hermano un poquito. Por mucha escasez que haya, yo te brindaré un traguito. Esa emisora mi hermano, ponla un poco más bajito. Dice que vienen llegando, cuidado con tu optimismo.

El conflicto entre Cuba y Estados Unidos nace y se desarrolla en medio de una gran asimetría, que como piedra angular sostiene su ulterior desarrollo histórico, asociada tanto a las características geográficas de ambas naciones (tamaños de sus territorios, atributos continentales de uno e insulares del otro, posesión de recursos naturales, magnitud de sus poblaciones) como a los niveles de desarrollo de sus economías, y a la posición internacional derivada de su poder político-militar y presencia global.

Así, desde que surgen los tempranos intereses gubernamentales de Estados Unidos en Cuba, en los años de 1820, vinculados a la Doctrina Monroe¹⁶, a la racionalidad de la gravitación política y la llamada teoría de la Fruta Madura¹⁷, hasta las pretensiones anexionistas y las construcciones ideológicas del panamericanismo, que en el decenio de 1890 culminan con la intervención norteamericana en la guerra de Cuba con España, y el establecimiento de una relación de dominación neocolonial de Estados Unidos en la Isla, las relaciones entre los dos países nunca serían normales.

Se trata de un conflicto multifacético, con dimensiones políticas, económicas, jurídicas, ideológicas. En su despliegue histórico, el conflicto ha desbordado su naturaleza bilateral, adquiriendo por momentos una connotación multilateral, en la medida en que la proyección exterior cubana implicó la inserción de la Isla en el campo socialista, el protagonismo dentro del Movimiento de Países No Alineados y la denominada política internacionalista, que comprendió con tonalidades diversas el apoyo a movimientos de liberación nacional en el Tercer Mundo, como en América Central y en África (Domínguez, 2015)

Sobre esas bases, no pocas interpretaciones alimentaron imágenes -unilaterales unas, tergiversadas otras- que presentaban a Cuba como “exportadora de la Revolución”, como satélite de la Unión Soviética, con una “economía subsidiada” por este país. Así, tanto en el plano

¹⁶ La Doctrina Monroe, sintetizada en la frase “América para los americanos”, fue elaborada en 1823 en Estados Unidos por John Quincy Adams y atribuida al presidente James Monroe. La misma establecía que cualquier intervención de los europeos en el continente americano sería vista como un acto de agresión que requeriría la intervención de los Estados Unidos de América. Urofsky, Melvin I., ed. (1993). “The Monroe Doctrine (1823)”. *Basic Readings in U.S. Democracy*. United States Department of State. Consultado el 8 de julio de 2024.

¹⁷ El 28 de abril de 1823, el entonces Secretario norteamericano de Estado y futuro presidente de aquel país, John Quincy Adams, redactó un revelador mensaje, no público, a su embajador en Madrid, Hugh Nelson, donde consignaba que rota un día su conexión con España, Cuba gravitaría hacia la Unión Norteamericana como una fruta que al separarse de su árbol no puede dejar de caer en el suelo. Roig de Leuchsenring, Emilio (1959) *Los Estados Unidos contra Cuba Libre*. Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, T I, p. 30.

objetivo como subjetivo, el antagonismo de Cuba con Estados Unidos llevaba consigo alcances multilaterales, que añadían complejidad a la de por sí complicada relación bilateral¹⁸. Y es que en el terreno internacional, la conducta cubana también confrontaba intereses y objetivos hemisféricos así como globales de la política exterior norteamericana, como sucedía ante los involucramientos de Cuba en el decurso de los procesos de cambios en naciones como Nicaragua, Angola o Etiopía.

El carácter dinámico del conflicto se ha puesto de manifiesto a través del tiempo, pudiendo identificarse incluso diferentes momentos y etapas, desde el siglo XIX hasta el XXI, en los que su intensidad ha sido mayor o menor, en consonancia con situaciones contextuales internas inherentes a los dos países, coyunturas de crisis, condicionamientos regionales y mundiales. En ese trayecto, algunas cosas se han mantenido inmutables, como la base naval en el territorio de Guantánamo, la Ley de Ajuste Cubano, las transmisiones radiales y televisivas subversivas, el apoyo a la oposición interna organizada, y el bloqueo, que es un sistema de leyes, restricciones y regulaciones, cuya impronta extraterritorial, incluso, se profundizaría en el decenio de 1990, en especial al calor de las leyes Torricelli y Helms-Burton¹⁹

La naturaleza histórica de ese conflicto no es siempre bien comprendida desde el punto de vista de la secuencia que le define a lo largo del tiempo, con raíces en el esquema geopolítico expansionista que desde muy temprano guiaba la actuación de Estados Unidos hacia la ampliación de sus fronteras territoriales y marítimas. En ocasiones se pierde de vista el contexto, las razones y manifestaciones que determinan su desarrollo desde inicios del siglo XIX.

Para muchos, el diferendo se asume a partir del contrapunteo entre los dos países a raíz de la

¹⁸Foner, Philip (1973) Historia de Cuba y sus relaciones con Estados Unidos. Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, T I, pp. 156.

¹⁹ La Ley de Ajuste Cubano (en inglés, Cuban Adjustment Act o CAA), Ley Pública 89-732, es una ley federal de los Estados Unidos promulgada el 2 de noviembre de 1966. Aprobada por el 89.º Congreso de los Estados Unidos y firmada por el presidente Lyndon Johnson, la ley aplica a cualquier nativo o ciudadano de Cuba que haya sido inspeccionado y admitido o con permiso de permanencia temporal en los Estados Unidos después del 1 de enero de 1959; haya estado físicamente presente en ese país durante al menos un año; o sea admisible como residente permanente de los Estados Unidos.

El entramado del bloqueo de Estados Unidos contra Cuba incluye las leyes Torricelli (1992) y Helms-Burton (1996), dos 'perlas' del intervencionismo y la extraterritorialidad que afectan a la isla caribeña y también al mundo. Estos instrumentos jurídicos se convirtieron en un mecanismo para mantener la misma política de estrangulamiento hacia Cuba, independientemente de la visión de los inquilinos que pudieran sucederse en la Casa Blanca. Esta referencia se realiza solo por mencionar las más fundamentales, porque luego siguen la Sección 211 de la Ley de Asignaciones Suplementarias y de Emergencia para el año fiscal 1999, y la de Reforma a las Sanciones Comerciales y Ampliación de las Exportaciones del 2000.

intervención norteamericana en la guerra hispano-cubana, en 1898 y de la relación neocolonial que se establece en la Isla unos pocos años después, perdurando durante casi seis décadas. Para otros, y es lo más extendido, *el conflicto no nació en esa circunstancia de inicios del siglo XX, con el establecimiento de la fase de dominación neocolonial estadounidense en la Isla, sino a partir de la etapa que se inicia con el triunfo insurreccional del Ejército Rebelde el primero de enero de 1959* (Foner, 1973), con el despliegue de las transformaciones radicales que impulsaba la Revolución en el poder así como el consiguiente choque de Cuba con los intereses gubernamentales de Estados Unidos.

En rigor, lo que sucede desde entonces es que el conflicto adquiere una connotación diferente, cualitativamente nueva, luego de iniciado el proceso revolucionario. El telón de fondo, sin embargo, existía desde mucho antes, determinado por la antinomia dominación/soberanía, que colocaba a los dos países en posiciones diferentes, contrapuestas e incluso, incompatibles. Para Estados Unidos, el proyecto de nación al que aspiraban para la mayor de las Antillas se troquelaba en torno a una relación de dominio, subordinación, y dependencia. Para Cuba, su propia visión del proyecto nacional se conformaba a partir de reclamos de libertad, soberanía, autodeterminación, e independencia²⁰.

Las apetencias expansionistas y de dominación de Estados Unidos con respecto a Cuba, no sólo perduran, sino que se refuerzan en un escenario de renovada confrontación, al establecerse en la Isla un poder revolucionario. Con ello, el patrón histórico de unas relaciones bilaterales que nunca fueron normales, se reproduce. Sin embargo, y por encima de las agudas coyunturas del conflicto y de los tonos que ha adquirido a través de los años el discurso político oficial bilateral, las sociedades de Cuba y Estados Unidos han mantenido una relación sostenida, sobre todo a partir del decenio de 1960 cuando se produce el primer éxodo²¹ (Fig. 1), que en 1965²² (Fig. 2)

²⁰ Sánchez-Parodi, Ramón (2013) ¿Qué cambia en la política actual de los EE.UU. hacia Cuba?, La Jiribilla, Revista de Cultura Cubana, núm. 644, año XII, La Habana.

²¹ Los "Vuelos de la Libertad" (conocidos en inglés como "Freedom Flights") llevaron cubanos desde Cuba hasta Miami dos veces diarias, cinco días a la semana, de 1965 a 1973. Fueron un capítulo inusitado en la historia de la emigración cubana; este programa terminó cambiando la composición racial de Miami así como aumentando el número de cubanoamericanos allí radicados.

²²A finales de septiembre de 1965, Fidel Castro sorprendió al mundo al anunciar públicamente que el puerto de Camarioca, al norte de Matanzas, sería abierto para que embarcaciones de cubanos procedentes de Estados Unidos viajaran a la Isla para recoger a sus familiares. La noticia llegó inmediatamente a Estados Unidos, donde fue acogida con suspicacia; pero dos días después reiteró su voluntad de abrir dicho corredor e incluso enviar dos vuelos diarios de La Habana a Miami, ocupados por quienes quisieran abandonar la Isla. Pocas horas después, cientos de embarcaciones atracaron en el pequeño puerto. Tras años de

tomara otros tonos, así como en la crisis migratoria de 1980 y en la estruendosa de la década del noventa, cuando se produjo una dinámica verdaderamente disruptiva.



Fig.1 Cubanos emigrando en aviones *Vuelos de la Libertad* (1961) o el llamado período de *Puente Aéreo*. Fuente: ABC.



Fig. 2 Cubanos emigrando en embarcaciones autorizadas por el puerto de Boca de Camarioca, Matanzas (1965) Fuente: Internet.

“Las dos orillas”, fue escrito en 1992 por Carlos Fuentes e incluido en el libro *El naranjo* o los *Círculos del Tiempo*, obra que conmemora el quinto centenario del descubrimiento de América y que juega con elementos como la conquista, la irrupción de una cultura en otra, el sometimiento y cómo esto puede culminar en la completa aniquilación de un imperio. Pero también de lo universal, el término “las dos orillas” se extrapola a la singularidad cubana.

separación y silencio, los exiliados regresaron a buscar a sus seres queridos. El 3 de octubre de 1965 quedó abierto oficialmente el puente marítimo entre Camarioca y la Florida (Ricardo Domínguez Guadarrama, “Cuba y Estados Unidos: el largo proceso del reconocimiento”, en: *Latinoamérica*, México DF, CIALC, UNAM, núm. 60, 2015, p. 62)

Mi existencia contaba apenas los 13 años de edad cuando lo escuché por primera vez en la cuerdas vocales del trovador cubano Frank Delgado, quien del mismo modo durante la década del noventa del pasado siglo ya nombraba líricas provocativas e irreverentes. Traerlo desde la música para hablar de la imagen es lo más cercano para mí a la constelación benjaminiana. Por eso así se denomina el presente capítulo, que pretende sonsacar los bordes de estas orillas, a partir de las infinitas posibilidades en la fotografía de emigración cubana.

1.1 Apetitos agridulces

Recuerdo alguna vez haber visto un cuadro de la juventud de mi padre que había colgado en la pared de la sala. Era definitivamente “bien parecido” en aquella etapa, sobre todo porque aún conservaba su negro cabello. Al crecer y escuchar la música denominada como rock and roll, creí haberlo visto de nuevo en otro personaje: Elvis Presley, *The King*. Siempre me pregunté a qué respondía que mi padre tuviera el mismo corte de cabello de Elvis, y que su idioma predilecto fuera el *english*. No tardé mucho en averiguarlo, pero la certeza fue agridulce.

La migración de cubanos hacia Estados Unidos no es un fenómeno que comienza con la Revolución en 1959, sino uno que se remonta a principios del siglo XIX, llegando a ser la más nutrida de las migraciones latinoamericanas a ese país, después de la mexicana, hasta los años de 1860. Se trataba de un proceso que, a manera de constante, se registraba incluso con anterioridad a que Cuba alcanzara su condición, en términos históricos estrictos, como Estado-Nación²³

La Revolución que triunfa en Cuba en 1959, ya se ha señalado que constituyó un punto de inflexión en el desarrollo histórico de las tendencias migratorias, al propiciar cambios radicales en la esfera política, económica, social y cultural que alteraron la estructura de clases, las relaciones de propiedad y el imaginario o mundo subjetivo en esa nación. Así, la migración internacional de la isla pasó de ser un proceso con retornos, de connotaciones principalmente económicas o laborales (que involucraba a desempleados, subempleados y soñadores que buscaban espacios en el mercado de la fuerza de trabajo en el extranjero), educativas (que comprendía a personas cuyas posibilidades materiales les permitían realizar estudios universitarios en ese país) y turísticas (con una temporalidad limitada), con una baja proporción de sujetos que eran perseguidos por oponerse

²³Arbolea Cervera, Jesús. *Cuba y los cubanoamericanos. El fenómeno migratorio cubano*. La Habana: Casa de las Américas, 2013.

a la dictadura de Fulgencio Batista a través de acciones revolucionarias, a una básicamente política y de carácter definitivo.

Prácticamente de inmediato, durante el propio 1959 y durante la década siguiente, tiene lugar un drenaje migratorio que se manifiesta con intermitencia a través de oleadas, bajo el estímulo de la política de Estados Unidos, cuyos gobiernos sucesivos, hasta decenios posteriores, que se prolongan hasta el siglo XXI, incentivan la migración ilegal. De ahí que la dinámica migratoria cubana, conducente al surgimiento de un exilio histórico cuyo asentamiento central se establece en el mencionado país, *no puede separarse en su desenvolvimiento histórico real ni en su comprensión analítica, del conflicto, ya prolongado por sesenta años, entre Cuba y Estados Unidos* (Domínguez, 2015)

Tanto el proceso migratorio implicado como el exilio de él derivado, así como la situación del país emisor y del receptor de esa migración, han cambiado a lo largo de los seis decenios que han transcurrido. La migración es la resultante histórica de un proceso de prolongada presencia en la sociedad cubana, donde se conjugan, como ya se ha señalado, muy diversos factores: políticos, económicos, sociales e ideológicos, entre los que se incluyen condicionantes y características objetivas y subjetivas.

En el caso de Cuba, ese proceso comienza a desarrollarse en el marco de una situación económica y contradicciones políticas que caracterizaban la realidad de la isla desde el siglo XIX, a partir de 1860, en la medida en que se agudizan los conflictos entre la sociedad colonial cubana y la metrópoli española. Una parte significativa de dicha migración, establecida en Estados Unidos, daría lugar a una comunidad exiliada, atendiendo a la situación política que obligó a figuras de relieve a establecerse en dicho país, y a la connotación patriótica de sus actividades allí, en función de la organización y apoyo al proceso independentista en la isla.

La dinámica migratoria proseguiría durante la primera mitad del siglo XX, en el seno de la sociedad neocolonial cubana y bajo el condicionamiento de la hegemonía y cercanía geográfica del vecino del Norte. Así, a finales de la década de los cincuenta, se calculaba que la población cubana en ese país alcanzaba aproximadamente las 60 mil personas, muchas de las cuales buscaban allí horizontes económicos que ofrecía el mercado laboral. *Los cálculos establecidos por la historiografía fijan a fines de ese siglo una cifra aproximada de 25 mil cubanos en Estados Unidos, radicados fundamentalmente en regiones del sur y del noreste norteamericano* (Aja, 2014)

Han transcurrido más de seis décadas desde el triunfo de la Revolución Cubana en 1959, en consecuencia se ha desplegado una significativa migración que ha tenido como principal destino a Estados Unidos y a la ciudad de Miami, Florida, específicamente (Fig.3), si bien un gran número de cubanos se iría radicando también en otros centros urbanos de ese país, así como en España y Venezuela. Como denominador común, esos primeros migrantes salieron de la isla en un marco de confrontación ante los profundos cambios que se estaban produciendo, que incluían la expropiación de tierras, negocios, industrias y la nacionalización de la economía nacional.



Fig. 3 Cubanoamericano en 7th Avenue en el Barrio “La Pequeña Habana” de Miami (2021). Fuente: Getty Images

Tras el nombrado éxodo inicial comienza un proceso que se mantiene de forma prácticamente constante, y que acrecienta de manera vertiginosa la conformación de comunidades o de asentamientos de cubanos en dichos países, que se extendían a otras ciudades norteamericanas, como las de Hialeah, en el estado mencionado, Union City y West New York, en el de New Jersey, y las de Madrid y Valencia, respectivamente, en España y Venezuela. El resultado básico de ese drenaje migratorio, más allá de constituir un proceso demográfico, como movimiento internacional de personas, fue de carácter político (Ramírez, 2017)

De cierta manera, se trataba de una migración forzosa, en la medida que las razones y motivaciones de los implicados implicaban la búsqueda de refugio, al ser enjuiciados unos por la legalidad revolucionaria, resentidos otros por la pérdida de propiedades, junto a familias atemorizadas por la orientación política radical que se prefiguraba aun antes de que oficialmente se declarara el carácter socialista de la revolución en 1961.

Ese proceso -desarrollado a través de un flujo migratorio sistemático, que comprendió fases de mayor intensidad, cual oleadas que en circunstancias de crisis llevaron consigo desplazamientos masivos significativos-, fue estimulado desde muy temprano por la política de Estados Unidos, al identificarse a la migración como una pieza funcional en el diseño y puesta en marcha de un proyecto subversivo enfilado contra la Revolución cubana. Es en tal contexto que se ubica el surgimiento del exilio cubano contemporáneo, es decir, el que se configura como consecuencia de las radicales y profundas transformaciones políticas que bajo el liderazgo de Fidel Castro se desatan en la isla a partir del primero de enero de 1959.

La década de los ochenta en Cuba, se inauguró con una de las crisis migratorias más significativas que han tenido lugar hasta el presente. El 1o de abril de 1980 un grupo de ciudadanos penetró por la fuerza en la Embajada del Perú en La Habana, con el objetivo de solicitar asilo político, provocando la muerte de un guardia de seguridad. A partir de los acontecimientos, el gobierno cubano difundió un comunicado donde rechazaba la actitud de la sede diplomática de aceptar tales prácticas violentas, que constituían un riesgo para la propia seguridad de los funcionarios y estimulaba actos similares en otras embajadas. Ante la indiferencia del gobierno peruano se retiró la custodia de la sede y el incidente fue aprovechado por una multitud de personas que lograron adentrarse en el recinto, llegando a penetrar más de 10 000 cubanos²⁴

El 21 de abril de 1980 una editorial del periódico Granma hizo pública la decisión del gobierno cubano de autorizar a las embarcaciones que llegaran desde Estados Unidos hasta la isla, a recoger a todo el que deseara emigrar a ese país. Desde ese momento el puerto del Mariel, en la capital cubana, quedó habilitado para la emigración hasta octubre de ese mismo año. Son escasos los registros que se conocen actualmente de los hechos acontecidos en este puerto, el crítico de arte e investigador cubano radicado en México Juan Antonio Molina Cuesta (1965), en su texto “Mariel. De la historia de la nación o la historia nacional de la fotografía”²⁵, expone que tras la búsqueda de fotografías que ilustraran los sucesos acontecidos en el Mariel, descubrió que las imágenes eran prácticamente inexistentes, solo quedaron registros de las manifestaciones contra los “gusanos” y

²⁴ Eliecer Ramírez Cañedo, “El largo camino hacia la normalización de los vínculos migratorios” (II), Edición digital del periódico *Granma*, 6 de febrero de 2017. <http://www.granma.cu/mundo/2017-02-06/el-largo-camino-hacia-la-normalizacion-de-los-vinculos-migratorios-ii-y-final-06-02-2017-23-02-07>, consultado el 5 de mayo de 2024.

²⁵ Juan Antonio Molina Cuesta. “Mariel. De la historia de la nación o la historia nacional de la fotografía”, <https://incubadorista.files.wordpress.com/2016/07/9763657.pdf>. Consultado el 27 de octubre de 2024.

la “escoria” que abandonaban la patria²⁶ Las imágenes que documentan el éxodo fueron en su mayoría tomadas en el trayecto del Puerto del Mariel hacia la Florida, por marineros, guardacostas, o los propios familiares que esperaban en los Estados Unidos, una de ellas se puede apreciar a continuación en la Fig. 4:



Fig. 4 Soldado cubano junto a un barco de refugiados en el puerto de Mariel el 23 de abril de 1980, Jacques Langevin. Fuente: La joven Cuba.

Sin embargo, cabe destacar que otra práctica se interpuso en la forma de documentar el éxodo y el año 1994, relacionada tal vez a la fotografía que emergiera en los noventa; pero en este pasaje histórico de la revolución el apetito fue tan agrídulce, que aunque no estuvieran tan claros los vestigios de resistencia en la imagen, sí resaltaron cuerpos en discordia. No todo se constituía en acuerdo y concesión: la disidencia existía y no titubeó en manifestarse.

1.2 El cubanoamericanismo de la ciudad que progresa

Uno de los grandes dramas de la Cuba revolucionaria ha sido el exilio de cientos de miles de sus ciudadanos. Delitos cometidos en el pasado, desavenencias políticas, precariedades económicas, búsquedas de otros horizontes, reunificaciones familiares y hasta cansancio histórico:

²⁶En el mismo trabajo “Mariel. De la historia de la nación o la historia nacional de la fotografía”, Juan A. Molina se refiere a cómo en los medios impresos cubanos sólo se divulgaron fotografías de las llamadas “marchas del pueblo combatiente”, organizadas por el gobierno revolucionario para condenar la conducta de quienes se marchaban del país.

razones de todo tipo los han impulsado a esa aventura que comenzó desde el mismo año 1959. A lo largo de seis décadas intensas, el sur del estado de Florida, en Estados Unidos, ha sido el destino más recurrido de esos emigrados, que llegan a sumar la quinta parte de la población de la isla y que han desgajado a prácticamente cada familia del país. Allí se han agrupado y definido por épocas y acontecimientos.

Según el momento, han sido llamados el “exilio histórico”, el “éxodo del Mariel” o “los marielitos”, “los balseros de 1994”, “los quedados”. Movidos mayormente por razones políticas (sobre todo los primeros, por la década de los sesenta) o por la búsqueda de mejoras económicas (balseros y quedados, todavía hoy), algunas de sus motivaciones pueden ser intercambiables o se manifiestan como una mezcla de ellas. Para todos esos cubanos que partieron de su país existe, sin embargo, un elemento que los aglutina y caracteriza: el desgarramiento, que muchos han combatido con una actitud similar: vivir fuera de Cuba mirando hacia Cuba. *El problema de los cubanos es que ni yéndonos de Cuba nos vamos de Cuba* (Padura, 2019)

Es importante resaltar que de la década de los sesenta a los ochenta, Hialeah acogió y brindó oportunidades económicas a refugiados cubanos que llegaban apenas con un par de maletas de ropa. Gracias a la cantidad de factorías²⁷ que entonces existían hacia la década de 1990 en la ciudad, cubanos de todas las profesiones y niveles educacionales comenzaron la ardua reconstrucción de sus existencias hasta reconvertir esa localidad en un reservorio cultural de los modos y costumbres de su país natal. La nostalgia funcionó entre ellos como un estado de ánimo y también como una industria necesaria.

Así Hialeah se fue poblando de restaurantes donde se vendían fritas y pizzas cubanas (gordas, chorreantes de queso), puestos de pasteles de guayaba y café cubano (dulce hasta la repugnancia), tiendas de artículos para enviar a Cuba o para consumir entre cubanos, incluidas las llamadas botánicas que ofrecen insumos e imágenes para los cultos sincréticos afrocubanos. Y en 1981 Raúl Martínez²⁸ se convirtió en su primer alcalde cubano. Por ello, cuando a fines del siglo pasado, las

²⁷ Durante la década de 1990, Miami era una ciudad en pleno proceso de expansión económica y urbanística. Aunque no es tan conocida por su industria manufacturera como otras ciudades de Estados Unidos, sí hubo varias factorías y sectores productivos que marcaron la economía local en ese período. Estas fábricas estaban vinculadas principalmente a la producción, ensamblaje, y distribución, y en muchos casos, operaban bajo el modelo de "zona libre" (*free trade zones*) que existía en la ciudad y en el condado de Miami-Dade. OpenAI. (2023)

ChatGPT (versión del 15 de julio) [Modelo de lenguaje de gran tamaño]. <https://chat.openai.com/chat>

²⁸ Raúl Martínez fue el primer alcalde de Hialeah que tenía origen cubano (1981) Martínez comenzó su carrera de servicio público en 1971 como miembro del Comité de Vivienda para Grupos Minoritarios de

factorías comenzaron a ser trasladadas a otros países, los emigrados cubanos permanecieron en *la ciudad que progresa*²⁹, donde ya eran mayoría (Arboleya, 2013)

Cubanoamericanismo es el término más curioso que me viene a la mente cuando pienso en esta comunidad cubana que hizo de en el norte, un intento de Cuba (en la Fig. 5 se encuentra una imagen alegórica). De este modo, el lenguaje común en Estados Unidos ha incorporado el término “cubanoamericano” para referirse a los ciudadanos norteamericanos de origen cubano que radican en dicha nación³⁰. En el caso de Cuba, aunque el uso del término ha resultado menos incorporado en el discurso oficial, y existen sectores que lo rechazan por diversas razones, también resulta bastante aceptado en los círculos académicos o poblacionales; la mayoría de los emigrantes se identifican de esta manera una vez que arriban, desde Cuba, al territorio estadounidense.

El cubanoamericano es uno de los principales grupos nacionales de la minoría étnica hispana o latina en Estados Unidos, la mayor del país, y en sí misma, un fenómeno que impacta tanto a la sociedad norteamericana, como a los países latinoamericanos y caribeños, influyendo de manera relevante en el entorno político, económico y social del continente (Padura, 2019). Aplicada con rigor, tal denominación solo debiera abarcar a los nacidos en Estados Unidos y a los inmigrantes cubanos que han adoptado la ciudadanía norteamericana. Sin embargo, lo usual es que incluso las estadísticas oficiales norteamericanas denominen de esta manera a todas las personas de origen cubano que viven en ese país, sin importar el lugar de nacimiento o estatus legal que posean. Por efecto, aunque más de la mitad de ellos nació en Cuba, los cubanoamericanos conforman un grupo nacional particular dentro de la estructura social estadounidense³¹

Hialeah. En 1976 fue designado miembro de la Junta de Personal y posteriormente, en 1977, elegido miembro del Consejo Municipal de Hialeah. En 1981, Martínez fue elegido alcalde y reelegido en 1983.

²⁹Hialeah, conocida por muchos como "la ciudad que progresa", históricamente ha sido hogar de muchos exiliados cubanos. Varios monumentos y parques de la ciudad rinden homenaje a los líderes y héroes que son figuras culturales importantes para muchos residentes. Con una población hispana de más del 94%, la comunidad de inmigrantes de Hialeah es hogar multicultural para puertorriqueños, mexicanos y otros grupos de hispanos.

³⁰ Arboleya Cervera, Jesús (2013) “Cuba y los cubanoamericanos. El fenómeno migratorio cubano”. Ensayo Histórico-Social. Fondo Editorial Casa de las Américas. La Habana, Cuba, p.70.

³¹ Aunque teóricamente la diferencia es a veces difícil de precisar y en muchas ocasiones se utilizan indiscriminadamente, hemos decidido establecer cierta distinción entre grupo étnico y grupo nacional, con vistas a una mejor comprensión del texto. Resulta así que grupo nacional, como su nombre lo indica, abarca a las personas que tienen un origen nacional común, mientras que grupo étnico está referido a una categoría más amplia, relacionada con determinados aspectos culturales, como es el caso de los hispanos o latinos.

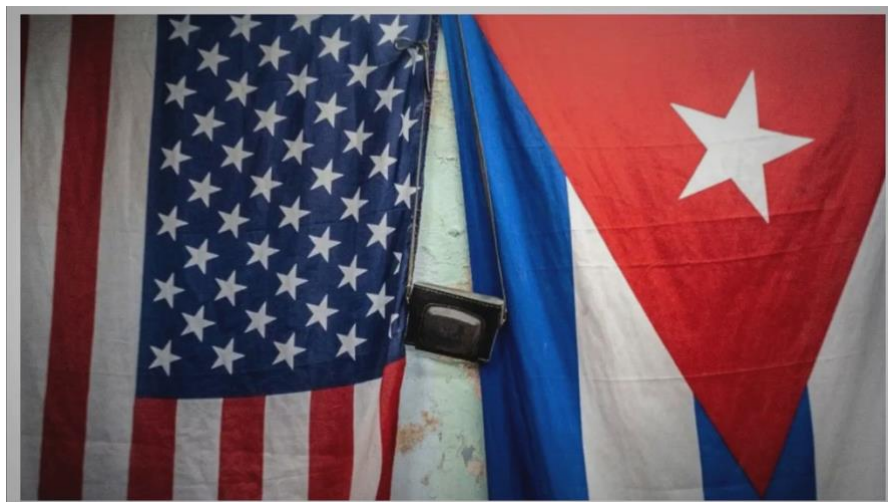


Fig. 5 Banderas estadounidense y cubana (de izquierda a derecha) Fuente: Yussef Díaz, periodista de deportes cubano, 2023.

En Cuba, la formación de la nacionalidad constituyó un proceso histórico singular. En una sociedad donde el balance migratorio favorecía a la inmigración hasta avanzado el siglo XX, la nacionalidad cubana tendió a expresarse casi exclusivamente dentro del territorio nacional, y estableció una equivalencia entre nación, nacionalidad y ciudadanía que resulta poco común en otros pueblos. Esta realidad se transformó a partir del triunfo revolucionario de 1959, toda vez que condicionó cambios trascendentales en el volumen, la composición social y la relación de los emigrantes con el país, y se crearon las condiciones para que la cultura cubana tuviese expresión a escala social fuera del territorio nacional, precisamente mediante la conformación de la categoría del cubanoamericano.

La condición de cubanoamericano entonces reafirma las raíces culturales cubanas en la medida en que son estas las que les aseguran un espacio distintivo dentro de la sociedad norteamericana -no pueden ser otra cosa-, pero al mismo tiempo las transforma y da origen a una nueva manera de expresarse esa nacionalidad, en tanto es el resultado de la necesidad existencial de los inmigrantes cubanos y sus descendientes. Se origina así una cultura que, desde la matriz cubana, identifica como suyos los valores fundamentales de la sociedad estadounidense, dígame, entre otros, el idioma inglés, las costumbres, las aspiraciones e, incluso, los patrones ideológicos predominantes y, bajo estas condiciones, el resto de la sociedad los acepta como parte del todo. En resumen, son y no son cubanos, ya sea que miremos el fenómeno desde la política -la relación

ciudadana-, donde existe una sola nación cubana, o lo hagamos desde la cultura, una cualidad mucho más abarcadora.

Sin embargo, es importante mencionar la aliteración que subyace en las lecturas de la orilla cubana y la orilla miamense. La configuración que arroja el núcleo de estas tensiones políticas encuentra incomodidades visuales; ¿cómo exceder o desbordar la mirada hacia un polo u otro? No es sencillo de asumir que una isla en el Caribe proclame el socialismo a costa de casi cualquier sacrificio, solo a noventa millas de la “libertad”. Se vuelve necesario el ocultamiento o el solapamiento imaginal.

El término cubanoamericano, desde el nombramiento, funciona muy bien para distinguir lo que se puede ver o no, según la conveniencia sistémica, y no estoy insinuando que el término sea peyorativo, pero el solo hecho de componer el vocablo con ‘americano’, ya denota la intención de Estados Unidos de figurar opacando un continente. Por mi parte, no me declaro adepta de las dualidades, por lo mismo considero que existen posibilidades para discernir fugas que se localicen más allá de lo geopolítico, y que la exégesis podría encarar, como aquella multitud bravía que en 1994 se apoderó del malecón habanero³²

En este orden, la política de inmigración de cubanos hacia los Estados Unidos se rige desde 1966 por la Ley de Ajuste Cubano³³, que esencialmente dice que cualquier persona que salió sin autorización de Cuba y entró a los Estados Unidos (incluyendo sus aguas continentales) estaría autorizada a obtener la tarjeta de residencia permanente un año después. Aunque ciertamente el hito queda señalado posterior a las conversaciones que el gobierno cubano sostuvo con el gobierno de Bill Clinton, llegando a un acuerdo que consistía en dejar de admitir a personas interceptadas en aguas de los Estados Unidos.

Desde entonces, los cubanos detenidos en las aguas entre las dos naciones con “pies mojados” serían enviados de regreso a Cuba o enviados a un tercer país, mientras que los que llegaron a la costa “pies secos” tendrían la oportunidad de permanecer en los Estados Unidos y más tarde

³² Se refiere al Maleconazo.

³³ La Ley de Ajuste Cubano (en inglés, Cuban Adjustment Act o CAA), Ley Pública 89-732, es una ley federal de los Estados Unidos promulgada el 2 de noviembre de 1966. Aprobada por el 89.º Congreso de los Estados Unidos y firmada por el presidente Lyndon Johnson, la ley aplica a cualquier nativo o ciudadano de Cuba que haya sido inspeccionado y admitido o con permiso de permanencia temporal en los Estados Unidos después del 1 de enero de 1959; haya estado físicamente presente en ese país durante al menos un año; o sea admisible como residente permanente de los Estados Unidos.

postular a la residencia permanente legal, de acuerdo a la Ley de Ajuste antes mencionada. Esto soslayando muertos y desaparecidos que quedaban en el trayecto.

Pero, este cambio en la política de ambas naciones, aunado al cansancio visceral de los ciudadanos cubanos en la década del noventa, así como en respuesta a otros hechos sociales contundentes como el hundimiento del remolcador 13 de Marzo³⁴, conllevarían a un estado de contingencia y descontento popular. Los cubanos se lanzarían a la calle como nunca antes en el período posrevolucionario. El Maleconazo sería como le llamarían al colapso, y sería una clara manifestación de la frustración del pueblo con sus dirigentes.

Ese día de verano ocurrió el levantamiento, y después de que la policía cubana impidiera que la gente subiera a los remolcadores que salían de La Habana, miles de ciudadanos salieron a tomar las calles en la manifestación antigubernamental más grande que Cuba había visto desde que inició el proyecto de la Revolución Cubana. A orillas del malecón de La Habana se enfrentaron en un desfile de palos y piedras, saqueando comercios y rompiendo escaparates, a la vez que lanzaban consignas contra Fidel Castro y el sistema socialista en el poder³⁵

Hasta aquí deseo expresar que estos convulsos días han quedado en la memoria bajo una narrativa que engloba disímiles versiones, quizás las más relevantes sean las que configuran las dos orillas en conflicto, y los ciudadanos que se quedaron en la isla, pero de cualquier modo, ninguna completamente fiable. Eso sí, la trascendencia de los eventos es innegable; más aún si se toma en cuenta el período que inmediatamente sucedió a la protesta, y que se extendió aproximadamente desde inicios de agosto de 1994 hasta el 10 de septiembre del mismo año: la Crisis de los Balseros³⁶. En consecuencia con lo anterior, la presencia de los medios de difusión

³⁴En la madrugada del 13 de julio de 1994 las autoridades cubanas hundieron al remolcador "13 de Marzo" mientras trataba de huir de Cuba. La embarcación llevaba a bordo 71 personas, 41 de ellas murieron, incluyendo 12 menores de edad que viajaban junto a sus padres. Según testimonios de los sobrevivientes (31 personas), la tripulación de los también remolcadores "Polargo-2" y "Polargo-5" embistieron intencionalmente al "13 de Marzo", y luego negaron auxilio a las personas que se encontraban en el agua. Durante más de una semana los medios de comunicación cubanos mantuvieron silencio en torno a los hechos, a pesar de las insistentes denuncias en los medios internacionales. Posteriormente, el 5 de agosto el Fidel Castro calificó como "esfuerzo verdaderamente patriótico" la actuación de las personas involucradas. Hasta la fecha el gobierno cubano asegura que el hecho fue un accidente.

³⁵Mariottiz, Ángela & Danielle, Demien (2023) *El Maleconazo y las reformas de los años 90*, en Foro Cubano Vol.6. No. 60 Temas: Reformas y revoluciones. Consultado en <https://www.programacuba.com/el-maleconazo-y-las-reformas-de-los-años-90> el 27 de septiembre de 2023.

³⁶Más de 35.000 cubanos huyeron en balsas, generando lo que se conoció como la crisis de los balseros cubanos, una diáspora masiva que hasta entonces había sido recibida con una política de "puertas abiertas" por parte de Estados Unidos, situación que cambió dramáticamente desde el 19 de agosto en el que el

masiva, tanto nacionales como internacionales, no se hizo esperar; todos anhelaban documentar estos acontecimientos. En esa lógica se insertan elementos interesantes, como los fotógrafos cubanos Ernesto Javier y Guillermo (Willy) Castellanos, por mencionar dos ejemplos que han dejado archivos de relevancia visual a la posteridad. A través de estas acciones fotográficas de marcado arrojo (a futuro, también artísticas), es que la imagen logra incidir actualmente desde una postura directa e irrefrenable, dejando leer entre líneas que la patente del poder había cambiado de manos, y que aún con la circunstancia precarizada en la espalda, el despliegue de otros horizontes estaba al alcance de quien participara.

Entonces, a partir de este momento, el empeño de “mudarse” impediría el conato, pero, el traspapeleo que implicaba en ese justo momento, convertirse en cubanoamericano, tenía otorgada una alta tarifa a pagar. Por demás, ¿qué existe en el imaginario sobre un cubano que es y al mismo tiempo no es cubano? La declaración evoca desmanes, y el discurso hegemónico encuentra consuelo en la desidia que provoca. Tal vez este asunto encuentre cobijo entre las capas que develan las fotografías de emigrantes irregulares cubanos tomadas por aquellos tiempos. Nunca ha sido fortuito para un cubano formar parte de la “patria americana”: *estoy en contra de la revolución socialista*, sería una frase esperada (tal vez, en inglés caería mejor)

Sin embargo, ¿quién tiene el derecho a hacer y clasificar el recuento de los daños? Yo quiero pensar que el cuerpo; el cuerpo que se lacera, el cuerpo que se estremece, el cuerpo que resiste, y que sigue resistiendo con la inquietud opaca. Si deformamos los márgenes de la imagen podríamos expandir su horizonte, sin embargo el accidente de la materialidad nos alcanzaría tal vez para no negar la representatividad, pero jamás para estabilizar la historia.

1.3 El muro en que germinó la balsa

Durante la década de los noventa, la fotografía cubana comenzó a llamar la atención por una tendencia que implementaba gestos inéditos de subversión al orden lingüístico impuesto desde el poder. Esa tendencia, que por entonces empezaba a ser calificada como “metafórica”, se expresaba mediante representaciones que aludían de manera indirecta a situaciones sociales, detonando imágenes (más que conceptos) que circulaban en el imaginario colectivo.

Presidente Clinton ordena llevar a cabo una política de intercepción en alta mar. Tan solo entre agosto y septiembre de 1994, una cantidad de 32,362 ciudadanos cubanos fueron interceptados en el mar.

Lo importante en la representación no era lo explícito, sino lo omitido, que llegaba al significado por una vía parabólica. Así, más que ratificar un estado de lo real, esas fotografías se insertaban en el acto mismo de la representación que enarbolaba la desconfianza ante cualquier discurso mimético de la realidad. La fotografía metafórica propiciaba entonces una revisión del concepto de documento³⁷, no solo gracias a su complejidad semiótica, sino también por medio de la manipulación tecnológica, la renovación conceptual y la temática a la que se asociaba. Tal vez la obra emblemática de esa tendencia es la serie *Aguas baldías*, de Manuel Piña (1992-1994) exhibida en los muros de La Cabaña durante la Quinta Bienal de La Habana, y que se aprecia en las Figuras 6 y 7.



Fig. 7 Plano detalle

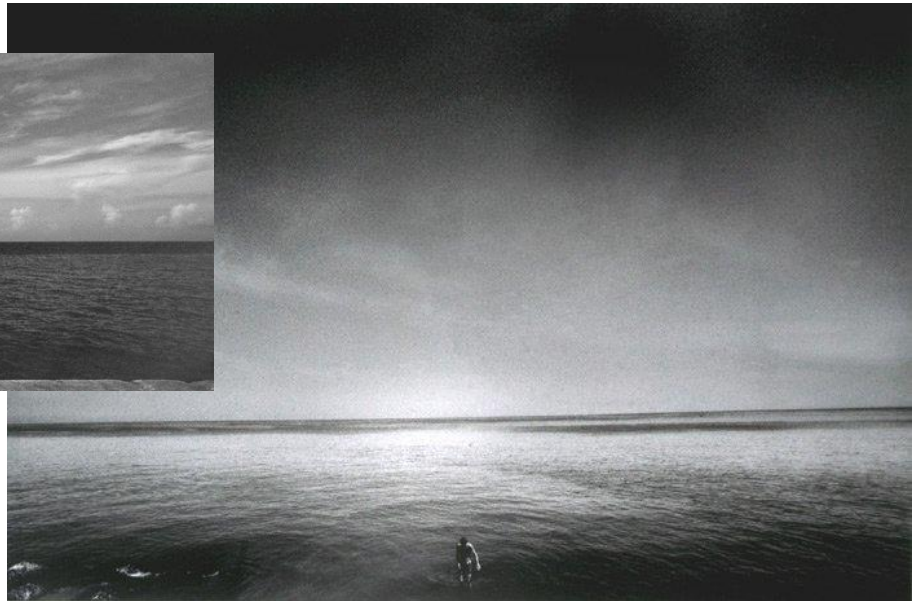


Fig. 6 Manuel Piña, de la serie *Aguas Baldías*, 1992-1994. *The Farber Collection*. Fuente: Internet.

Las fotografías de esa serie tienen como escenario el malecón habanero y como pretexto, la poesía de T. S. Eliot³⁸, pero mantienen en su horizonte de significados, el deseo de la fuga y la ansiedad del sujeto ante la posibilidad de transgredir los límites de un territorio convertido en abstracción. No es extraño que la foto de un muchacho saltando desde el muro hacia el mar se

³⁷ Morell Otero, Grethel (2013) “Arquitectura y ciudad: fotografía cubana en el paisaje habanero. Segunda Parte *Los artistas del lente cuestionan la fachada, los monumentos y el Malecón*. En <https://cubanartnewsarchive.org/es/2013/08/01/arquitectura-y-ciudad-segunda-parte-fotografia-cubana-y-el-paisaje-habanero/>, consultado el 14 de mayo de 2024.

³⁸ Poeta, crítico literario y dramaturgo inglés nacido en Estados Unidos. Premio Nobel de Literatura y autor del famoso poema *Tierra Baldía*, una de las obras más discutidas e importantes de comienzos del siglo XX.

convirtiera en la más llamativa de esa serie y en una especie de ícono de la fotografía cubana postdocumentalista³⁹

Por otro lado, existen otras imágenes que son interés particular de esta investigación y que se vinculan a una forma desenfadada de mostrar encuadres, cuerpos, formas y figuras. Las referidas emanaron del lente aquel joven fotógrafo de 1994, Guillermo (Willy) Castellanos, y a pesar de circunscribirse de igual modo a la tendencia postdocumentalista, encarnan una coyuntura histórica fortuita aunado a un matiz visual interesante (Fig. 8 y 9). En términos de funcionalidad, el trabajo de Willy deja en claro que no existe un divorcio entre la dimensión afectiva y la objetividad.

Era cerca del mediodía cuando salí con algunos compañeros en una camioneta a recoger unas obras de la Bienal de La Habana que estaban expuestas en la Sala de Exposiciones de La Cabaña. Pasamos bordeando el castillo de La Fuerza y vimos una multitud inusual en la explanada, casi desbordando del malecón habanero. Preguntamos qué estaba pasando y un negro flaco y alto respondió gesticulando con nerviosismo: “La pira, asere, la pira”. Era el 5 de agosto de 1994. Horas después las calles de La Habana serían el escenario de una protesta *sui generis* en todo el medio siglo de gobierno de Fidel Castro (Entrevista a Willy Castellanos, septiembre de 2024)



Fig. 8 y 9. Fotografías [2] de la serie *Rumbo Norte: más allá del Muro Azul* (1994), de Willy Castellanos. Cortesía del artista y de *Aluna Art Foundation*.



³⁹ Íbidem

A este joven Willy le tocó presenciar el despunte de una protesta multitudinaria, que tenía como trasfondo el Período Especial y cambios sistémicos globales ineludibles. Los cubanos enfurecidos tomaban el espacio público y decidían su destino contando solo con el mar. En ese momento, miles de balsas comenzaron a brotar y a flotar, desde aquellos muros de contingencia que convergían en cuerpos y promesas.

La fotografía directa le sustrajo a la realidad cualquier verdad equívoca y dio paso a la desestabilización de un poder estatal que controlaba los imaginarios. La eficiencia discursiva y la radicalidad de la imagen se basan justamente en su carácter documental. *Y su potencialidad simbólica depende más del contexto de lectura que de una precisa intención autoral. Incluso la noción de autor es susceptible de disolverse aquí, como parte de un proceso de reblandecimiento de la subjetividad asociada al aparato fotográfico, yo traté de deslindarme lo mayormente posible*⁴⁰

Esa apuesta por lo afectivo se aprecia en la obra de Willy Castellanos sobre todo en la representación de los espacios, pues algunas de las imágenes más llamativas son paisajísticas y se atienen a esa retórica del espacio inmenso, de la soledad del ser humano frente al mar, de la fragilidad de la persona ante el viaje.

Las fotos hechas a la orilla del mar dejan ver la intensidad de cada evento y también intuyen el lado íntimo, absolutamente personal del dolor, de la pérdida, de la incertidumbre y del miedo. Las escenas nocturnas muestran el mar como un espacio ominoso, tal como se refleja en la Fig. 10.



Fig. 10 De la serie *Rumbo Norte: más allá del Muro Azul* (1994), de Willy Castellanos. Cortesía del artista y de Aluna Art Foundation.

⁴⁰ En entrevista realizada a Willy Castellanos, Vía Zoom, el 17 de marzo de 2023.

En este punto, es válido mencionar que lo fotografiado adquiere mayor vitalidad dentro de la imagen en la medida que el fotógrafo interviene menos, por eso quizás fue posible que veinte años después de estos incomparables sucesos (2014), se montara y expusiera una muestra que diera idea de alguna continuación a la inquietud política que reunió la emigración cubana balsera (Fig. 11 y 12). La misma se desarrolló en el Centro Cultural Español de Miami, con Willy Castellanos y su esposa Adriana Herrera (curadora e historiadora del arte) al frente, quienes se dedicaron a explorar interrogantes relativas a la memoria, incorporando recursos visuales como el performance, la instalación, el videomontaje, la búsqueda de testimonios de balseros, entre otros.



Fig. 11 A la izquierda, la serie *Documentos Alternos* 1994-2014; a la derecha, la serie *Rumbo norte, más allá del muro azul*, 1994. Cortesía de Willy Castellanos; Aluna Art Foundation.



Fig. 12 Vista de Juan-Sí González, *Rosa Náutica*, 2012
Cortesía de Willy Castellanos y Aluna Art Foundation.

Este reformulado modo de exhibir las fotografías de la Crisis de los balseros, respondió primeramente a una necesidad de desmitificación histórica. El gesto que Willy Castellanos implementó a partir del uso de fotografías inéditas de aquel acontecimiento, dio paso a la recepción de nuevos relatos particulares. La voz de aquellos balseros no podía escucharse a cuadro, sin embargo, en este nuevo marco de reflexión documental, el archivo pudo adquirir condiciones testimoniales que ampliaron las dimensiones del proyecto artístico, y de alguna manera, pusieron fin al silencio. *Desde entonces, el proyecto estuvo destinado a enjuiciar la autoridad social y cognoscitiva no solo de la fotografía, sino del propio concepto de "Historia" como relato único y totalizador* (Castellanos, 2014)

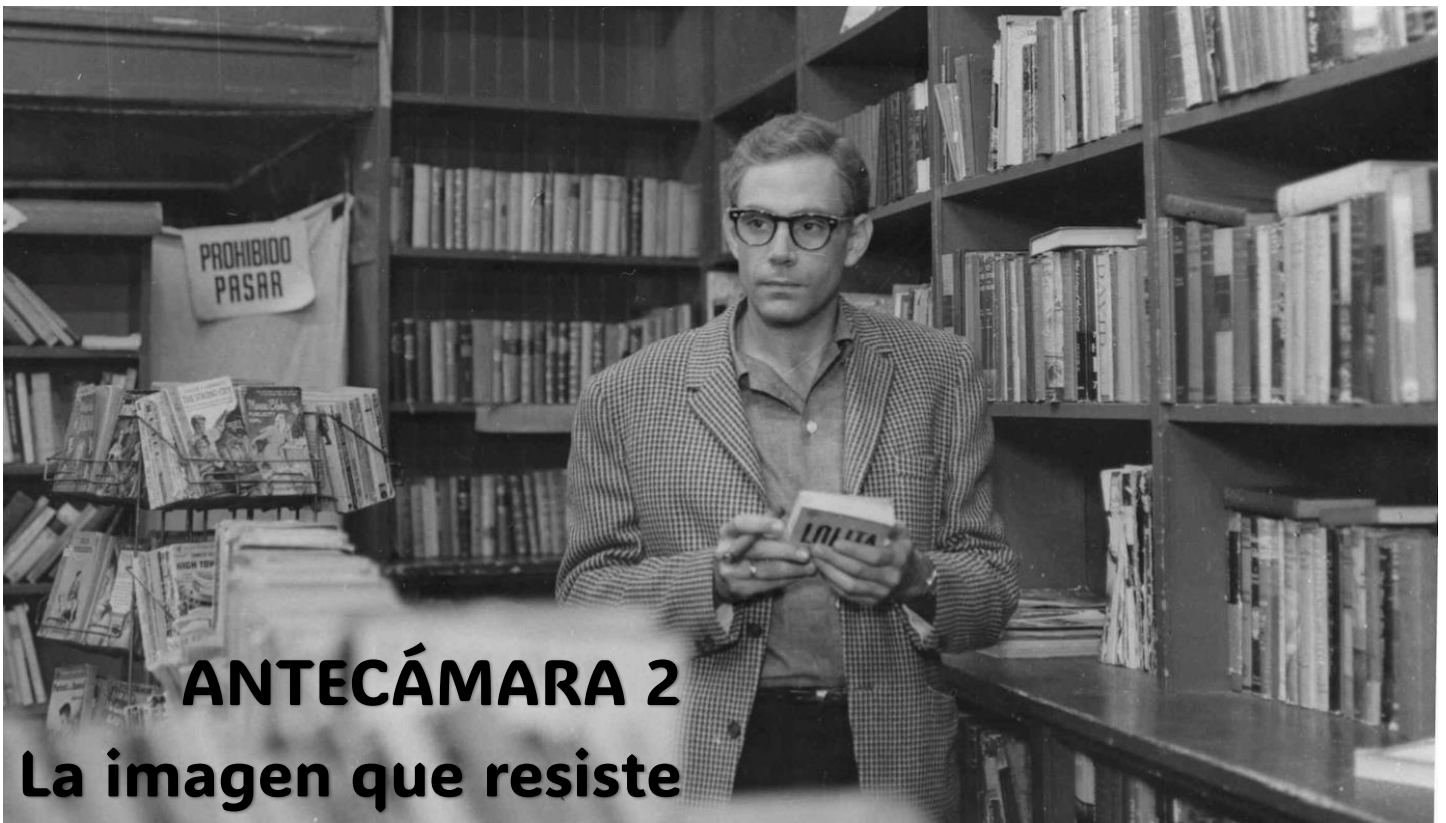
Aunque la recolección de la memoria colectiva no es el objetivo de la presente investigación, sí lo es el análisis de las fotografías que conforman *Exodus 94* o *Éxodos: Documentos Alternos*. La cuestión que nos remite al *ereignis*⁴¹ no muere, sigue vívida y reclama, a pesar de que se hayan curado esas más de ochenta imágenes que dan cuenta del éxodo masivo. En el muro se vio la balsa por primera vez, rompiendo las olas en un ademán de resistencia y partiendo hacia la tierra prometida, pero la balsa no nació ahí, sino mucho antes, en la mente de los cubanos que no encontraron otra salida para manifestar su inconformidad.

Problemizar las marcas en las propias contradicciones de la imagen, es uno de los asuntos centrales de este capítulo. La forma en que se dispersa el imaginario al inundar la vista de cuerpos, de mar y de balsas, da cuenta de que el acto en sí no es lo fundamental, sino que existen dilemas globales que conectan esta realidad-catástrofe con los destinos de miles de cubanos, caribeños y latinos de épocas posteriores.

La mirada neutral, en mi criterio, no existe; he intentado deslindarme de la sensación agrídulce que me provoca interpretar, juzgar, dilucidar, teorizar al respecto. La imagen nos habla por sí misma, sin sesgos, pero hay que recurrir al absurdo del imaginario, y pensar que la materialidad puede ser ese espacio fecundo de la superficie política. La configuración del documento está en la dispersión subjetivante de la narrativa ideológica, por eso pienso que cada cuerpo visible es una imagen que resiste.

⁴¹ Las traducciones corrientes de *Ereignis* en español son: acaecimiento, acontecimiento, suceso, evento. Estos términos vienen a significar lo mismo, pero son insuficientes, según el mismo Heidegger. Nótese que las reservas heideggerianas no se refieren a una traducción del alemán, sino a términos alemanes más o menos sinónimos de *Ereignis* en el sentido corriente del término (Berciano Villalibre, Modesto [1998] *El evento, Ereignis, como concepto fundamental de la filosofía de Heidegger*, p.92)

Memorias del Subdesarrollo (1968), Dir. Tomás Gutiérrez Alea



ANTECÁMARA 2
La imagen que resiste

ANTECÁMARA 2

LA IMAGEN QUE RESISTE

I

La supervivencia de las luciérnagas (2009) en Didi-Huberman, toma a la luciérnaga como un símbolo para reflexionar sobre el poder de resistencia de distintas manifestaciones artísticas en cuanto a su calidad de imágenes. En ese sentido, lo que se nos plantea es a estos insectos como imágenes que sobreviven [imágenes supervivientes] que, representando al arte y, metonímicamente al hombre, cargan consigo una resistencia, estética y política, a través de la emisión de sus pequeñas luces (luciole)⁴²

II

Cojímar había sido ese pueblo pesquero de La Habana donde un año antes del triunfo de la revolución, se filmara *El Viejo y el Mar*, pero también sería en la infortunada década de los noventa, ese pedazo de tierra donde *balseros*⁴³ alzarían los brazos y meterían el cuerpo en el mar de la esperanza. El límite era el infinito. Sin caer en triunfalismos, miles de almas avizoraban desde la orilla lo tenaz de la circunstancia, y vibraban en sus gargantas consignas otras. La relación figura- fondo se transformaba, y aunque Fidel Castro seguía captando la atención de las pantallas, su voz era opacada por la de un pueblo que clamaba divergencias.

III

Y no, no hay que romantizar la muerte de un ahogado, pero tampoco la palabra de un tirano. Yo tenía dos años de edad, mi madre treinta y dos, y mi abuelo paterno aplaudía la “gusanera”⁴⁴; los pretextos para estar en la calle, sobraban. Y las luciérnagas de aquel momento, aún alumbran.

⁴² Rodríguez, M. (2018). La imagen-luciérnaga: una aproximación al trabajo de Georges Didi-Huberman sobre la resistencia política y la estética de las imágenes supervivientes. *Estudios De Filosofía*, (16), 52-71. <https://doi.org/10.18800/estudiosdefilosofia.201801.003>

⁴³ El término *balsero* se usaba para referirse a los cubanos que trataban de alcanzar las costas de los Estados Unidos, cruzando en precarias embarcaciones el Estrecho de la Florida y en busca de mejores condiciones de vida.

⁴⁴ En Cuba se les llama *gusanos* a los contrarrevolucionarios, es decir, a aquellos cubanos que se pronunciaban en contra de la revolución y su proceso. *Gusanera*, por ende, es el término para designar sus acciones colectivas y su propia conformación.

Santa y Andrés (2016), Dir. Carlos Lechuga



Capítulo II

Cuerpos visibles

El hombre, en su interacción con los demás, moldea el cuerpo. La moldeadura se da en gran medida por la influencia que recibe de su exterior, determinando la forma en que ha de conducirse, reconstruirse e interpretarse de acuerdo con el momento histórico y el contexto sociocultural. *Con el cuerpo, la persona se “instala” en el mundo, lo expone, lo exhibe o esconde, de forma que las múltiples miradas ajenas le crean una presencia e identidad subjetiva* (Vergara, 1997)

Desde que las imágenes son participantes, el encuentro que experimentamos a través de ellas es en nuestro reconocimiento, la articulación de la norma. Generamos diversas formas de pensar el cuerpo, más allá de los límites de la carne; y más que como una unidad, lo apreciamos como un objeto en desarrollo. Conocemos la figura por repetición⁴⁵. En este orden, muchos artistas han reflexionado sobre los límites del cuerpo, y es común observar esta preocupación en obras de fotografía como pueden ser las imágenes de André Kertész, en su serie *Distorted* (1933), que aparece en la Fig. 13, obra en la que el artista aporta un discurso visual que despierta una interrogante ¿cómo se genera un cuerpo al aparecer en imagen?



Fig. 13 *Distortion #40*, París, 1933, André Kertész. Fuente: Internet

Considerando que el cuerpo es un fenómeno social, cultural e histórico, inserto en una trama de sentidos y significados, se puede afirmar que es en la superficie donde se inscriben sus sucesos y siempre se manifiesta como un terreno en disputa que aloja significaciones de sistemas

⁴⁵ González, Michel (2018) “El cuerpo de la imagen”; [Anti]Materia Digital el 20 de mayo de 2024, en <https://anti-materia.org/el-cuerpo-de-la-imagen#:~:text=Es%20lo%20que%20sucede%20entre.cree%20un%20sistema%20de%20percepción>

simbólicos, como cuestiones vinculadas al género, a la clase, a la etnia, etc. En este sentido, los cuerpos conllevan las marcas de la existencia individual y colectiva:

Existir significa moverse en un espacio y tiempo, transformar el entorno gracias a una suma de gestos eficaces, clasificar y atribuir un valor a las actividades perceptivas, dirigir a los demás la palabra, pero también realizar gestos y movimientos a partir de un conjunto de rituales corporales cuya significación sólo tiene sentido en relación con el conjunto de los datos de la simbólica propia del grupo y del contexto social de pertenencia (Scharagrodsky, 2007)

La visibilidad entonces se vuelve una categoría crítica de análisis cultural y social. La visibilidad se refiere no solo a las posibilidades de autorrepresentación social y a las nuevas sensibilidades respecto de la puesta en escena social y las formas de vigilancia, sino también a estrategias de poder social y exclusión que apuntan al ocultamiento y la invisibilidad (de la pobreza, la desigualdad, enfermedad, etc.) Sin embargo, cualquier intento de hacer visibles tales fenómenos ocultos, presupone un contexto complejo de visualización. Para este contexto y muchos otros, la cuestión de la relación texto-imagen, la interacción entre imágenes, su tenso vínculo en los medios y la necesidad de que sean comentadas a través de la escritura y los textos, es de eminente importancia (Bachmann-Medick, 2016)

Detrás de las representaciones mediales se esconden mundos de imaginación que extraen su lógica y su creación de significado de las imaginaciones históricas. Reflejan por un lado, los deseos y anhelos sociales, y por otro, ansiedades y represiones colectivas; el cuerpo también es un medio, una superficie en donde cohabitan dispersiones imaginales. Por otra parte, el signo es privado de su historia concreta y transformado en un gesto atemporal (Barthes, 1964), por eso la imaginación política padece la potencia de una (im) posibilidad. Los cuerpos pueden ser traducidos en múltiples ideas de su condición visual estando a cuadro.

La (in)visibilidad de las cosas no es una cualidad manifiesta, sino que como dijo Peter Geimer en 2002, es "diseñada en estudios y laboratorios", por ejemplo, algo puede hacerse visible al precio de que otra cosa deje de ser el centro de atención. Así con los cuerpos.

Visualizar el cuerpo emigrante o la migración (incluso con la intención de entender, comprender y, al hacerlo, normalizar) es siempre una forma de alteridad, un proceso de transformación, diseño y creación. La migración conserva un sabor marginal y problemático a pesar los marcos actuales

de globalización. Incluso cuando se considera amenazante, se "controla" de forma rápida y eficaz. Es necesario enfrentar esto, no visibilizarlo⁴⁶

El régimen visual en Mitchell plantea que las imágenes se popularizan y gestionan sobre la base de las ideas y de los objetos, movimientos, pensamientos, como "iconografías del otro". Sin embargo, las imágenes de migración están ya en movimiento. Son una técnica y una práctica al mismo tiempo. Las imágenes son imitaciones de la vida (aprehendemos la figura por repetición) y resultan ser muy parecidas a los propios seres vivos. Entonces tiene sentido hablar de una "migración de imágenes", de las mismas imágenes como algo que se mueve de un entorno a otro, a veces echando raíces, a veces avanzando como nómadas desarraigados⁴⁷(...) las imágenes 'van antes' que el emigrante en el sentido que, antes que llegue el migrante, su imagen es lo primero, en forma de estereotipos, patrones de reconocimiento (...) el inmigrante llega como una imagen-texto, cuyos documentos van delante de él en el momento de iniciar el trayecto (Mitchell, 2010)

La migración se presenta como una problemática que es necesario resolver, sin embargo lo interesante es que el espectador -que puede encarnar al artista- se sitúa en un centro imaginado desde el cual se contempla la cambiante periferia del migrante, quizás a modo de documentar en imágenes lo que está pasando con quienes deciden cruzar fronteras o irse al mar, como es el caso del artista cubano Willy Castellanos con su serie *Rumbo Norte: más allá del Muro Azul* (1994)

En las imágenes de migración no se puede encontrar ninguna realidad objetiva, no son imágenes de una realidad experimentada. La producción de imágenes sintéticas no llega tan lejos como para reemplazar la realidad experimentada (Müller -Doohm, 1993) Los discursos de imágenes y los regímenes visuales de migración generados, estructuran cómo piensan y hablan ciertas cosas y cómo se visualizan en tanto actuamos sobre ellas. En estas bases de visualización, pensar y hablar pueden configurar nuestro conocimiento sobre la migración y siempre que se trata de hacer categorías "legítimas" de este fenómeno, se termina entrando en el sencillo plano de la percepción. El proceso de nombrar e imaginar es crucial para que ocurra esta suerte de "categorización" conceptual y visual. La denominación y la imaginación de la migración son, en última instancia, también la base del poder político (Landwehr, 2001)

⁴⁶ Bischoff, Christine (2018) Migration and the regime of the gaze. A critical perspective on concepts and practices of Visibility and Visualization, p.85

⁴⁷ Ídem, p.88.

En la fotografía de emigración, el otro no sufre falta de visibilidad, sino todo lo contrario: su apariencia exterior se instrumentaliza en la visualización de las aspiraciones de integración, demarcación y distinción⁴⁸. Las imágenes sirven entonces como marcador de identidad y como recurso para la autoconstrucción de los propios migrantes. El cuerpo del yo y el del otro están casualmente vinculados. El dispositivo se encarga de intervenir para revelar un negativo y el sistema, quizás enarbola la pretensión de legitimarlo. El reto radica en el intersticio que emana de la visibilidad y la invisibilidad. La foto como herramienta crítica podría devenir en una écfrasis redentora. Según Sontag (2016)

Nadie jamás descubrió la fealdad por medio de las fotografías. Pero muchos, por medio de las fotografías, han descubierto la belleza. Salvo en aquellas situaciones en las cuales la cámara se utiliza para documentar, o para señalar ritos sociales, lo que mueve a la gente a hacer fotografías es el hallazgo de algo bello. (El nombre con que Fox Talbot patentó la fotografía en 1841 fue calotipo: de *ka/os*, bello.) Nadie exclama: «¡Qué feo es eso! Tengo que fotografiarlo». Aún si alguien en efecto lo dijera, todo su sentido sería: «Esa cosa fea me parece... bella»

Por lo tanto, no es el canon, sino la dislocación aquella que se vuelve visible desde su pluralidad, desde la concordancia y el movimiento de los cuerpos, de las consignas, de las demandas. El fenómeno del aparecer/desaparecer/reaparecer podría constituir el instrumento político del cubano que emigró en los inicios tumultuosos de la década del noventa del pasado siglo. La urgencia de la confrontación generó otras materialidades asociadas a la crisis, pero, ¿cómo devolverle la vitalidad a la crisis y evitar la ajadura?

Todo evento de resistencia encierra una sublimación que entremezcla el dolor con el alivio, y el desasosiego con la esperanza. Más allá del interés documental en las fotos de emigración que tomó Willy Castellanos, ¿qué más podremos hallar?; ¿los colores que también migran? ¿interrogantes que podrían abrir brechas epocales y políticas?; o en su caso, solo una cristalización de la historicidad. Yo quiero pensar que siempre hay quien permanece del otro lado de la orilla y prende las luciérnagas y que lo disperso podría prefigurar otra máscara del excedente figurativo.

⁴⁸ Bischoff, Christine (2018) Migration and the regime of the gaze. A critical perspective on concepts and practices of Visibility and Visualization, p.89.

2.1 Despuntos del pentaprisma

Para Walter Benjamin hay dos momentos fundamentales en la historia de la fotografía: un período inicial, que podemos denominar preindustrial; y un segundo período, el industrial, que estará asociado a la pérdida de directrices que animaban el anterior. El andar histórico de la fotografía, su manera de ir abriéndose paso en un mundo dominado visualmente por la pintura y otros procedimientos artísticos, no fue fácil. Sobre ella pesaron, inicialmente, una serie de prejuicios centrados en su condición mecánica. La fotografía fue vista inicialmente como un ataque directo a una tradición visual que se remontaba al Renacimiento⁴⁹. En la fotografía, nos dice Benjamin:

A pesar de toda la habilidad del fotógrafo y por muy calculada que esté la actitud de su modelo, el espectador se siente irresistiblemente forzado a buscar en tal fotografía la chispita minúscula del azar, de aquí y ahora, con la que la realidad ha chamuscado por así decirlo su carácter de imagen (2012)

Pero las vicisitudes antes mencionadas, no frenaron el avance de la fotografía como un mecanismo de reproducción. Desde finales del siglo XIX, agrupaciones y clubes fotográficos comenzaron a surgir en varios países de Europa y en América. En el caso de los fotógrafos cubanos, las sociedades españolas influyeron de forma directa. Al mismo tiempo que estas sociedades intervinieron en la labor artística de los fotógrafos cubanos, fueron llegando también, sobre todo al iniciarse el siglo XX, las novedades estilísticas del Pictorialismo⁵⁰ propulsado por las sociedades fotográficas de Estados Unidos.

Estas sirvieron de antecedentes y guía para la creación en el año 1935 cubano del Club Fotográfico de Cuba (CFC), el cual tomó de ellas sus estructuras, objetivos y estilos. Pero no debe ignorarse que desde 1883 hasta la fundación del Club en 1935, existieron en Cuba varias asociaciones que agruparon a creadores dentro de diversas ramas de la fotografía⁵¹. La mayoría de

⁴⁹ Benjamin, Walter (2012) Breve historia de la fotografía. Editorial Casimiro. Ciudad de México.

⁵⁰ El pictorialismo es una corriente fotográfica que surge a finales del siglo XIX y se desarrolla a nivel mundial, pero sobre todo en Estados Unidos, Europa y Japón, su terminología viene derivada del inglés Picture (imagen) y no de una fotografía pictórica en este caso mas academicista.

⁵¹ Cabrales Rosabal, Ramón (2022) El Club Fotográfico de Cuba. Antecedentes y constitución, en <https://www.cubaperiodistas.cu/2022/01/el-club-fotografico-de-cuba-antecedentes-y-constitucion/>

ellas no alcanzó gran trascendencia, excepto la Asociación de Repórteres de La Habana⁵², fundada el 14 de abril de 1902. Aún así, tuvieron el mérito de constituir los primeros intentos por nuclear a los fotógrafos y socializar sus obras, razón por la que su significación como incuestionables precedentes quedó plasmada en la historia de la manifestación.

Un antecedente directo del CFC fue la Cooperativa Fotográfica, surgida en 1933, en la calle Industria 156 de La Habana que ofreció servicios las 24 horas del día. Alquilaba cámaras y llegó a cumplir encargos mayores, como los primeros murales que decoraron el lobby de los edificios de algunos bancos y organismos comerciales. Sus miembros eran los llamados “lambiones” o “lambieros” de forma despectiva (sinónimo de goloso, según Diccionario de la Real Academia Española). Ni ellos mismos calificaban sus fotos como arte. No se puede soslayar que, además de estos primeros intentos de asociación, en la génesis del Club desempeñaron un rol fundamental dos instituciones de gran popularidad en el mundo fotográfico de La Habana en la década de 1930: el estudio *El Arte* y el estudio fotográfico de la tienda *El Encanto*.

El Arte desarrolló varias actividades novedosas para la época. No solo funcionó como estudio, sino también como un centro cultural sujeto a una gran vida social al que asistían fotógrafos aficionados y donde se generaban tertulias espontáneas. Múltiples amantes de la fotografía, incluso los que la usaban como hobby al regreso de sus viajes por Europa o Estados Unidos, acudían a ese sitio ideal para informar de los adelantos vistos en esos lugares y transmitir sus nuevas experiencias. Indiscutiblemente, esta institución devino referencia principal para el surgimiento del CFC como punto o espacio de reunión de los artistas del lente. Después de creado el CFC, *El Arte* mantuvo una estrecha relación con los miembros y las actividades del mismo.

El estudio *El Encanto* también fue centro donde coincidieron un número considerable de aficionados a la fotografía. Los fotógrafos acudían allí para revelar e imprimir sus trabajos y se hicieron frecuentes las reuniones después de las cinco de la tarde para discutir sobre diversos temas relacionados con esta profesión. Tal vez, para charlar con uno de los más reconocidos fotógrafos de la época, Gonzalo Lobo Suárez, quien trabajó en *El Encanto* entre 1928 y 1941, período en el

⁵²La Asociación de Repórteres de La Habana (ARH) constituye la primera organización periodística de Cuba, creada el 14 de abril de 1902. Entre 1941 y 1953 sus líneas de acción estuvieron orientadas a la formación y desarrollo de los periodistas del país, sin embargo también abogaron por el acceso a la enseñanza de la fotografía para los fines del gremio.

que fundó su propio estudio con la firma *Van Dyck Studios*⁵³. Según la fotógrafa María Eugenia Haya (1963), de esas conversaciones surgió la idea de crear un Club o una asociación, similar a lo que ya existía en otros países, dedicada particularmente a la fotografía artística, pues hasta ese momento no había en Cuba nada establecido de manera institucional con esas características.

De acuerdo con el fotógrafo y profesor Roberto Rodríguez Decall⁵⁴, mediante una comunicación personal el 2 de marzo de 1991, la decisión de fundar el CFC surgió de un grupo de amigos aficionados que, durante los primeros años de la década del 30, se ponían de acuerdo para salir en excursiones los domingos a tomar fotografías y el lunes por la mañana dejaban los rollos de películas en un cajón en el departamento de fotografía de *El Encanto*, para ese mismo lunes en la tarde, recoger las fotografías ya impresas. Entre esos amigos se menciona a César Cano, secretario de Carlos Miguel de Céspedes; Arturo Mañas, abogado, presidente de la Asociación de Colonos; Urbano del Real, administrador de la firma ronera Bacardí; Rodolfo Maruri, presidente del Partido Liberal; Ángel de Moya, administrador del Banco de Galiano y Neptuno; Alberto Broch, arquitecto del Ministerio de Obras Públicas; Joaquín Blez, dueño del Blez Studio y Rafael Pegudo fotógrafo del periódico *El Mundo*, entre otros⁵⁵

Por otra parte, es importante mencionar que el CFC tuvo su origen en una época convulsa desde el punto de vista sociopolítico, pero muy innovadora desde el punto de vista artístico: el derrumbe del régimen represivo de Gerardo Machado y el ascenso de las nuevas promociones artísticas de la vanguardia cubana. El compromiso con la realidad nacional, la necesidad de reflejar críticamente sus tensiones políticas y consolidar la identidad cubana, fueron las nuevas inquietudes de los creadores de las artes plásticas de aquella primera generación vanguardista, las que se revirtieron en la inclusión de temáticas inéditas, como el campesino y el obrero, o el uso de viejos temas con nuevos tratamientos, a través de la apropiación creativa de los novedosos recursos técnicos provenientes de las vanguardias europeas y, particularmente, de la mexicana. Lo anterior se refleja de manera gráfica en la Fig. 14.

En este contexto pleno de ideas renovadoras y proyectos, y con la comprensión de la necesidad estratégica de juntarse para avanzar y consolidarse como grupo y, entre todos, revolucionar la

⁵³ Gonzalo Lobo Suárez solía firmar sus fotografías como Van Dyck, por el pintor y grabador flamenco Anton Van Dyck.

⁵⁴ Fue catedrático y fundador del Club Fotográfico Cubano (CFC)

⁵⁵ Cabrales Rosabal, Ramón (2022) *El Club Fotográfico de Cuba. Antecedentes y constitución*, en <https://www.cubaperiodistas.cu/2022/01/el-club-fotografico-de-cuba-antecedentes-y-constitucion/>

fotografía, lo que significaba valorizarla como arte, se logró aglutinar en La Habana a un grupo de personas amantes del arte y conocedores de los acontecimientos que ocurrían en torno al mismo. Estos individuos, profesionales de otras ramas como la medicina o las leyes, propietarios o comerciantes, ingenieros o arquitectos, artistas y periodistas, entre otros, tenían en común su sensibilidad artística y el gusto por la fotografía como medio de expresión. Contaban, además, con la solvencia económica necesaria para permitirse tan lujoso hobby, puesto que el mismo requería de la compra de cámaras, el reemplazo de rollos, la química necesaria para el revelado, el cuarto oscuro y una serie de elementos imprescindibles.



Fig. 14 *La Espera*, Felipe Atoy, 1948. Club Fotográfico de Cuba (CFC) Fuente: Fototeca Digital Cubana.

Fue así como, el 5 de julio de 1935 se constituyó, en el departamento 610 del Edificio La Metropolitana, en la calle O'Reilly, esquina Aguacate, la Asociación Fotográfica de Cuba, cuyos estatutos habían sido presentados anteriormente al Gobierno Provincial el 3 de mayo de 1935 bajo el nombre de Asociación Cubana de Arte Fotográfico y se registró en el Negociado de Asociaciones el 25 de noviembre de 1935. El 6 de enero de 1936 se solicitó cambiar ese nombre por el de Asociación Fotográfica de Cuba, pero en reunión del 30 de junio, se decidió cambiarlo de nuevo por el de Club Fotográfico de Cuba y trasladó la sede a O'Reilly y Compostela, número 64 (altos). Para su fundación contaron con la ayuda de algunos fotógrafos profesionales y,

fundamentalmente, con las tiendas de efectos fotográficos: *Kodak*, *Caribbean* y *El Encanto*, que les proporcionaron los fondos iniciales⁵⁶

Nacía así la asociación fotográfica más importante de la República. A partir de las actas originales, la fundación del CFC está confirmada en las fechas antes mencionadas, aunque parece ser que no fue hasta 1939 que comenzó a realizar actividades de dominio público, razón por la que algunos de sus miembros fundadores y algunos críticos, la fijan en dicho año, cuando el CFC abrió sus puertas a todos los interesados. La siguiente nota, aparecida en 1942 en el Boletín del Club, corrobora este reconocimiento, por los propios miembros del Club, al año 1939 como fecha, si no fundacional, sí de un “resurgimiento” significativo: “Para el próximo número ofreceremos una información gráfica del almuerzo con que el Club celebró el tercer aniversario de su resurgimiento” (Boletín Fotográfico, 1942, p. 6). Es decir, en 1939, el CFC se había reorganizado y comenzado una labor más profunda, más popular, visibilizando su labor.

Estos entusiastas seguidores del llamado arte de la luz tampoco estaban completamente solos, sino que contaron con el apoyo de varios profesionales destacados que se integraron en su membresía. Entre ellos sobresalen Joaquín Blez, los estudios *Rembrandt* y *Van Dyck*, Roberto Rodríguez Decall, Newton Estapé y José Manuel Acosta. El crecimiento cuantitativo y cualitativo del CFC y de sus actividades fue muy significativo, tal como lo registra la especialista María Eugenia Haya (1963):

En poco tiempo lograron reunir alrededor de trescientos aficionados, entraron en el mecanismo de los clubs internacionales, publicaron varias revistas: Boletín Fotográfico, Foto-Cine, Fotografía Popular y convocaron concursos intersocios e internacionales, organizaron excursiones y cursos sobre fotografía.

También el especialista Miguel Castro Muñiz (1998) en su texto *Cien años de fotografía en Cuba*, da cuenta del prestigio y reconocimiento internacional que, progresiva, pero rápidamente, fue obteniendo el recién fundado Club: (...) *con la aparición del Club Fotográfico de Cuba, encontramos una institución selectiva, facultativa y reconocida internacionalmente, miembro de la Fédération Internationale d'Art Photographique que agrupa a profesionales y aficionados del*

⁵⁶ Cabrales Rosabal, Ramón (2022) El Club Fotográfico de Cuba. Antecedentes y constitución, en <https://www.cubaperiodistas.cu/2022/01/el-club-fotografico-de-cuba-antecedentes-y-constitucion/>

sector (...) p.58. Asimismo el CFC fue miembro desde 1941, de la *Associate Photographic Society of America* (APSA) fundada en 1934, casi a la par que el CFC, actualmente una de las más prestigiosas asociaciones fotográficas del mundo.

Sin embargo lo anterior quizás solo contempló lo mejor del despunte del pentaprisma cubano: ese despegue de vuelo que realiza el autor y su fiel lente para procurar idas, venidas y reencarnaciones. El verdadero fenómeno parteaguas en los procesos socioculturales de Cuba (incluyendo todo lo que iba a suceder con la fotografía y el arte visual en general) , lo constituiría el triunfo de un movimiento guerrillero que bajó de la sierra al llano, cargado de programas humanistas, discursos contundentes y sueños nunca antes nombrados en el terruño. En este sentido, la década de los ochenta marcaría un período de contravisualidad, encontrando su contraste más profundo en la acritud social de 1990.

2.2 Sueños guajiros⁵⁷

La cultura popular cubana posee un alto grado de politización, rasgo formado en el curso de la creación de nación e identidad cubanas. Las revoluciones contra el colonialismo español edificaron al cubano, dándole un sentido nacionalista y patriótico a la comunidad que se había estado integrando en la isla. La nación Estado de 1902-1958 era entendida por el pueblo en términos de una libertad por completar, y de un pasado heroico truncado, sobre todo, desde su condición neocolonial. *La revolución de 1959, entonces, se apropió de toda la fuerza cultural, de sus símbolos y representaciones (...) ella los identificó como libertad y justicia verdaderas para todos* (Martínez, 2007) Tal como lo muestra la Fig. 15, la efervescencia revolucionaria era indiscutible.

⁵⁷ Se dice que la expresión “sueños guajiros”, tiene su origen en Cuba y que llegó a México cuando Fidel Castro estuvo viviendo en dicho país, mientras que él se preparaba para encabezar el movimiento guerrillero que iba a derrocar al dictador Fulgencio Batista en la isla. Cuentan que Fidel hablaba de una Cuba libre y donde la gente viviera feliz, deshaciéndose de la opresión de la bota del dictador y sus cómplices. La gente que lo escuchaba hablar con tanta vehemencia, le decía “son solo sueños guajiros, Fidel” <https://www.ecured.cu/sueñogujairo> Consultado el 10 de julio de 2024.



Fig. 15 Fidel Castro dando un discurso en La Habana (1959)
Fuente: Getty Images.

El primero de enero de 1959 triunfó la revolución cubana. Los guerrilleros liderados por Fidel Castro derrocaron al dictador Fulgencio Batista y establecieron su gobierno sin titubear; los cambios llegaron prontamente. En la década del sesenta comenzó la nacionalización de empresas capitalistas así como la expropiación de grandes extensiones de tierra para hacer una reforma agraria. Desde el inicio de las modificaciones, Estados Unidos declaró a la revolución como una amenaza para sus intereses e impuso el embargo político y económico que pervive hasta hoy. Sin duda alguna, las diferencias entre la nación cubana y la hegemonía del norte, se acrecentaron.

Para 1961 Estados Unidos apoyó la invasión de la isla por parte de los opositores de la revolución en Bahía Cochinos, lo cual llevó a Fidel Castro a buscar el apoyo de la Unión Soviética (URSS) y declarar a Cuba como un país socialista. A renglón seguido se produjo la Crisis de los Misiles⁵⁸ en octubre de 1962, lo que puso al planeta en vilo ante el riesgo inminente de que se produjera una guerra nuclear. Excepto por Cuba, para ese momento América Latina no era un área de expansión para la URSS, cuyos intereses estaban centrados en Europa y Asia. Por otro lado, es

⁵⁸ La Crisis de los Misiles de Cuba es como se denomina el conflicto entre los Estados Unidos, la Unión Soviética y la propia nación, en octubre de 1962, generado a raíz del descubrimiento por parte de Estados Unidos de bases de misiles nucleares de alcance medio de origen soviético en la isla cubana. En Rusia se le denomina como Crisis del Caribe. Fue una de las mayores crisis entre ambas potencias durante la Guerra Fría donde más cerca se estuvo de una guerra nuclear, junto al Bloqueo de Berlín, los ejercicios Able Archer 83 y el derribo del Vuelo 007 de Korean Air. Solo dos veces en la historia se ha alcanzado una condición de defensa de nivel 2 en Estados Unidos. La crisis abarca el período comprendido entre el descubrimiento de los misiles balísticos de alcance medio R-12 y R-14 de la Unión Soviética hasta el anuncio de su desmantelamiento y traslado de vuelta a la Unión Soviética. Sin embargo, a otros niveles se extendió hasta noviembre de 1962 e incluso enero de 1963 en sucesivas minicrisis.

importante mencionar que el apoyo de la revolución cubana a los partidos comunistas era político e ideológico y se enmarcaba en la doctrina de la coexistencia pacífica, y por supuesto, en las lógicas de espionaje y propaganda concebidas al seno de la Guerra Fría⁵⁹.

Desde su irrupción en 1959, la revolución cubana constituyó un severo golpe a la indiscutida hegemonía de Estados Unidos en Latinoamérica, tuvo también profundos efectos políticos e ideológicos en gran parte del continente. Pero, ¿cómo se manifestó desde una mirada interna? Una de las principales promesas de la campaña revolucionaria fue la constitucionalidad y la creación de un gobierno democrático. Sin embargo, el gobierno revolucionario mantuvo el régimen de facto con el objetivo de transformar la sociedad y la economía de Cuba. La primera medida fue la Ley de Reforma Agraria⁶⁰ que expropió los latifundios más grandes, repartió la tierra y prohibió su propiedad a extranjeros.

Durante los dos primeros años, el régimen revolucionario se fue acercando cada vez más a las ideas de la ideología comunista. Los intereses de muchas empresas y privados norteamericanos se vieron perjudicados por estas medidas. El gobierno de los Estados Unidos desarrolló desde el inicio del triunfo una serie de campañas antirrevolucionarias porque sus intereses en Cuba se vieron afectados por las medidas del gobierno de Fidel Castro, sin embargo, Cuba contaba con el apoyo de la Unión Soviética que proveyó al país de combustible, tecnología, créditos financieros y armas. En 1962, Castro declaró de manera pública la orientación “marxista leninista” del régimen cubano y en respuesta, el presidente de Estados Unidos John F. Kennedy rompió relaciones con Cuba. Era irremediable la circunstancia diplomática; no habría entendimiento, y las transformaciones socioculturales continuarían hacia la institucionalización.

En ese orden, las políticas culturales cubanas desplegadas en el principio, una vez instaurada la Revolución, pueden pensarse a partir de la creación de diferentes espacios que permitieron una heterogénea conformación de expresiones artísticas. Las mismas, no sólo contaron con diferentes organismos creados luego del reconocimiento de la necesidad de producir políticas culturales

⁵⁹ La Guerra Fría fue un enfrentamiento político, económico, social, ideológico, militar y propagandístico que tuvo lugar después de la Segunda Guerra Mundial entre dos bloques: Occidental (capitalista) y Oriental (comunista). Estos bloques estaban liderados por los Estados Unidos y la Unión Soviética, respectivamente. El inicio de este período se remonta a 1945.

⁶⁰ Esta consistió en la promoción del cooperativismo en las tierras de las antiguas empresas estatales agropecuarias, y se dictó en tres etapas dentro del período 1959-1962. Se inspiró en bases como el desempeño exitoso del desarrollo agrícola y el cooperativismo en el campesinado cubano.

pedagógicas e inclusivas sino que fueron pensadas y dirigidas por el gobierno y Estado revolucionario⁶¹.

Debe mencionarse en este proceso, la vasta creación de organismos centralizados como el Instituto Cubano de Cine, la Casa de las Américas, el Consejo Nacional de la Cultura, entre otros, que permitieron la creación, publicación y difusión de expresiones artísticas diversas; sin embargo, las polémicas y tensiones entre diferentes visiones, orientaciones y concepciones de los organismos, sus conducciones y los intelectuales no han sido pocas y deben tenerse en cuenta a la hora de analizar y pensar la puesta en marcha de este giro cultural como constitutivas del proceso fotográfico cubano. La fotografía cubana registró de algún modo lo acontecido en la isla después de la llegada del gobierno revolucionario. La imagen llegó más allá de los reportajes gráficos habituales -heredados de un periodismo ágil, inteligente y agresivo en importantes revistas y periódicos- para perfilar su estilo propio alrededor del ensayo documental, dada la inconmensurable cantidad de acontecimientos que aparecían días tras día en un país que dio demasiado quehacer entonces y que a pocos en el mundo, dejó indiferente.



Fig.16 Alberto Díaz (Korda) “La niña con la muñeca de palo” (1956) Fuente: Revista Digital *ArtNexus*

⁶¹ Revista Economía y Desarrollo, Num. 34, La Habana, Cuba 1996, pp. 91-111.

En especial, las nuevas revistas surgidas durante los años sesenta como la INRA⁶², reñían por publicar concienzudos reportajes y poseer en sus staffs a los conocidos Alberto Díaz (Korda), -en la Fig. 16 se observa una de sus más populares fotografías-, Osvaldo Salas, Pepe Tabío, Constantino Arias, Raúl Corrales y Mario García Joya.

Sin embargo, otros dignos de crédito también serían: Tirso Canales, Perfecto Romero, Panchito Cano, Pepe Agraz. A todos ellos se sumaron el ítalo-venezolano Paolo Gasparini y el suizo Luc Chessex, deslumbrados por cuanto pasaba en el panorama caribeño, dispuestos a compartir y testimoniar también la efervescencia revolucionaria junto a sus colegas cubanos⁶³. Y el recuento sería incompleto si no tomásemos en cuenta las visitas esporádicas de Henri Cartier-Bresson, René Burri, Lee Lockwood, Bob Tavern, José Medeiros, Graciela Iturbide, Pedro Meyer, en busca de deslumbramientos en calles y campos de Cuba, para expresar sus esquemas visuales.

Por otro lado, la Revolución logró un llamamiento a diferentes corrientes de intelectuales o sujetos del campo artístico que habían estado marginados por los anteriores gobiernos y con modelos de Estado que no proponían una visión de centralidad respecto de la cultura; así es que figuras como Nicolás Guillén, José Lezama Lima, Roberto Fernández Retamar, Alfredo Guevara, Guillermo Cabrera Infante, entre otros, se sumaron desde diferentes historias y corrientes a la construcción del proceso cultural revolucionario. En el marco de esta institucionalización se suma un carácter más, concebido en el desarrollo de una cultura con una cualidad específica, revolucionaria. Dice Martínez Alonso:

(...) la Revolución propuso una subversión de la racionalidad económica del capitalismo, como dimensión esencial en los procesos de construcción simbólica de la sociedad como parte de la edificación de nuevas relaciones sociales y de la legitimación de un nuevo orden político y social (Martínez, 2008, p.1)

Esta afirmación permite analizar la dirección de las políticas culturales desde la óptica de la construcción del socialismo que modificó la visión de muchos intelectuales y su lugar en el proceso. Es en este punto en el cual el rumbo de la Revolución para con sus políticas -incluyendo las culturales- adquirirá un camino que no todos interpretarán de igual manera, pues la

⁶²Convertida luego en Cuba Internacional, cuyo setenta por ciento descansaba sobre imágenes al estilo Life.

⁶³Herrera Ysla, Nelson (2003) "Memoria: Artes visuales cubanas del siglo XX", California.

institucionalización revolucionaria de la cultura sería un elemento que definiría la estructura hasta la actualidad.

Es importante mencionar que lo previamente analizado sirve como base para pensar un poco el sistema y sus dinámicas. Los artistas e intelectuales cubanos tuvieron que afrontar múltiples etapas en las décadas anteriores a 1990; y el sustento solo fue el discurso que profesaba el sueño, ese ideal que no se podía abandonar bajo ningún concepto. Los dispositivos y los cuerpos estuvieron presentados, pero no necesariamente representados.

En la literatura y las artes, el cambio produjo la espontánea celebración de la mayoría de los creadores cubanos de todas las ideologías y generaciones, sin embargo, aquel consenso comenzó a quebrarse como resultado de la radicalización de un proyecto inicialmente moderado. Una mitad de la gran intelectualidad republicana (Jorge Mañach, Gastón Baquero, Lydia Cabrera, Leví Marrero) emigró a donde pudo; la otra (Fernando Ortiz, Ramiro Guerra, José Lezama Lima, Virgilio Piñera) permaneció en la isla, ya sin el liderazgo que durante años había ejercido⁶⁴. El grupo más joven de los intelectuales y artistas se reunió en torno al Diario *Revolución*⁶⁵. La disputa con *Lunes de Revolución* expresó un doble plano: estético y político, dado que fue el órgano oficial de la indefinición propia de la revolución hasta 1961, y simbolizó la lucha entre las tradiciones culturales y los modos emergentes.

Asimismo ocurrieron hechos que marcaron las divergencias y acentuaron la incertidumbre, el de mayor significación fue la prohibición por parte del ICAIC de la proyección del documental *PM* (1961)⁶⁶ de Sabá Cabrera Infante, bajo el argumento de que expresaba tendencias ajenas y contrarias a la Revolución; surgió entonces interrogante desde los intelectuales y artistas

⁶⁴ Portuondo, J. A (1992) "Itinerario estético de la Revolución Cubana". En Letras. Cultura en Cuba. Editorial Pueblo y Educación, La Habana.

⁶⁵ Este reflejaba la política del país mientras que su magazín *Lunes de Revolución* no proyectaba ningún tema político, pues escribía sobre temas culturales, lo cual terminó desatando polémica entre los dirigentes revolucionarios.

⁶⁶ Documental elaborado con material filmado para un reportaje sobre cómo el pueblo cubano se preparaba para hacer frente a la invasión de "Bahía de Cochinos". La inclusión de alguna de estas escenas hizo que el reportaje no se emitiera, al juzgar que el momento no era oportuno para difundir estas imágenes. El director del informativo le propuso a Jiménez Leal volver a montar el reportaje, quitando las imágenes grabadas en los bares, concentrándose en los preparativos militares, con el fin de entregar una visión más heroica del momento. Orlando Jiménez Leal se negó a esta proposición y prefirió elaborar por su cuenta un cortometraje a partir del material ya filmado, conservando sólo las secuencias grabadas en los bares, y quitando todas las imágenes militares. Para ello, Jiménez Leal decidió asociarse con Sabá Cabrera Infante, un joven realizador de películas amateurs, y hermano del crítico de cine Guillermo Cabrera Infante.

cubanos hacia los paradigmas estéticos que debían seguir, y si se iba o no a permitir dentro de la Revolución, una genuina libertad de expresión.

En consecuencia, Fidel convocó en la Biblioteca Nacional “José Martí” de La Habana a los intelectuales y artistas en una reunión sin precedentes, para debatir todas sus inquietudes. En *Palabras a los Intelectuales* (1961)⁶⁷ Fidel esboza que quiere que pongan el máximo interés y de esfuerzo en la obra revolucionaria y opina que es una aspiración justa. Traza que cada persona va a poder escribir lo que quiera de la forma que lo prefiera, no hay imposiciones de estilos específicos, tendencias y contenidos mientras su obra esté dentro de los cánones de la Revolución: (...) *con la Revolución todo, contra la Revolución nada* (...)

2.3 La irreverencia frente a la épica

Siguiendo la lógica que nos traza el camino del desarrollo visual fotográfico en la Cuba posrevolucionaria, se puede afirmar que durante la década del setenta el proceso social cubano fue registrado parcialmente por la fotografía gracias al uso de un lenguaje directo, de escasa elaboración formal, que no dejaba dudas acerca de su veracidad y existencia. El verismo fotográfico, en su afán por reafirmar, por encima de cualquier otra consideración, el proceso político que vivía el país, anuló toda otra perspectiva, tal como hicieron, por un lado, el coloquialismo poético y la escuela cubana del documental a nivel cinematográfico.

Las indagaciones formales y búsquedas de un nuevo lenguaje, realizadas audazmente por el pintor y diseñador Raúl Martínez a mediados de la década del sesenta, fueron recibidas con cautela, aún cuando se aliara a Mario García Joya y Luc Chessex como contrapuntos en sus registros de la realidad en la memorable exposición Foto-mentira, llevada a cabo en la galería Habana en 1966⁶⁸, recordada todavía como un significativo quiebre de la tendencia documental predominante.

El paradigma crítico, que arribaría a tal universo visual en plenos años ochenta, no correspondió con la fotografía cubana de las dos primeras décadas revolucionarias. La reafirmación de valores sociales y morales de reciente formulación y puesta en práctica resultó

⁶⁷Palabras a los intelectuales fue la respuesta de Fidel Castro para dejar bien claro la política cultural que iba a seguir la Revolución con el objetivo de lograr una hegemonía cultural.

⁶⁸A partir de la insurgencia gráfica y la subversión del objeto fotográfico, aparecieron fórmulas dinamizadoras como la muestra “¿FOTO-MENTIRA!” (1966) de Mayito, Chessex y Raúl Martínez, donde se manipuló a conciencia e ironía tanto el negativo como el concepto de autenticidad y función.

fundamental para el relato de la mayoría de las prácticas artísticas entonces. Parafraseando un eslogan muy de moda en aquellos momentos: la fotografía fue un arma de la Revolución, y como tal, actuó en sus efectos propagandísticos de manera certera y eficiente (Fernández, 2011)

Asimismo es destacable que en ningún otro período se observó tanta homogeneidad de soportes, técnicas, formatos, estilos, enfoques, pero también esa aporía del surgimiento y entrenamiento de fotógrafos cubanos como Ramón Grandal, Rigoberto Romero, María Eugenia Haya, Mayra Martínez, Rogelio López Marín, Iván Cañas, Gilda Pérez, José Antonio Figueroa, Luis Mariano (Pirole), entre otros, en busca de un oficio que lograra integrar lo testimonial con los presupuestos estéticos del momento, influidos por el prestigio de varios como la agencia *Magnum*, el archivo *Casasola*, los maestros Kudelka, Frank Capra, Álvarez Bravo, e importantes revistas de supremacía gráfica *O Cruzeiro*, *Paris Match*, *National Geographic Magazine*⁶⁹

Desafortunadamente, las galerías de La Habana no eran dadas a exponer fotografías, y para el público, la fotografía cubana se hacía particular y únicamente visible en publicaciones periódicas; parecía suficiente entonces, ya que muchos fotógrafos adquirieron una cierta reputación a pesar de no ser considerados artistas⁷⁰. Sin embargo, las imágenes captadas en estos años, ubicaron a Cuba en el mapa político internacional una vez desbrozado el camino por cientos de imágenes de barbudos y melnudos guerrilleros -simbolizados en la clásica foto del Che Guevara de 1960, devenida ícono de la fotografía cubana, que se puede observar en la Fig. 17- y en la ropa verde olivo. Ellas actuaron, en cierto modo, como agentes culturales de una realidad inédita, superadas sólo por los afiches cinematográficos, los cuales también cumplieron un rol fundamental en la propagación de la cultura revolucionaria, contando con diseños innovadores y a tono con las expresiones artísticas del Siglo XX. A pesar de que cuentan como un fenómeno visual “aparte”,

⁶⁹ Por la misma influencia de estas agencias y/o revistas, ya en esos fotógrafos comenzaba a primar una visión un tanto más europea en el uso de los lentes de 24 mm, por sobre el norteamericano de 35 mm.

⁷⁰ En mayo de 1980 se difunde un interesante debate que tiene lugar en la sede de la revista *Revolución y Cultura*, donde por primera vez se reúnen fotógrafos y periodistas para dialogar abiertamente sobre el estatus de la manifestación. Las apreciaciones sobre el problema de la crítica especializada y la divulgación, la labor del fotógrafo, el estancamiento de la fotografía, la falta de información actualizada, la subvaloración de las potencialidades artísticas de la obra fotográfica, el prejuicio a validar, la formación del fotógrafo, la inclusión de este género en los planes de estudios universitarios y la validez de los planes vigentes, fueron los principales aspectos que se intercambiaron, con suma franqueza según lo publicado, entre creadores y especialistas.

en el marco epocal son insoslayables. En ese sentido, la Fig. 18 deja ver uno de los principales, decido al filme cubano *Lucía* (1968) de Humberto Solás.



Fig.17 Foto de Ernesto Guevara tomada en 1960 por Alberto Díaz (Korda) Fuente: Fototeca Digital Cubana

Fig. 18
Cartel cinematográfico
de Raúl Martínez para
el filme cubano *Lucía*
(1968) Fuente: Fototeca
Digital Cubana



Por otro lado, cabe mencionar que fuera de la fotografía asumida como estrictamente documental, la periodística o el fotorreportaje, así como de las repasadas asistencias a las opciones del dogma, en la década del ochenta se difundió una obra de corte más experimental y enfrascada en la polisemia del mensaje por encima de la inmediatez del discurso. Sin muchas ocupaciones por la veracidad estética y la reproducción fidedigna de la realidad se manejó, hacia los últimos cuatro años de la década, una vocación por una imagen fotográfica escudada en la sintonía de un versar más contemporáneo.

Cierto giro del contenido y de la subversión de los códigos de representación presupusieron las nuevas miradas sobre las nociones de autenticidad y funcionalidad de la fotografía cubana⁷¹. Se hace posible entonces situar una formada quiebra de la legitimidad del documento y una ruptura de la estimación del objeto fotográfico clásico, todo esto pese a sus precoces resonancias. Tal cambio de percepción sobre la fotografía se da a través de nombres y exposiciones aisladas y sin

⁷¹ Morell Otero, G. (2003) "Fotografía cubana de los ochenta. Las opciones del dogma", disponible en http://www.estudiosculturales2003.es/arteyarquitectura/grethelmorell_eldogma_fotografiacubanadelos80.html consultado el 12 de septiembre de 2024

ningún indicio de trabajo crítico aglutinador. Excepto hacia los inicios de la siguiente década que se consigna a una parte -la última- de la hornada de creadores noveles que estaban pautando el cambio en los ochenta, bajo el calificativo de “nueva generación de fotógrafos cubanos”⁷².

Los artistas que conforman dicho grupo partieron de la reformulación de los códigos de representación de la realidad a través de la metáfora visual. Entre ellos, Molina (2005) menciona con mayor frecuencia a Eduardo Muñoz Ordoqui, Marta María Pérez Bravo, René Peña González y Juan Carlos Alom. De lo más destacable hallamos un tanto el despojo de la imagen documental sociopolítica, de la tradición técnica y de la veneración a la lealtad de la reproducción de la realidad, para cederle espacio a la fotografía manipulada, al collage, al fotomontaje, o a lo que algunos se dieron la tarea de nombrar como fotografía aplicada; también desarticularon las atezadas nociones de lo fotográfico, fomentaron la valencia de la imagen construida y tributaron más que inadvertidas temáticas, replanteadas miradas sobre el sujeto, su cuerpo y su contexto.

Indiscutiblemente, al llegar la década del noventa, Cuba entraba de lleno en otro de sus momentos históricos: una coyuntura de incertidumbre y resistencias. El argumento de la caída del Muro de Berlín que promulgaban los dirigentes una y otra vez, sumado al mal llamado ‘bloqueo económico’, no fueron ni han sido nunca suficientes para explicar aquel momento que condujo casi al delirio y a la agonía nacionales. De ahí que difícilmente podremos comprender el desapego de la fotografía cubana por los grandes y serios asuntos sociales, dramas, problemas que han conmocionado a esta pequeña zona del mundo, en aras de construir un cosmos personal, un lenguaje aparentemente poético, metafórico, elíptico en algunos casos, que implique inmediato reconocimiento dentro de un panorama complicado como es la globalización y sus primeros sentidos efectos.

En su quehacer, la fotografía cubana de los noventa, o la también conocida como fotografía del *Período Especial*⁷³, se concibe como un movimiento ideoestético que trasciende el marco

⁷²La estipulación de la llamada “nueva generación...”, hecha por el aguzado crítico, curador e historiador del arte Juan Antonio Molina Cuestas en los noventa, se basa en la obra de aquellos creadores que de manera independiente comenzaron a defender su lenguaje sedicioso próximo a 1986, y no incluye a los fotógrafos que con corta anterioridad ya estaban apuntando la insubordinación del enunciado visual. Además, esta “nueva generación” se hace extensible a la primera mitad de la década, quedando como una denominación engrampada entre las propuestas más significativas del salto de decenio.

⁷³ El contexto político de crisis de paradigmas y derrumbe de utopías que trajo consigo el drástico cambio de relaciones económico-políticas entre la Unión Soviética y Cuba condicionó una crisis a todos los niveles en la sociedad cubana. El denominado *Período Especial* fue más que una crisis económica. Significó el

temporal de la propia década en cuestión. En tanto movimiento, el grupo de fotógrafos que la crítica cubana e internacional coincide en llamar bajo esa denominación, afianza su madurez como colectivo en estos años, pero su origen se ubica en la década anterior y su legado ha continuado enriqueciéndose hasta la actualidad⁷⁴ Deudor de tiempos precedentes -la imaginería sociopolítica de los años sesenta y setenta-, el fotorreportaje y el documentalismo continuaron estampando una de las vertientes más sólidas y difundidas durante gran parte del período, respondiendo en principio a la política cultural nacional imperante. Ya fuera en concursos, publicaciones o meras exhibiciones, la visualidad documental o reporteril se sostuvo como una tendencia arropada por la circulación reglamentaria.

De esta suerte es prominente la cantidad de fotorreporteros y series documentales privilegiadas por el manejo público. En cuanto a las series, se podrían considerar dos vertientes fundamentales: las de un patente corte sociopolítico y las de una variante recreativa de la futilidad, apocadas todas por la ortodoxia del lenguaje técnico-formal y frugales en el horizonte conceptual⁷⁵.

De la primera, se presentaban los fotorreportajes de la guerra de Angola, imágenes de las costumbres de países como Vietnam, del proceso del vuelo conjunto Cuba-Unión Soviética al espacio sideral, de la preparación del pueblo para las Milicias Territoriales; series con la réplica de la Columna Invasora de Oriente a Occidente, o series testimoniales del trabajo obrero (como macheteros, obreros de centrales azucareros u otras industrias). La Fig. 19 denota una obra de Raúl Corrales que expone una temática heroica y épica, la batalla de de Playa Girón.

Y de la segunda vertiente, se mostraban abundantes retratos de personajes urbanos o rurales, de personalidades de la cultura artística, de infantes y algunas de las ancestrales composiciones en estudio al estilo de los años cincuenta), fotografía lites, escenas cotidianas, tradiciones populares o series de fotografías humorísticas. Lo cotidiano refiere el ejemplo en la Fig.20, una fotografía tomada por Tito Álvarez, de la serie *Gente de mi Barrio*, que recrea un carnicero de *bodega*⁷⁶ en su labor diaria.

replanteo de fidelidades ideológicas y también estéticas. Es en ese contexto complejo donde los fotógrafos de la nueva generación sustituyen la imagen del líder y las masas por la del individuo.

⁷⁴ Hernández Tapia, Lidia (2007) “Cambios en el paradigma estético-conceptual de la fotografía cubana entre 1980 y 1990”. La obra de los artistas Marta María Pérez Bravo y René Peña. La Habana, Cuba.

⁷⁵ Íbidem

⁷⁶ Bodega ha sido el nombre con el que se conoce en Cuba a aquellos mercados subsidiados por el Estado revolucionario, en los que se compraba la canasta básica a través de la libreta de abastecimiento.



Fig. 19 Imagen de tanques de guerra movilizados por Fidel Castro en el suceso de Playa Girón (1961), por Raúl Corrales. Fuente: Internet.



Fig. 20 El carnicero (1980). Tito Álvarez, de la serie *Gente de mi barrio*. Fuente: Internet.

En este sentido, es válido resaltar que tanto desde su concepto como en su despliegue formal, los asuntos centrales en la nueva fotografía cubana son las representaciones, las problemáticas de la subjetividad y la sujeción. El aporte de lo anterior es significativo para el análisis de las contradicciones internas del sistema y para establecer un diálogo directo con la narrativa del poder del estado. Estas dinámicas moldearían el cambio de paradigma ocurrido en la fotografía epocal, y la misma vuelta al sujeto marcaría el auge de una creación fotográfica como gesto ineludible de resistencia.

Así es que los nuevos fotógrafos-artistas se distinguirían del movimiento de la fotografía épica que acompañó a la revolución desde sus primeros días, y que con la técnica más estilizada al estilo de la agencia *Magnum* ayudaron a difundir la imagen de los líderes barbudos y a su proyecto revolucionario. Es por eso que obras emblemáticas sirven para ilustrar estos efectos otros, como es el caso de “No zozobra la barca de su vida” (1995), que muestra la Fig. 21, obra de la artista cubana Marta María Pérez Bravo. En esta imagen, su cuerpo es la barca de donde se amarran remos. Esta fotografía de Pérez Bravo sintetiza en una imagen la memoria colectiva de los más de 35 mil cubanos que se aventuraron a cruzar el mar para llegar a los Estados Unidos en 1994. La imagen humaniza el referente real de la figura del balseiro, ausente o juzgado como desertor según la ideología hegemónica estatal en los textos de la historia oficial.



Fig. 21 *No zozobra la balsa de su vida* (1995),
Marta María Pérez Bravo. Fuente: Archivo
Público del Museo de Bellas Artes de Cuba.

El distanciamiento del paradigma de representación épica por una estética del individuo y sus mitologías personales indican, además de un cambio estético en la fotografía cubana, un desplazamiento ideológico desestabilizador de las narrativas oficiales de la historia construidas por el Estado, así como una inversión de un modelo de comunicación vertical, orientado desde arriba (el Estado) hacia abajo (el colectivo; las masas) dominado hasta entonces por la ideología hegemónica estatal y de sus instituciones.

La inserción de estas obras y sus narrativas sobre el individuo en el mercado del arte que se produce a partir de los noventa complejiza aún más el modelo comunicativo, al expandir el alcance del mensaje hacia una audiencia internacional. Las nuevas relaciones económicas que surgen a partir de aquí condicionarán también la aparición de nuevas dinámicas, mensajes y representaciones de lo cubano desde lo individual, según las lógicas económicas e ideológicas del mercado del arte global. Estas mediaciones del mercado internacional se afianzan con más fuerza a partir de los años dos mil del siglo XXI.

Además del aspecto formal y las condiciones de producción individual, el contenido del mensaje también representa una pluralización de representaciones. El mensaje fotográfico de la época tenía como objetivo exclusivo comunicar la historia ideológica oficial de la nación, a través de los fotorreporteros y los medios de comunicación del estado. En cambio, las subjetividades presentes en las obras de Marta María Pérez Bravo, René Peña y otros artistas de la época, incluyen representaciones de temas y sujetos marginales, como el sujeto queer, temas de género y sexualidad, relaciones interraciales, incorporando la representación de otros, convenientemente obviados en la historiografía oficial, como los balseros.

2.4 La herejía balsera en un nivel denotativo

En el verano de 1994, Guillermo (Willy) Castellanos era un joven fotógrafo recién graduado como historiador del arte en la Universidad de La Habana, con una tesis sobre el desnudo fotográfico en Cuba, que constituía entonces uno de los pocos aportes académicos a las reflexiones sobre el tema. Su investigación lo había llevado a relacionarse con algunos de los autores más importantes de su generación, como Marta María Pérez, René Peña o Juan Carlos Alom. Su sensibilidad estética y su educación reforzaron su afinidad con la fotografía artística, pero siempre mantuvo una vocación por la fotografía documental. Esa vocación fue la que afloró cuando se decidió a fotografiar la llamada Crisis de los Balseros -verano de 1994-

Sus fotografías de aquellos acontecimientos no fueron encargadas por ninguna agencia internacional ni por alguna institución del gobierno cubano. Su acercamiento a los hechos partió de una motivación tan personal como profesional. No representó la imagen de “los otros”, en el sentido en que lo hace generalmente el fotoperiodismo o la fotografía de corte antropológico. Fotografiar ese éxodo masivo era una forma de participación. Willy Castellanos sabía que lo que

estaba fotografiando no era algo que involucraba solamente a los que se iban, sino que también afectaba a quienes se quedaban. En el fondo, aquello era también una premonición de su propia partida. Tal vez de ahí adquieren sus fotos tanta capacidad de conmoción.

Las fotografías que tomó Willy Castellanos son emocional y políticamente perturbadoras y muestran una realidad trastornada, que en aquel momento estaba al borde de la violencia. Por otra parte, son fotos que no dejan de expresar cierta melancolía, pues fueron tomadas desde el lado de los que se quedaron y transmiten ese sentimiento de pérdida tan generalizado a mediados de la década de los noventa, dentro de una sociedad que se desmembraba en la migración.

Por último, el artefacto —la cámara— y el individuo. El primero, engulle como tragante de bañadera los diferentes instantes de la realidad. Estos penetran en fila india por el embudo del lente, uno tras otro. Detrás del artefacto, del escudo metálico, se refugia el individuo, el operador. Sus postales no prueban nada, tan solo que estuvo ahí, en el lugar de los hechos, intentando establecer un nexo afectivo con la realidad. Todo se confunde en el tiempo.

Fuera del olvido, solo han quedado algunas huellas: aquel persistente aroma de mar, mezcla de caracoles, estrellas y otros matices que los peces han dejado escapar. Voces de gente que se despide, ruidos de tablas que crujen, risas y lágrimas, canciones que se alejan, el recuerdo de la brisa costera y sus caricias; pero sobre todo, el omnipresente color de aquella masa compacta e infinita, el limbo azul (Entrevista a Guillermo [Willy] Castellanos, 19 de Marzo de 2024)

La serie fotográfica que nació al margen de aquella protesta multitudinaria, y que provino del lente de Willy, tomó como nombre *Rumbo Norte: más allá del Muro Azul*, y cuenta con aproximadamente ochenta fotogramas en total, y, a decir del artista, incluso algunos aún no han visto la luz pública. Para la presente investigación se han tomado aquellas fotografías que formaron parte de la muestra *Éxodos: Documentos Alternos* del 2014⁷⁷ y que se expusieron en el Centro Cultural Español de Miami (CCE Miami) con la curaduría de la Doctora Adriana Herrera, y con

⁷⁷ También conocida como *Exodus 94*, se llevó a cabo durante el vigésimo aniversario del Maleconazo y de la Crisis de los Balseros.

el apoyo de la Fundación de Arte Aluna⁷⁸. En este sentido, son veinte las imágenes las que han sido aportadas gentilmente, por Willy.

Cabe mencionar que una lectura de estas fotografías debe atender a la importancia histórica y al significado político de los propios eventos suscitados, pero también hay que señalar que el estado de dispersión visual puede ocurrir en ese punto de aseguramiento lector de las visualidades. Por eso, he pensado que quizás lo descriptivo, lo literal: lo denotativo a fin de cuentas, podría suspender tales sesgos que operan en mi condición como cubana, adheriendo a la imagen, otro tipo de situaciones del desplazamiento. A continuación se expone un ejercicio que incluye tres de estas imágenes, sin título y sin más información que dos capas que describen todo aquello que se encuentra en el campo visual.



Primera capa

En la presente fotografía se puede apreciar el mar como sitio donde confluyen todos los elementos (lugar donde se da la fuga, el escape, el trayecto que inicia casi con el fracaso garantizado) A partir del mar se conectan personas y medio de transporte (justo se encuadran las

⁷⁸ Aluna Art Foundation o la Fundación de Arte Aluna, con sede en Miami, fue fundada en 2011 por el historiador de arte y curador Willy Castellanos y la crítica de arte y curadora Adriana Herrera, con el objetivo de dar visibilidad a los artistas fuera del sistema de galerías.

personas y la barca en medio del mar). La precariedad del medio se define por sus aspectos constitutivos: el supuesto mástil amarrado con sogas de forma torpe o quizás descuidada, posee una especie de recurso que se aprecia a través de una bolsa de nylon cuyo utilidad me es desconocida, además de presentar una apariencia en esta cúpula como la de una antena de televisor; la barca hecha con madera se puede afirmar es débil y propensa a hundirse con los vaivenes de un mar abierto donde habitan tiburones y acechan con frecuencia tormentas (Mar Caribe); se encuentra diseñada en tres dimensiones -abajo, lado derecho y lado izquierdo- pequeña, sin paredes de palos que soporten -descubierta al sol, al viento, al salitre, a la lluvia y al frío en otros momentos del trayecto; vulnerable-

También se observa en la parte trasera de la embarcación dos sogas que se cruzan, amarradas a cada lado en los palos correspondientes (derecho-izquierdo) actuando como algún soporte o aseguramiento del propio transporte en este segmento. A bordo de la improvisada barca se carga con cinco cuerpos, aparentemente cuatro hombres y otro cuerpo cuyo rostro se encuentra tapado por la figura de alguien que se intenta cubrir el dorso con una camisa manga larga de color blanco.

Debajo, en el mar, se observan dos hombres (sin camisa) como si hubiera un esfuerzo de su parte para impulsar el medio hacia más mar, o quizás de sujetarla o sujetarse (no se puede conocer si serán parte de la tripulación) En general el vestuario de todas las personas que aparecen, es poco y humilde, la mayoría tienen camisas manga larga y gorras, lo cual es lógico si se analiza el clima y el viaje que están emprendiendo. Los cuerpos son presumiblemente jóvenes y delgados.

Segunda capa

El objeto que se fotografía se encuentra en medio de la imagen. El fotógrafo encuadra desde atrás. Las personas que protagonizan la imagen no son conscientes de que el lente las está teniendo en cuenta. Los cuerpos son oscuros; sobresalen más el mar, el horizonte y la barca, esta última se puede observar medio hundida en el agua, tal pareciere que en cualquier momento desaparecerá y que los tripulantes no alcanzarán tierra estadounidense. En total hay siete personas en la presente imagen; dichos cuerpos son observados con poca vestimenta y con ligero peso (quizás esto último, ayuda un poco la precaria barca) El mástil se encuentra torpemente atado: no se puede conocer si se emplean as de guías o ballestrinques, solo que se puede apreciar que la superposición de una línea con otra, conforman un nudo inservible contra la fiereza de una posible tormenta tropical. Además, la bolsa de color blanca que se enarbola pareciere una especie de bandera que forma parte

del cuerpo de la malhabida barca. El vaivén del mar se observa tranquilo, con buen clima, la marea se puede inferir está calmada. Más agua que cielo en el plano (primer plano)



Primera capa

En esta segunda imagen se aprecia otra vez el mar como horizonte y superficie donde se desarrolla el fenómeno del viaje venidero. En medio se encuentra una barca construida con madera, sogas y gomas de camión. Se ha dispuesto cierta “altura” para la parte de debajo de la barca, donde se han colocado botes de agua (en el lado de la barca que la fotografía deja ver), así como más gomas de camión que presumiblemente funcionan como “boyas traseras”.

El mástil se encuentra asegurado por tres sogas amarradas a los laterales de la embarcación y se han subido a bordo varios remos (cuatro que se vean) Las personas que aparecen en la imagen son seis en total -cuatro de estas se puede asegurar son hombres- a dos no se les puede definir. Un hombre está dentro del mar, mirando fijo al lente que lo capta y apoyado sobre una de las gomas (no se puede conocer si se subiría o no a la embarcación)

El vestuario en general está compuesto por elementos como sombreros de guano, gorros o pañuelos (seguramente para protegerse del sol, la lluvia o el frío al cual se enfrentarían durante el trayecto) así como prendas que cubren el torso. Existe una figura humana que sobresale en el plano encuadrado: es un hombre con un gran sombrero de guano que fuma un cigarrillo, cargando un

objeto pesado en forma de cruz, de madera y tela, que puede ser parte del mástil o de algún otro sitio de la barca.

Además, se puede apreciar un hombre sentado a uno de los lados de la barca que realiza la acción de tensar una soga fina, cuyo uso puede ser el de quizás asegurar otra parte del medio antes de emprender el viaje. Se aprecia otro elemento en la parte delantera que deja ver un palo alto, con una especie de botella de cristal en la punta (puede ser una botella con alcohol dentro, quizás en función de “quinqué” o antorcha para la caída de la noche)

Segunda capa

Se observa nuevamente el empleo de un primer plano. El fotógrafo pasa desapercibido para los protagonistas de este segmento del éxodo, menos de uno. Uno de los hombres (en el agua y a la izquierda de la barca en la imagen) tiene puesta su mirada en el artista que capta con su lente el momento. Parece un chico joven, trae un gorro de tela (presumiblemente contra la quema del sol y el salitre) de tez clara, y rostro redondo, apoyado con su brazo izquierdo en una de las boyas negras que permiten la barca flote desde atrás un poco mejor asegurada.

Los cuerpos se observan otra vez, jóvenes, delgados y ennegrecidos. Solamente una figura humana pudiera decirse es de la tercera edad, o al menos, en apariencia. También los aditamentos de este señor, de la supuesta tercera edad, son diferentes al resto de los tripulantes: resalta mucho su sombrero de yarey (tal pareciera que proviene más del interior de la Isla que de la propia capital donde ocurre el éxodo masivo), o al menos se puede inferir que sería ya un “emigrado” de los campos cubanos a la ciudad, y ahorita estuviese intentando probar su suerte en un segundo proceso de emigración, quizás, un poco más complejo.

En esta imagen parece haber un exacto equilibrio entre la “cantidad” de cielo y de mar. Las respectivas mitades de la fotografía están cubiertas por un elemento u otro. Es interesante poder analizar esto desde el encuadre y desde el horizonte. Solo captar el mar da otra sensación, más aterradora e incierta. Si aún vemos cielo, o en suposición, la misma cantidad de cada uno, podría significar que el viaje aún está preparándose y que no se ha emprendido el arriesgado trayecto.



Primera capa

En esta tercera imagen se puede apreciar otra vez el mar siendo la mayor parte de la imagen. Aparecen encuadradas y en primer plano dos hombres. Uno se encuentra de espaldas al lente de la cámara, con el torso descubierto, en pantalones cortos, sin zapatos y con una gorra, ubicado sobre la superficie de una roca lisa sobresaliente hacia el mar, agachado y aparentemente en acción de empujar la barca que carga con otro hombre. Ambos de complexión delgada y presumiblemente de mediana edad.

El hombre dentro de la embarcación ostenta apariencia muy similar al anteriormente descrito: torso descubierto, shorts, tenis y un gran sombrero que esconde su rostro. Se ubica en una especie de acción “acuclillada” dentro del medio de transporte, agarrando con uno de sus brazos un remo (aparentemente el único que lleva) siendo su otro brazo no apreciado en la fotografía. El medio de transporte es una barca de construcción más terminada que las observadas en las imágenes previas. Está pintada de blanco, hecha de madera y gomas de camión (también cubiertas de capas de pintura) aseguradas con más madera (debajo y en algunas partes recubriendo segmentos de los laterales)

No presenta mástil y está claramente concebida para el viaje de una sola persona (presumiblemente el hombre que ya se encuentra dentro de ella) Posee un asiento de madera en la parte trasera (a más altura) y con un espaldar bajo añadido. En el fondo de la fotografía se pueden apreciar las figuras de cuatro personas (tres mujeres y lo que pudiera ser un hombre) que se

encuentran tomando un baño recreativo en el mar donde está preparándose un incierto trayecto por el Mar Caribe hacia los Estados Unidos. La barca se encuentra ubicada en la orilla del malecón habanero.

Segunda capa

No aparece cielo, solo mar. El horizonte está dado en el agua, solo el agua salada. Un poco siguiendo la lógica de pensamiento que planteaba en la última idea de la anterior fotografía, podría significarse un viaje que “ya comenzó”, incluso antes de dejar la orilla. Esta es una línea que tal vez valdría la pena seguir comparando. Se puede observar una vez más el empleo del primer plano, acercado, mucho más que los anteriores.

Se pueden observar con mayor claridad elementos de la barca como por ejemplo, su constitución física o su manera de haber sido, siendo lo más relevante y diferente a las demás, en tanto se deja ver su indiscutible uso individual. La generalidad indica que las barcas suelen ser de mayores dimensiones, tanto de largo como de ancho, y tripuladas por más de una persona. Sin embargo este caso es particular y especial entre el resto de las imágenes (y no me refiero solo a las analizadas en este documento, sino a las elegidas de la serie fotográfica)

La incidencia de la soledad, o más bien, esa perenne decisión de este hombre de marchar solo hacia un destino incierto, enfrentado a un convulso modo de emigración irregular, dialoga con una especie de desesperación distinta a la anteriormente valorada. El otro hombre que presumiblemente lo está empujando, parece tener una labor de “inspector” en tanto “revisa” que todo esté funcionando bien. ¿Sería demasiada ambición pensar en alguna relación interpersonal? Si se analiza el fenómeno de las *dos orillas* podría ser hasta su hermano del “que se va”, siendo así “el que se queda”. La reflexión me viene a la mente por la posición de cada uno (uno en el agua, en la barca); (otro en el suelo caliente, sin zapatos, en la tierra o la *orilla* que se conforma con la brasa quemando las plantas)

Las personas que se observan al fondo/derecha de la imagen, aparentemente están tomando un baño recreativo en medio de un hecho de índole delicada para una sociedad cubana que convive con una recia dictadura militarista y socialista. Es relevante asimismo el sombrero de yarey del “que se va”, es uno en mucho mejor estado que el del anciano de la anterior imagen; parece bien cuidado y estéticamente mejor presentado, más fuerte y trabajado. ¿Podría ser también este hombre solitario uno que emigra “dos veces”?

Entonces, ¿qué tipo de migrante construye Willy Castellanos con estas fotografías? ¿O bien podría decirse, que esta construcción existe fuera e independientemente de su voluntad como artista, cuando la hermenéutica cumple su función? Hay demasiadas narrativas producidas en las anteriores descripciones como para simplificar el fenómeno. Insisto en que aislar la figura, verla en sus relaciones, desmembrar esas relaciones y abrirnos a lo posible, deviene en una fórmula que reta a Occidente y a sus plataformas de estandarización para erigir imaginarios. Después de varias entrevistas con el artista Willy Castellanos, mi criterio versa sobre la no intencionalidad, quizás enunciaría aquello indefinido en el hecho fotográfico. A decir del especialista Juan Antonio Molina en *'Exodus 94' de Willy Castellanos: la pira (o la retirada de la metáfora)*:

El fotógrafo no podía anticipar ese vacío. Y los participantes en el evento no podían siquiera intuirlo. Ellos simplemente se iban. Y eso, en el contexto cubano es importante, porque el acto de irse, aunque ha sido muy dramatizado, poco a poco ha ido convirtiéndose en una especie de fantasía cuya realidad nunca se capta totalmente. Es algo que parece estar más allá de la realidad y de la voluntad (2024)⁷⁹

Entonces, sostengo que la dispersión de la imagen desde la perspectiva heterogénea en la circunstancia migratoria, podría superar lo aparente y lo superficial del campo, para permitir que lo que ocurre en ese afuera, o fuera de campo, es decir, ese lugar remitente que no aparece a cuadro, implique otros modos de ver, se incorpore a la interpretación y detone un tipo de pensamiento crítico, que sin conocer cuál será su salida, de paso a un estado otro de la imagen fotográfica. Sin negar u omitir la historicidad (porque el hecho disrumpte la superficie), podría la flecha hendir el aire; y los bordes, expandirse.

⁷⁹ Consultado el 28 de septiembre de 2024 en <https://rialta.org/balseros-willy-castellanos-pira-metafora/>

ANTECÁMARA 3

Lo(s) que permanece(n)



El Techo (2016), Dir. Patricia Ramos

ANTECÁMARA 3

LO(S) QUE PERMANECE(N)

Según Susan Sontag *cuando no hay fotografía el olvido es más fácil*⁸⁰. Las imágenes de los emigrantes cubanos, llamados balseiros a partir de aquel suceso en el verano de 1994, han sido cuidadosamente guardadas por los que en tan particular ocasión, se sirvieron a la posibilidad del lente, del oficio y del valor para capturarlas.

Varios son los nombres que se podrían mencionar (Ernesto Javier, Willy Castellanos, Karel Poort, así como los medios de comunicación nacionales e internacionales), sin embargo, la concentración de la atención visual -y probablemente hasta espiritual- ha estado marcada en la memoria por la cristalización de un evento sumamente precario.

Cabría mencionar que la isla se vio envuelta a partir de este momento en una vorágine de balsas y sus respectivos ‘capitanes’, pero no todos tenían la intención de abordar. El fenómeno del acompañante, o más bien podría decirse: el que acompaña al de la convicción de marchar, pudiera estar determinado por una preocupación más íntima y vivencial, que por supuesto, ya vendría siendo una postura política en la superficie de la tensión terrenal.

El archivo ha sido salvaguardado de tal modo, que muchos de los que presenciaron y documentaron la protesta y su proceso, aún esconden fotogramas a la luz pública. Quizás ahora la deuda histórica encontraría subterfugio en aquello que permaneció, y que no ha permitido bajo ningún concepto la disipación de la imagen.

¿Qué ha sido del intersticio y qué nos incita el fuera de campo?: aquello que no se ve, que no nos dejaron ver, que solo ellos pudieron ver, aquello que ha perdurado; cambiante, asonante, discóbolo; el peso del sistema que continúa emanando circunstancias. Ya no deseo voltear la mirada hacia la condición precaria, porque de esa tengo la certeza, más bien, elijo la resistencia que deviene en intrahistoria, o aquel relato encallado en el barrio que respira lejos de la arena.

⁸⁰ “La necesidad de la imagen; entrevista con Susan Sontag”, <https://www.lettraslibres.com/mexico-espana/la-necesidad-la-imagen-entrevista-susan-sontag>, consultado el 9 de septiembre de 2024.

Madagascar (1994), Dir. Fernando Pérez



Capítulo III

Aporías dispersas

Cap.III APORÍAS DISPERSAS

Pasa la gente del brazo de la situación
Los árboles se ríen de los caprichos del tiempo
Este y Oeste se pierden en contradicción
Por un sano aguacero que salvará mis cultivos.

Suelo transitar por la llovizna retando al sol
Sobre una calle lenta que abre sus piernas
Humedeciendo el sudor
Un canto humano ha desarmado las cadenas
Y mi palabra blanca te enseñará
Que soy gente buena

Lobos cruzando la calma de luna
Llegarán de lejos
Compartiremos la carne más dura,
El agua y el juego.

Suéltale las manos a la cabeza y ven
Vamos a bailar en la telaraña
Es inteligente convocar al bien
Para subir la montaña.

La felicidad tocará a la puerta y tú
Tienes que aprender a reconocerla
Son esos momentos los que te dan la luz
No dejes que la vida te pierda.

Suéltale las manos a la cabeza y ven
Vamos a bailar en la telaraña
Es inteligente convocar al bien
Para subir la montaña.

La felicidad tocará a la puerta y tú
Tienes que aprender a reconocerla
Son esos momentos los que te dan la luz
No dejes que la vida te pierda

Canción de trova cubana Bailando en la Telaraña del cantautor cubano Leonardo García
Álbum “A Guitarra Limpia por todos los caminos” (2014)

Desde temprana edad supe que había un enemigo, iba a la escuela con uniforme revolucionario de falda marrona, blusa blanca y pañoleta azul o roja: abanderada. Al entrar al plantel levantaba mi mano derecha con firmeza sobre un lado de mi frente, saludando a los símbolos patrios del mural, y a mi estimado José Martí, quien en forma de blanquísimo busto, me miraba frontalmente con ojos nobles. No sabía quién era aquel gigante que quería hacernos daño, pero tenía la convicción de que mi mundo se dividía en dos: ellos y nosotros; la revolución socialista y el imperialismo yanqui. Siempre elegí el bando de “los buenos” por encima de “los malos”. Hoy esas dualidades dicotómicas me figuran un pretexto más para simplificar el pensamiento.

Ejercer la crítica siempre fue complejo para mi persona, mi existencia estuvo marcada por el desbordamiento de la imagen altruista: maestros sencillos, médicos internacionalistas, trabajos voluntarios, organización política para niños, adolescentes y jóvenes en función de la construcción de una sociedad cada vez más justa, escaseces materiales derivadas del embargo económico de “los malos”, marchas y tribunas multitudinarias para exigir nuestros derechos como nación, preparaciones militares y entrenamientos armamentísticos para enfrentar al enemigo, vocación y sacrificio por encima de proyectos de vida individual: colectividad, solidaridad y una única dirección político-ideológica, era todo lo que respiraba.

Criticar era, en mi vida, un ejercicio limitado. De afuera, ahí sí podía el régimen apoyar mi crítica, adentro: solo trinchera y gratitud; la Patria era indiscutible. No voy a culpar a nadie de mi incapacidad crítica, pero definitivamente, la forma en que crecí moldeó mi pensamiento. En el seno de mi familia conocí dos marielitas⁸¹ que amé sin medida, y en mi barrio supe de ‘la pira’ (muchos hablaban bajito de *pirarse*⁸²), y aunque no entendía bien la expresión, el tráfico de tablas de madera, gomas de camiones, sogas de uso rudo, herramientas de ensamblaje, entre otros andariveles, no paraba de fluir.

Luego, escuchaba:

- Ya ese se piró, el mío
- ¿Y llegó o no llegó?
- Quién sabe, asere, hay que esperal. Lo bueno es que pudo irse.

⁸¹ Término usado para designar a los cubanos y cubanas que emigraron por el puerto matancero de Mariel en 1980. La expresión refiere a dos tías-abuelas paternas de la autora.

⁸² Término usado por los cubanos después de la década de 1990 para nombrar secretamente la intención de irse en balsas por el mar, hacia los Estado Unidos.

Honestamente, no comprendía del todo por qué las personas querrían marcharse de su país, cuando lo mejor era enfrentar los problemas desde la raíz; levantar el ala escuchando los cantos de sirena del enemigo, se me hacía un acto vil. Pero yo era solo una niña, con el pensamiento crítico muerto antes de nacer, con la capacidad de ver más allá de mis narices, mutilada, con la consigna siempre a flor de piel y con un superhéroe llamado Fidel respirando en mi nuca. Yo solo recuerdo la angustia inefable que cada orilla me suponía, la idea de parcializarme de un lado o de otro; aún sigo flotando en la cárcava.

Por otro lado, la separación física de las familias alcanzó a la mía cuando yo me encontraba en el albor de la adolescencia, mi plenitud ya desfigurada por los regalos que me hacían los dólares, se acrecentó. Esta distorsión produjo un vaciamiento del afecto, el cual se reterritorializó en pensamientos paganos, y ya la revolución no fue un evento canónico para mí. Con el paso del tiempo, el vidrio se agrietaba con mayor facilidad y lo incuestionable del asunto se transmutaba en contraste perenne.

Llegó un momento en que solo me quedaba el poder subjetivo que abarca la imaginación frente a mis posibilidades reales. Pero, ¿qué era lo real para mí en aquel escenario? ¿Lo que decía mi parte materna de que la revolución nos había otorgado por primera vez la dignidad, o lo que afirmaba ferozmente la parte paterna de que la revolución nos había devorado el cerebro con sueños guajiros, que solo legitimaban la tiranía y el sometimiento como orden del día? Mucha confusión, de eso sí doy fe. El enemigo había cambiado, y me asustaba más que nunca, porque a día de hoy, aún continúo sin detectarlo, sin figurarlo, sin siquiera imaginarlo.

El imaginal puede ocurrir como una especie de facultad política subjetivante de producción de imaginarios, por ende, mi protesta la asumí bajo el estandarte de la escritura, y de este modo configuré el asidero para las precarizaciones de mi contexto. Aún recuerdo mi primer intento de obra, recuerdo haber escrito un librito compuesto por doce mini capítulos denominado “La Justicia”, donde narraba mis criterios más íntimos acerca de cómo yo veía la revolución y a mi madre, haciendo un torpe paralelismo entre el fenómeno y mi estimada. Quizás fui demasiado lejos, pero la potencia de la inquietud era extrañamente inacabable.

Es más fácil y seguro ser como los demás...el riesgo de ser una misma sola te condena a sumergirte en la angustia profunda de muchas veces no recibir respuesta; el mecanismo de acción se asume como verdad lacerante. Y quedas así en la nada, en el aire, para luego

sentir un jalón y caer de bruces en el agua; tratas de respirar porque luego vuelve a amanecer, pero te ahogas (...) Tenemos derecho a tomar la voz del "otro"; ¿qué implica asumir la voz de "otro" como tuya? ¿Hasta dónde eso te destruye y te puede obsesionar? (...) Quizás ni tu generosa empatía alcance para entender mi mente, o quizás no sientas la necesidad de entender, pero si es real tu $1+1=1$ entonces, madre querida, tú soy yo, y yo, soy tú (Notas de la autora, 2007)

De esta manera continué empeñada en soltar las palabras, solo en la hoja que guardaba en la gaveta, como si le fuera atañido de antemano alguna especie de pecado, para leerla solo con mi persona y buscar la antinomia de mí misma entre las líneas. La vida fue pasando sin apiadarse del gesto, conocer mejor la obra de Carlos Marx, me dio pavor y al mismo tiempo esperanza. Espero que valga la pena esta capacidad de dudar que el sujeto trascendental ostenta; espero que al menos mi familia siga teniéndome amor después de hacer público mi sentir político.

Yo, ya no tengo Patria, ya no tengo a los milicianos como próceres, ya no cuenta esto que es la revolución cubana hoy, con mi apoyo y simpatía, y tal vez el hecho de alejarme hasta resuene en algo. Yo ahora he elegido tener Matria, pero adentro, no es colectiva, es individual y anda en búsqueda de aunar fuerzas con otras Matrias que así lo permitan. Sin embargo, aunque la figura y su nombramiento hayan cambiado, Cuba es una sola, así como aquella historia que silba en las sombras, así como aquellos cuerpos que el mar se tragó, así como el acto de resistencia solapado por el cuerpo que precariza un sistema. Así, y en el infinito de las posibilidades, Cuba permanece, como un cuerpo visible, asediado por el desgaste de dos orillas que configuran una aporía dispersa.

3.1 Colapso cubano para un fin de milenio

Desde la noche del 9 de noviembre de 1989 miles de habitantes de la parte oriental de Berlín, Alemania, fueron hasta el muro que dividía la ciudad desde hacía casi tres décadas y lo destrozaron con martillos, picos y mazos, en medio del júbilo colectivo. En la Fig. 22 se aprecia una multitud que, aparentemente, ya nada ni nadie podía detener: no había militares ni tanques de guerra, menos aún concertina. El muro era tan anacrónico como la guerra que lo había creado. Pocos meses después se dio la reunificación de Alemania Oriental y Occidental, al disolverse la Unión Soviética, y los países socialistas hicieron tránsitos difíciles hacia sistemas de competencia electoral y economía de mercado.

El socialismo se derrumbó en cuestión de semanas y con él la Guerra Fría. Poco después cayó el régimen del *apartheid* en Sudáfrica y se abrieron procesos de negociación de conflictos armados en Irlanda, Filipinas, El Salvador y Guatemala. Si el siglo XX había comenzado con la Primera Guerra Mundial seguida de la conmoción que significó el triunfo de la revolución bolchevique, ahora se cerraba con el fin del proyecto comunista y con una legitimación de la democracia representativa, por lo menos en el mundo occidental.



Fig. 22 Sue Ream (1989), Muro de Berlín.

Personas trepadas sobre el muro de Berlín, cerca de la puerta de Brandeburgo. Fuente: Internet.

En 1994, yo tenía dos años de edad. Y la revolución treinta y cinco. Las calles de La Habana se inundaban de gritos, ademanes violentos y terquedades incomparables. El mar constituía el lugar idóneo para el escape, ya “los malos” que así eran “buenos”, daban la luz verde desde su orilla. La barca sería el medio de transporte: no habían excusas para pensar en otro acontecimiento que el susodicho; se construiría también con martillos, picos, y mazos, y aún con muchos más elementos, para hacerlas resistir el trayecto. La barca y el mar suponían una sinergia redentora, el paso hacia la no vida que era al fin, la vida real, se hacía palpable y ya los uniformes verde olivo no eran un obstáculo; salir de la burbuja y flotar en la vorágine del capital era el nuevo propósito de vida.

La precariedad fue ese estado ambivalente de cosas en que sucedió todo; los cuerpos estaban precarizados sí: desnutridos algunos, nauseabundos otros, en harapos y con zapatos gastadísimos, pero la verbalización del sentimiento no era precaria; no eran cuerpos limitados, no eran cuerpos sumisos, no eran cuerpos frágiles. La precariedad remitía tanto a la carencia, como a la suficiencia. El diálogo entre una y otra categoría desembocaba en la legitimación de una protesta que bloqueó

el espacio físico, para hacer un desfase en la relación de la figura con el fondo. Definitivamente, era el colapso cubano para un fin de milenio, suscitado por la caída del campo socialista, que oficialmente tenía lugar aquel 25 de diciembre de 1991, con la dimisión de Gorbachov como presidente. La URSS dejaba de existir y era sustituida por un conjunto de quince países independientes que iniciaban -muchos reiniciaban- su andadura como Estados, teniendo que afrontar numerosos conflictos interétnicos e inmersos en gravísimas contradicciones internacionales.

Los efectos de la globalización neoliberal y su posesión mundial, llegaron al Caribe a través de la paralización estructural. La idea de que el mundo fuera nuevamente unipolar y la declaración en 1990 por parte de Fidel del *Período Especial en Tiempos de Paz*, incidió profundamente en la vida de todos los cubanos que habitaban el terruño. Ya no existiría el CAME⁸³ ni los amigos “rusos”, el vuelco sería un revolcón sociopolítico que pondría a temblar los cimientos ideológicos y que despuntaría, sin que pasara mucho tiempo, en una intensificación brusca de las contradicciones internas. A la consecuencia de este enfrentamiento inesperado se le conocería como Maleconazo y estaría precedido por el mayor éxodo hasta el momento visto en la isla, la Crisis de los Balseros.

El 5 de agosto de 1994 se había registrado el robo de cuatro embarcaciones por parte de cubanos que querían salir del país, no obstante, las autoridades cubanas las interceptaron, por lo que los involucrados que se encontraban en el puerto de La Habana se desplazaron hacia el Malecón. Días antes empezó a rondar un rumor de que la emisora Radio Martí había anunciado que en aquel lugar iba a llegar una serie de botes de Estados Unidos para aquellos que quieran salir de la isla, por lo que ese día hubo una movilización muy grande hacia el Malecón; este rumor terminó siendo falso, el descontento social y la frustración de los cubanos llevaron al estallido social (Evora, 2019; Jara, 2021).

Las personas iniciaron a salir a las calles con cantos y gritos en contra de la revolución: ¡Viva Cuba Libre!, ¡Libertad! y ¡Abajo Fidel!, las revueltas incluyeron acciones en contra de la policía, de establecimientos y saqueos, en especial se tiraron piedras en contra de lugares exclusivos para turistas como el Hotel Deauville, se estiman que 20 mil personas se reunieron en las calles ese día

⁸³El Consejo de Ayuda Mutua Económica (CAME o Comecon) fue una organización de cooperación económica formada en torno a la Unión Soviética por los países del llamado socialismo real y cuyos objetivos eran el fomento de las relaciones comerciales entre los Estados miembros.

(Evora, 2019). Sin duda fue una situación no planeada que sorprendió tanto al gobierno como a los cubanos, por el deseo común de abandonar el país (Torres, 2014)

Como respuesta la policía empezó a reprimir fuertemente los disturbios, incluso llegando a amenazar con armas de fuego a la población, “en las inmediaciones del Parque Maceo fueron vistos camiones militares con remolques que llevaban ametralladoras y agentes de las conocidas Avispas Negras, las tropas especiales de las Fuerzas Armadas” (Evora, 2019, p. 27), resultando en alrededor de 370 arrestos y 30 heridos (incluyendo 11 policías) (Jara, 2021), de la misma manera hubo 34 personas juzgadas y condenadas en juicios rápidos, sin la oportunidad de defenderse o tener un abogado por cuenta propia, ya que estos eran dispuestos por el régimen (Guay, 1994).

La respuesta de la población ante la represión fue de un mayor descontento, (...) *el pueblo ha venido aquí por su propia cuenta, inofensivo, con las manos y con la boca nada más, y los están repeliendo con cabillas la gente del Blas Roca, y la policía está tirando tiros* (Evora, 2019, p. 34); por lo que se realizó un comunicado en televisión en el que se informó que la policía no usaría armas de fuego, ya que se sabía que una acción por parte de ellos podría resultar en una situación aún más difícil de controlar. La siguiente Fig. 23 intenta capturar uno de los momentos anteriormente descritos del suceso.



Fig. 23 Fachada del Hotel Deauville donde se visualizan elementos del contingente “Blas Roca” con armas de fuego (1994). Karel Poort. Fuente: La Nación (2021).

Las protestas terminaron con la llegada de la Brigada de respuesta Rápida y la Brigada de Choque, así lo afirmaron Ronaldo Nápoles, Bobby Salamanca y Margarita Rojas, periodistas cubanos y testigos de las manifestaciones, en la edición especial de Martí Noticias acerca de ‘La verdad del Maleconazo’. Con el fin de apaciguar a la multitud. Fidel Castro se presentó en el lugar para hablar y debatir con algunos manifestantes (Díaz, 2023), realizó un llamado para “derrotar a los apátridas”, y señaló a los Estados Unidos por causar desorden y promover la emigración ilegal.

Luego del incremento de las salidas de balseiros, a mediados de agosto de 1994 el gobierno cubano dejó de patrullar la costa para animar aún más la salida de los balseiros. El propósito de tal cambio de política sería el intento de presionar al gobierno de Clinton para que aumente sus permisos de migración legal y así terminar con el embargo de la isla. Cambió la política norteamericana pero en otro sentido. En efecto, la oleada más reciente de balseiros cubanos provocó un cambio en la política norteamericana de largo plazo, que permitía a todo balseiro cubano que pisara suelo norteamericano permanecer en el país.

Aunque algunos miles de balseiros de esta última oleada pudieron alcanzar Florida antes del cambio de política, el resto fue detenido por los guardacostas norteamericanos en alta mar y posteriormente internados en la base norteamericana de Guantánamo, Cuba, y más tarde también en Panamá. La crisis terminó cuando Cuba y Estados Unidos firmaron un acuerdo de migración a comienzos de septiembre de 1994. Estados Unidos se comprometió a admitir en el país, al menos, a 20,000 cubanos cada año por la vía legal de solicitudes de visado. Por su parte, Cuba reinició el patrullaje de vigilancia para disuadir las salidas masivas de balseiros.

Así se comportaba el fin de milenio para la isla caribeña y sus ciudadanos. Las fotografías de prensa que datan de estas fechas, en su mayoría muestran violencias y enfrentamientos contundentes, sin embargo, ¿qué queda después de los medios, después del fotógrafo abnegado que participa en el espacio físico con el afán de documentar un hecho sin precedentes, o quizás, que queda después del éxodo, cuando la orilla ya no está candente y el mar escurre silencios? Lo que nos hicieron creer, eso queda: un malecón que se calma y vuelve a las andadas nocturnas de transeúntes peculiares. Existen características del evento destacables que no están a cuadro, algunas de ellas están relacionadas con los imaginarios del balseiro cubano, con la historia misma del suceso, con los cuerpos que nunca vimos, con aquellos que se fueron, aquellos que les siguieron, y aquellos que se quedaron.

A partir de este momento, se desató una fórmula de resistencia a través de la sinergia que configuraron la balsa y el mar. Otros muchos continuaron esta práctica de emigración irregular, y aunque ya no hubo multitudes en las calles, ni Fidel Castro se molestó en sofocar y reprimir públicamente otra manifestación por éxodo, hubo emigrantes, hubo reflujos y resonancias, no se quedaron tranquilas las aguas. Pero, ¿dónde están esas otras imágenes y quién las tomó? No dudo que algún sensacionalista que haya querido un poco de dinero por ellas, fuera de esto, nadie volvió a fotografiar balseros con aquella intención magnánima de lucha. ¿Por qué? Es una pregunta que incesantemente ha recorrido mis sentidos, ¿acaso no son importantes los que siguieron el legado, en igual condición de circunstancia precarizante y bajo el régimen de orilla cerrada? Indudablemente, sí han sido importantes esas vidas humanas, de las cuales no hemos tenido noticias ni prácticamente registros visuales.

Entre diciembre de 2016 y enero de 2017, el presidente de Estados Unidos, Barack Obama, deroga el capítulo de la Ley de Ajuste Cubano *Pies secos, pies mojados*, que había permanecido vigente desde 1995 y que permitió la anuencia de balseros a las costas estadounidenses por poco más de veinte años. Con esta brusca decisión, la estupefacción se apoderó del ambiente, algunos aún lo intentaron, mas ya no pudieron entrar a la tierra prometida. Raúl Castro, quien ya era presidente de Cuba, declaró que le complacía vivir la supresión de una ley genocida. Sin embargo, lo anterior no frenó la emigración, sino que la misma transmutó al espacio terrestre, donde los tiburones fueron reemplazados por el crimen organizado, y las fotografías nos vienen faltando.

3.2 El camino hacia la no realidad

La fotografía es una disciplina que mezcla en sí misma arte y ciencia, puesto que realiza una mediación tecnológica entre la vivencia humana y la realidad, capturándola con toda su belleza y esplendor, o con toda su crudeza y horror. Una fotografía puede ser una herramienta útil, una historia condensada en una imagen, o una puerta a la sensibilidad del espectador. Siguiendo esta línea, la fotografía navegó mucho tiempo por la idea de que debía ser un reflejo de la realidad. Lamentablemente es imposible representar la realidad tal cual es, en una foto, dado la elección subjetiva del fotógrafo que siempre determina qué dejar adentro o afuera de la imagen que toma. Sin embargo, y pese al intento de encasillarla en una sola forma de ser, los artistas comienzan a romper con el realismo y aparece (entre otras prácticas) la intervención en la imagen.

Al intervenir una foto, la imagen es alterada total o parcialmente para cambiar el relato. Una fotografía puede ser intervenida digitalmente y mantener la naturaleza de su soporte; puede ser intervenida manualmente ese soporte con otros medios y mantener el aspecto de fotografía pero también se puede imprimir una fotografía sobre otros soportes más adecuados para una intervención manual con medios gráficos tradicionales como lápices, tinta, acrílicos, óleo, etc.⁸⁴ Entonces pareciera que la diferencia entre una intervención digital y otra manual, se relaciona con el original producido, ya que el soporte digital permite la copia exacta, y el otro, asume las características de obra única. La idea de intervenir la imagen es modificar su sentido: contradecir, acentuar, ampliar, ocultar sugerir, resignificar. Intervenir una foto implica producir nuevas poéticas en el seno de lo que se podría considerar como incuestionable.

Por otro lado, la intervención de la fotografía no figura como un fenómeno reciente, desde el siglo XIX y ante la necesidad de avanzar con la temática naturalista marcada por la pintura de la época, y por la imposibilidad técnica de trasladar el equipo al exterior, aparecen la utilería y los recursos escenográficos para simular paisajes. Este uso de soportes negativos derivó en la técnica del fotomontaje: la superposición de negativos para lograr la variedad de escenarios evitando la utilería (Pampa, 2020)

Consecuente a esto, se puede mencionar a uno de los pioneros de la intervención fotográfica: Oscar Gustav Rejlander⁸⁵, quien para la obtención de la obra final realizaba bocetos previos y luego retocaba los negativos, montándolos, coloreándolos e imprimiéndolos en una sola hoja de papel que volvía a fotografiar. Su pieza "Los dos caminos de la vida" (1857), que se observa en la Fig. 24, es una de las más célebres. Para la realización de la obra en cuestión, el artista empleó fondos pintados y tomó fotografías de los personajes por separado, en parejas y en tríos (quizás en semejanza a lo que actualmente se considera como técnica de collage).

⁸⁴ Enrico, Juliana (2020) *Espacios y memorias punzantes: anamnesias e imágenes fantasmadas en Roland Barthes. Un acercamiento a "lo viviente" en la fotografía de Gabriel Orge* en "Fotografía y memoria: huellas del pasado, lecturas del presente". Editorial del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

⁸⁵ Fotógrafo y pintor sueco, de la época victoriana. Su obra fotográfica, realizada en estudio con el empleo de mucho atrezzo, se centra en los temas de la alegoría, el mito, la historia.



Fig. 24 *Los dos caminos de la vida*, Oscar G. Rejlander (1857) Mánchester, Reino Unido. Fuente: Internet

Su técnica sería empleada por algunos artistas que experimentaron con la fotografía en las vanguardias del siglo XX, si bien sus objetivos eran radicalmente diferentes (Fig. 25 y Fig. 26)



Fig. 25 *ABCD* (1923) Raoul Hausmann



Fig. 26 *Sin título* Ricardo Miguel Hernández, de la serie "Ya vivíamos humillados" (2005-2009)

En este orden de asuntos, la intervención fotográfica ha sido parte de la presente investigación, aportándole al estado de dispersión de la imagen una dimensión de no realidad, donde encontrar otras lecturas para aquel evento de fin de milenio. Por lo tanto, los próximos párrafos remiten matices del camino hacia una historia trastocada, coludida por algunos materiales que crean afectos

en su textura superficial. Sin ser muy invasivos, proporcionan una conexión más íntima con las fotografías y logran tocar una sensación mayor que la producida por el gesto fotográfico. El abordaje de la materia en lo táctil es lo que conforma el primer subgrupo de intervenciones, y las huellas de un soporte digital, configuran lo que propone el segundo. Las alteraciones se consideran irreversibles y se han realizado bajo la expectativa que puede tener un experimento visual como parte de un proceso de investigación inusual, que, ante determinadas tensiones, ha cargado y recargado la piel de las imágenes objeto⁸⁶

La serie fotográfica *Rumbo norte: más allá del Muro Azul* (1994) incorpora lo documental como esencia de su quehacer, sin embargo su importancia está dada en que la motivación artística de su autor no estuvo condicionada por encargos de agencia internacional u otras instituciones. En sus casi ochenta secuencias balseiras no incide la espectacularización, el lente se desplaza con naturalidad sobre el espacio físico de un muro que ya es flexible y deja que los cuerpos se traduzcan con libertad. Los cuadros entremezclan una subversión especialmente particular con un matiz de celebración: un ambiente de júbilo agridulce retoña en la orilla marinera de La Habana.

Pero, ¿cómo llamar la atención sobre lo que el lente mutila; eso que se posiciona en el fuera de campo y que resiste al dispositivo? El campo es visible, el fuera de campo no (espacio concreto/espacio imaginario), sin embargo y a pesar de esta relación bidimensional, existe una innegable homogeneidad entre el campo y el fuera de campo. El campo es concreto, mas no tangible, por lo cual también podría considerarse imaginario. Sin embargo, lo que resulta interesante de este análisis es que del sujeto interpretativo del campo dependerá la imaginación del propio sujeto interpretativo respecto al fuera de campo, lo cual por demás, muestra contradicciones que tensionan la figuración en su totalidad⁸⁷

Si se piensa en la representación de un pueblo minimizado ante su Revolución, no se recurre a estas fotografías, sin embargo, el suceso histórico que reflejan las mismas, responde a rupturas sistémicas globales; entonces los miles en las calles conducían un movimiento, que aunque efímero, sería crucial; entonces las imágenes que de aquellos desmanes perduraran en el tiempo,

⁸⁶En el caso del ejercicio interventivo, dado que la autora lo realizó a lo largo de dos años de investigación, se incluyen fotogramas tanto de la serie *Rumbo Norte: más allá del Muro Azul* (1984), como de la exposición que recupera imágenes de la primera e incorpora otras inéditas, *Exodus 94* o *Éxodos: Documentos Alternos* (2014), sendas del artista cubano Guillermo (Willy) Castellanos.

⁸⁷Aumont, Jacques (2008) *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Editorial Paidós Comunicación 17 CINE. Buenos Aires, p.58.

tendrían que resistir como lo hicieron sus protagonistas. Remarcar las disímiles facetas de esta lucha, que no involucró armas, balas, piedras o machetes, podría indicar un exterior de fuerzas reales que friccionan el estado normativo de la apariencia. La imagen que permanece es justamente la que no se ve, aquella que el encuadre constriñe, aquella que no tiene principio ni fin porque ya es cuerpo que se hiende.

Primer Subgrupo “El temblor del pulso”

Está compuesto por cinco imágenes tomadas de la serie *Rumbo Norte: más allá del Muro Azul* (1994) de Willy Castellanos, también involucradas en su muestra *Exodus 94* o *Éxodos: Documentos Alternos* (2014). Las mismas fueron intervenidas por la autora de esta tesis en el año 2023, y son expuestas junto a sus respectivas originales. Los materiales empleados clasifican como sencillos útiles escolares; la justificación de su uso se adhiere al ejercicio, así como su funcionalidad, que se encuentra descrita en forma de recuadros intertextuales.

Criterios de selección

Negro: Es un color que refleja la ausencia de luz (vinculado a la sombra donde se encontraba la existencia de una parte frustrada e inconforme del pueblo, en desacuerdo con los presupuestos políticos en los que se le conducía; poco entendimiento de la ideología impuesta; infortunio y declive al lanzarse al mar en travesía precaria; muerte)

Rojo: Es un color que refleja la fuerza (vinculado a la fiereza de los miles que iniciaron las protestas en el espacio público; a la viveza de la sangre caribeña: caliente y de ímpetu mambí⁸⁸; a la energía exuberante del aplastante panorama político; a la pasión atrevida de enunciarse frontalmente ante el poder; a la tensión política que provocó la osadía)

Dorado: Es un color que refleja el esplendor (vinculado a la fuerte saturación del ideal de libertad; al discurso atractivo de la hegemonía estadounidense; a los albores de un nuevo comienzo; a la esperanza atribulada de la fantasía; al triunfalismo; a la adjetivación de todos los colores de un panorama convulso, saturado en acciones de resistencia; al empoderamiento de otras ideologías)

Palabras

⁸⁸ El término mambises (mambí, en singular) se utiliza para referirse a los guerrilleros independentistas dominicanos, cubanos y filipinos que en el siglo XIX participaron en las guerras restauradoras de la República Dominicana y por la independencia de Cuba y las Filipinas.

Aquí (Repara en el mar como concepto sitiado donde se desarrolla la protesta subversiva que activa la fragilidad del cuerpo y del cuerpo precarizado en sí)

La carga está (atrás) _dos en una_ (Se trata de una frase-palabra que se junta en el contenido de dos fotos supuestas una al lado de la otra, que se expresan como una sola. El término carga se difumina entre hombres/infante)

Come to the Paradise o Ven hacia el Paraíso (Frase alegórica que exhibe a los tres colores [negro, rojo; dorado] para aludir al *sueño americano*⁸⁹ y a la falacia de la libertad)

Libertad (Ubicada en un brazo que se visualiza desde la espalda del cuerpo que no se define ni masculino, ni femenino, pero sí joven, y que se queda en la orilla. Se escribe para resaltar el rol de la juventud dentro de la protesta, la ida, y la resistencia, configurando la materialidad corporal que aparentemente, permanecerá en la Isla)

Líneas, puntos, flechas

Se emplean para señalar sitios, figuras, rostros, emociones, destinos y otros elementos que configuran el cuadro. Se usan indistintamente y bajo cualquiera de los colores.

Bloque color negro

Dimensión “Medio de transporte”

Caso Primero



*Imagen original.
Serie Rumbo norte: más allá del Muro Azul (1994) de Willy Castellanos*

⁸⁹ El sueño norteamericano o sueño americano (en inglés: American Dream) es una de las ideas que guían la cultura y sociedad de los Estados Unidos a nivel nacional. Más concretamente, el sueño americano suele referirse a los ideales que garantizan la oportunidad de prosperar y tener éxito para lograr una movilidad social hacia arriba. Estos ideales suelen ser la democracia, los derechos civiles, la libertad.



Foto intervenida, Dayana Reyes, 2023.

La bicicleta es un medio de traslado para los cubanos de clase media. El hecho de fotografiarla a la orilla del mar inscribe el cambio por otro medio de transporte que responde a la búsqueda de otros horizontes de mejoría material. Las líneas en color negro circunscriben un espacio acuático simbólico, donde se concentrará la esperanza de dicha búsqueda. La flecha insiste en la profundidad y la palabra AQUÍ refuerza el sitio.

Dimensión “Medio de Transporte”

Caso Segundo



Imágenes originales. Serie Rumbo norte: más allá del Muro Azul (1994) de Willy Castellanos



Foto intervenida, Dayana Reyes, 2023.

Esta imagen compuesta por dos fotos, pone en interacción la carga que soportan los hombres con una balsa que han construido para el viaje, y la de un infante que permanece parado a la orilla del mar con su rostro consternado hacia el lateral izquierdo. Sobre las espaldas de todas las generaciones de cubanos pesa el éxodo.

Bloque color rojo

Dimensión “Unidad familiar”

Caso Tercero



Imagen original. Serie Rumbo norte: más allá del Muro Azul (1994) de Willy Castellanos, parte de la exposición Éxodos: Documentos Alternos (2014)



Foto intervenida, Dayana Reyes, 2023.

Existe un fuerte valor existencial en el cuadro, que revela un resquebrajamiento mordaz de la unidad familiar. La incidencia de una política genocida de un gobierno hegemónico frente a la intransigencia de un gobierno revolucionario, agrietarían la sociedad cubana de finales de siglo XX, imprimiendo un carácter de desarraigo único en su historia. Las líneas rojas y gruesas enfatizan el dolor, el absurdo y el cambio radical. Los puntos rojos sobre la superficie blanca remiten a cierta mancha sobre alguna pureza.

Bloque mezclado

Dimensión “Medio de transporte”

Caso Cuarto



Imagen original. Serie Rumbo norte: más allá del Muro Azul (1994) de Willy Castellanos, parte de la exposición Éxodos: Documentos Alternos (2014)

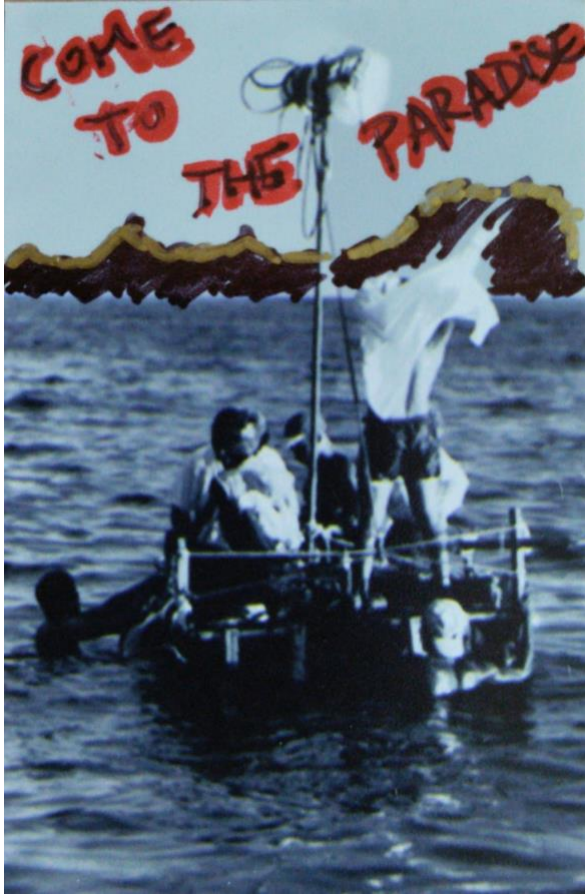


Foto intervenida, Dayana Reyes, 2023.

Come to the Paradise o *Ven hacia el Paraíso*, constituye una forma escritural que se inserta en la imagen para involucrar a los Estados Unidos, al *sueño americano* y a la política de *Ajuste Cubano*. El medio precario de transporte se contrasta con el horizonte de una isla negra por dentro, pero de contornos dorados, que invita a pensar en la forma y el contenido de aquel canto de sirena. Todo y todos se sitúa dentro del mar.

Caso Quinto

Dimensión: “Presencia del mar”



Imagen original. Serie *Rumbo norte: más allá del Muro Azul* (1994) de Willy Castellanos

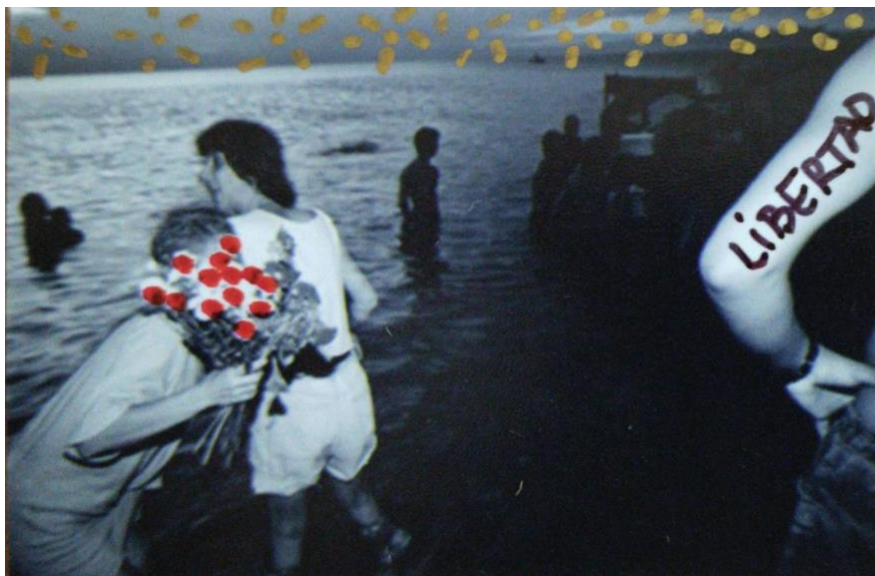


Foto intervenida, Dayana Reyes, 2023.

La imagen se concibe dentro del mar. Se pueden observar personas en primer plano con los pies metidos en el agua. La oscuridad del fondo resalta la ropa clara. No se define exactamente el rol de todos los cuerpos que aparecen, pero la sensación es de movimiento. Los puntos dorados en el cielo abren la posibilidad a un buen camino, con el mar tranquilo. Los puntos rojos en las flores alertan sobre el doble rasero de la moral en el movimiento. No todo es luz u sombra. La palabra libertad se cierne sobre un cuerpo joven que permanece en tierra.

Lo previamente escrito responde a una necesidad de exploración, insisto, quizás de localización de afectos más lejanos que a simple vista resultan complejos de meditar. La respuesta del papel fotográfico fue extraordinaria en cuanto a la pigmentación del color; en algún punto el pulso no fue firme, y eso implicó un vínculo diferente con la materialidad. El hecho del atrevimiento así como el momento de palpar y transgredir, marcaron la posibilidad del tiempo que ha pasado para olvidar y ser olvidados. Entonces, una cuestión llevó a la otra. ¿Qué cambios habrían al generar un toque interventivo desde la virtualidad? ¿Qué otras propuestas podrían surgir sin el temblor del pulso sanguíneo? Era otro pretexto para continuar recurriendo a la imagen.

Segundo Subgrupo “Capas de resplandor disidente”

Está compuesto por cinco imágenes tomadas de la serie *Rumbo Norte: más allá del Muro Azul* (1994), de Willy Castellanos. Las mismas fueron intervenidas por la autora de esta tesis en el año

2024, y son expuestas junto a sus respectivas originales. En su caso, no existe modificación bajo materiales concretos, sino que la experimentación se dio abogando por la abstracción que permite el plano digital. A través de un programa de edición de fotos, se cargaron las imágenes de difuminaciones, colores, intercontextos, y aditamentos únicamente decorativos. Desde esta óptica, se decidió no tomar criterios de selección, así como tampoco organizar por bloques de construcción de sentido. El pulso ya no tembló, y lo cohibido de la primera mano, desapareció. La imaginación se dio a la tarea de ‘inventar’ otros escenarios, sirviendo de antesala para enunciar la posibilidad de un estado de dispersión. A continuación se ofrece un título para cada una de las imágenes intervenidas y una descripción de su nueva connotación histórica:

Caso primero



*Imagen original. Serie Rumbo norte: más allá del Muro Azul (1994)
de Willy Castellanos*



*Título: Los bordes de los ojos
Foto intervenida, Dayana Reyes, 2024.*

La historia versa sobre unos jóvenes que se escapan a una aventura marítima. Son hijos del político más importante de una isla en el Caribe, cuya palabra, por muy absurda que fuere, no sería jamás cuestionada por ciudadano alguno. El destino de los muchachos es completamente incierto, pero se preparan para su viaje felices, llenos de brío, porque, una vez lejos, su padre ya no podría controlar más sus acciones, decisiones, palabras, círculo social, etc. Los hermanos quedan al borde de los ojos, donde se pierde la mirada en el viraje que se anuncia.

Caso segundo



Imagen original. Serie Rumbo norte: más allá del Muro Azul (1994) de Willy Castellanos



*Título: El gigante de color verde
Foto intervenida, Dayana Reyes, 2024.*

La trama se basa en la leyenda de un gigante de color verde que navegaba sobre el Mar Caribe. Contaban los abuelos isleños que se había fugado de su prisión de cristal, lugar donde lo había encadenado *El Comandante*, por no querer seguir las reglas de su imperio. El gigante entonces había sido condenado por los dioses del sistema a vagar, y de vez en cuando, si el agua se tornaba de color verde, se podía visualizar su sombrero alón y sus remos temerarios. Los jóvenes que aparecen a cuadro, postreros testigos de una de sus vueltas, jamás fueron encontrados.

Caso tercero

Imagen original. Serie Rumbo norte: más allá del Muro Azul (1994) de Willy Castellanos



CHANGE

YOU CAN START CHANGING OUR WORLD FOR
THE BETTER DAILY, NO MATTER HOW
SMALL THE ACTION.



*Título: El chico de los palos
Foto intervenida, Dayana Reyes, 2024.*

La historia trata sobre una revista, un periodista llamado Castelar, y un chico que se sumergía en los palos de madera para construir barcos. En uno de sus viajes al Viejo Mundo, Castelar encontró un joven con poderes especiales, hijo del mejor carpintero de la costa. Este singular ser humano, alcanzaba a construir barcos impensables con casi nada: manos y pies. Encorvado, sin rostro y sin nombre, rodeado de amigos imaginarios, levantaba magnánimos navíos. Castelar logró la presente portada para la revista *Resistencia de Madera*, de la época en cuestión.

Caso cuarto



*Imagen original.
Serie Rumbo norte: más allá del Muro
Azul (1994) de Willy Castellanos*



*Título: La última cena
Foto intervenida, Dayana Reyes, 2024.*

Lo que se cuenta es que una familia que vivía en un barrio de La Aguada Vieja, salió una tarde soleada a la orilla del mar, con el propósito de compartir la cena en un primero de enero. Todos sonreían y agradecían la oportunidad de estar vivos. De pronto, se sintieron cañones barbudos que escupían fuego por sus bocas. Prontamente la orilla quedó destrozada, y la familia no dejó rastro de presencia. Dicen que ahora, donde estaba la orilla, hay un muro, un muro azul infinito, en el que aún se escuchan sonrisas entremezcladas con gritos.

Caso quinto

Imagen original. Serie Rumbo norte: más allá del Muro Azul (1994) de Willy Castellanos



*Título: Resplandor caribeño
Foto intervenida, Dayana Reyes, 2024.*

Esta historia recorre un pasaje épico. Un rey africano fue expulsado de su nación, por ser bondadoso. Al ser expatriado, buscó caminos alternos y se instaló en una isla que parecía ser la llave de un Golfo. Tanto le gustó al rey que quiso allí construir una nueva esperanza, pero el enemigo de su sueño, no dudó en conceder angustias: *Si no marchas, asesinaré a tus simpatizantes*. Ipso facto, el rey eligió ser un paria; pero, sus vasallos alzaron trono en dirección al mar, y todos juntos desaparecieron, dejando un resplandor dorado, tan intenso, que cegó al tirano. Desde entonces, el mar es resistencia para los que se quedaron, con el rey africano en el corazón.

Como se ha podido apreciar a lo largo de este epígrafe, la intención ha sido que la intervención, como recurso de investigación social, fuera puesta en función de distorsionar la historia, difuminar los márgenes del cuadro, a partir de la intervención gráfico-material, digital y de la resignificación de la trama, incluso con el apoyo de la escritura creativa. En otro marco, se tornarían absurdas las anteriores experiencias, pero en este estudio, han permitido el entendimiento y aceptación de lo infinito en el acontecimiento objetivo, así como la consideración del fuera de campo, lugar donde la imagen se posiciona en un espacio disperso y da paso a la no realidad.

La no realidad entonces, se establecería como el agrietamiento de la superficie que provoca la fuga, una dimensión paralela que potencia la imaginación a través de la exploración de afectos no nombrados y de diversos anclajes temporales de la figura en acción. Es recurrente el afecto migratorio como eje, pero los canales se bifurcan, involucrando otros procesos mentales-creativos que sonsacan el sistema y sus aparatosas categorizaciones de la historia, del fenómeno, del cuerpo emigrante -balsero- y de las condiciones político-ideológicas donde acaece la imagen.

3.3 El estado de dispersión

Dispersión es un término que implica acepciones en varias ciencias como la química, la física, la matemática y la biología. Según la primera, es la mezcla de al menos dos sustancias que no se disuelven, o que, difícilmente se disuelven una en la otra⁹⁰. De acuerdo a la física, la dispersión es la descomposición de la radiación en sus diversas longitudes de onda, producida por un medio de

⁹⁰ Mauri, Roberto (1991) "Dispersion, convection, and reaction in porous media". *Physics of Fluids A: Fluid Dynamics* (en inglés), p.p 743-756.

propagación. El ejemplo típico de este fenómeno es la dispersión de la luz⁹¹: la luz blanca se genera con la combinación (superposición) de violeta, añil, azul, verde, amarillo, naranja y rojo. Al atravesar un medio transparente y refractarse, tiene lugar la dispersión y esta luz se descompone en distintos colores.

En el ámbito de las matemáticas, la dispersión hace alusión a cómo se distribuyen estadísticamente una serie de valores. La dispersión se centra en la distancia de los diferentes valores respecto al valor medio. Cuando los valores se alejan mucho del valor medio, la dispersión es marcada; por el contrario, si los valores resultan cercanos a la media aritmética, hay homogeneidad⁹². Por otro lado, la dispersión biológica se refiere tanto al movimiento de individuos (animales, plantas, hongos, bacterias, etc.) desde su lugar de nacimiento hasta su sitio de reproducción (dispersión natal), como al movimiento de un sitio de reproducción a otro (dispersión reproductiva)⁹³

Según la Real Academia de la Lengua Española (RAE), dispersión puede tener las siguientes acepciones:

De disperso.

1. tr. Separar y diseminar lo que estaba o solía estar reunido.

Dispersar una manifestación, un rebaño. U. t. c. prnl.

Sin.:

- **desperdigar, diseminar, disgregar, esparcir, desparramar, extender, propagar, difundir, descentralizar, irradiar, desparpajarse.**

Ant.:

- **reunir, agrupar, concentrar, juntar.**
2. tr. Dividir el esfuerzo, la atención o la actividad, aplicándolos desordenadamente en múltiples direcciones.

Ant.: **concentrar.**

⁹¹ Dispersión de la luz. [online] Disponible en <https://www.educaplust.org/luz/dispersion.html> [Consultado el 24 de enero de 2024]

⁹²Quevedo, F. (2011). “Medidas de tendencia central y dispersión”. DOI: 10.5867/medwave.2011.03.4934, consultado <https://dsp.facmed.unam.mx/wp-content/uploads/2013/12/Quevedo-F.-Medidas-de-tendencia-central-y-dispersion.-Medwave-2011-Ma-113..pdf> el 20 de enero de 2024.

⁹³ Nathan, Ran (2001) “The challenges of studying dispersal”. Trends in Ecology & Evolution, p.p 481-483.

3. tr. Mil. Romper, desbaratar al enemigo haciéndole huir y diseminarse en completo desorden. U. t. c. prnl.
4. tr. Mil. Desplegar en orden abierto de guerrilla una fuerza. U. m. c. prnl.

La noción de dispersión, proveniente del vocablo latino *dispersio*, tiene varios usos. La primera acepción mencionada por la RAE en su diccionario alude *al acto y la consecuencia de dispersar: segmentar y esparcir lo que estaba unido, repartir la atención, desorganizar*⁹⁴, un sistema disperso en este mismo orden, es entonces aquel que se divide en dos partes o fases, y se encuentra formado por partículas microscópicas y el medio en el que están suspendidas⁹⁵

En esta línea, se atravesó la pregunta, ¿cómo se dispersa una imagen?; la búsqueda se realizó de forma sencilla, en fuentes digitales que ofrece Internet, en este caso, se seleccionó la siguiente afirmación:

“Dispersar: seleccione la capa del sujeto y establezca el color de primer plano en negro. Utilice pinceles de escombros para comenzar a cepillar un lado del sujeto. Luego, cambia el primer plano a blanco y sigue cepillando para crear un efecto disperso”

Efecto dispersión



Desde el carrito o la galería elegimos la fotografía a la que queremos aplicarle este efecto y a continuación pulsamos sobre la opción "herramientas". Aquí se abrirá un menú desplegable con todas las herramientas, de él seleccionaremos la opción "dispersión"⁹⁶

Fig. 27 Ilustrativo al efecto dispersión. Fuente: Internet.

En su aparecer, las anteriores respuestas encontradas remiten al plano fotográfico de manipulación de la imagen, no de interpretación, reformulación, relectura o alternativo. El presente estudio ha trabajado con imágenes desde la intervención material y digital para arribar a ese cuerpo disperso que habita en una superficie rugosa, desde la cual se manifiesta la resistencia de un fondo sobre la figura fundamental. Es por eso, que ha sido importante dilucidar introductoramente qué

⁹⁴ Disponible en <https://dle.rae.es/dispersión>

⁹⁵ Jacob, Bear (2013). *Dynamics of Fluids in Porous Media*. Dover Publications. Transactions American Geophysical Union, p. 49.

⁹⁶ Born, Max & Wolf, Emil (1980) "Principios de Óptica, 6ª ed." pág. 93. Pergamon Press, en https://cdn.preterhuman.net/texts/science_and_technology/physics/Optics/Principles%20of%20Optics%20-%20M.Born,%20E.%20Wolf.pdf

se encuentra en las fuentes como dispersión y finalmente qué puede aportar el término en materia de la imagen y su disgregación. La cuestión aquí radica en descomponer la fotografía en subpartes posibles e imaginables, no en verla como un todo y emitir juicios políticos totalizadores. En este caso, la imagen y la diáspora, confluyen en una sola materialidad cualitativa.

Consecuentemente, la apariencia es un asunto que ocupa al objeto de la actual investigación. En “Otra manera de contar” (2007), Jhon Berger apunta que la fotografía ofrece una apariencia irrefutable sobre el cuerpo, remitiendo quizás a la verdadera existencia de lo que aparece a cuadro, sin embargo, la presencia no da cuenta de su significado. Una fotografía puede detener el flujo del tiempo, una vez fotografiado el objeto de interés, por lo que el primer mensaje versa sobre el suceso que se capta, y el segundo, sobre la discontinuidad. Ninguna historia que se invente o explicación que se dé, estará tan “presente” como las apariencias triviales que puede visualizar el ojo humano en la superficie de una fotografía (p.86-87) La respuesta humana a la apariencia es instintiva y se encuentra configurada, en su mayoría, por los sesgos vivenciales de cada quien, por lo tanto, ¿cómo advertir la historia más genuina acerca del hecho? Tal vez la primera capa dispersa que se encontró respecto a las fotos de aquel 1994, la logró el propio Willy Castellanos en 2014.



Fig. 28 De la serie *Rumbo Norte: más allá del Muro Azul* (1994), de Willy Castellanos. Cortesía del artista y de Aluna Art Foundation.

Fig. 29 De la exposición *Exodus 94 o Éxodos: Documentos Alternos*. “Balsa vacía” (2014) instalación. Cortesía de Aluna Art Foundation.



En estas dos imágenes se puede apreciar el ‘cambio de perspectiva’ en la visualidad; vendría siendo como una (re)representación, y vale lo reiterativo en el indicador de la figura que no se deja morir. Se disecciona al balseiro finisecular para incluirlo en una masa amorfa de materialidad, que deviene en infinitos ecos de su voz, escuchada de forma única en la historia, luego replicada pero callada a través de otras miles de balsas que emigraron hasta el 2017. En esta lucha contra la fragilidad del archivo, que no borra la historia, pero sí desaparece y se repleta de hongos, están las iniciativas de digitalizarlo y resolverlo en otras exposiciones del mismo.

Recientemente, en 2024, fue el trigésimo aniversario de la Crisis de los Balseiros, pero ya no hubo pronunciamiento; ¿será que ya no le toca la rebeldía dislocada al flamante escenario?; ¿de quién o de quiénes proviene la responsabilidad de recordarlo? Y no se encuentra este texto preocupado precisamente por la memoria histórica y su preservación, sino por todo lo contrario, por todas aquellas hendiduras que las membranas no dejaron ver; por aquella rajadura en la piel de la fotografía que es irrepetible, pero no exclusiva; o quizás, por aquellas reposiciones del balseiro que se reencarnan dilapidadas en el sistema global.

En este marco, el estado de dispersión se presenta entonces, como una propuesta para expandir la imagen; llegar a disgregar las convenciones del documento histórico, de la fotografía documental, de la versión oficial de los hechos o de la práctica político-estética que intenta legitimar la versión del realismo social. Aunado a esto, es importante resaltar que en la academia cubana no se ha hablado de estas fotografías, quizás por el impacto ideológico que pudiesen causar, por lo tanto, esta investigación considera que podría ser interesante desconjuntar la relación figura-fondo preestablecida por el Estado Socialista, o en su caso, desestabilizar los bordes de la imagen hasta llegar a las propias limitaciones que contiene el orden sistémico.

Por otro lado, cuando se refiere el estado de dispersión, no se incita a una desconfianza radical de las imágenes, a mí por ejemplo, me han servido para posicionar mi intuición sobre una historia que me tocó demasiado joven, sin embargo, existen lecturas que van más allá del registro documental, y que no serían posibles sin la facultad imaginativa que tiene el desmontaje. Las fotografías de Willy Castellanos sobre los eventos balseiros, han sido expuestas de dos maneras: primero, como registro documental y presentadas del modo tradicional en impresiones blanco y negro -*Rumbo Norte: Más allá del Muro Azul* (1994)-, y luego en instalaciones intervenidas con textos, veinte años después -*Exodus 94 o Éxodos: Documentos Alternos* (2014)-. El uso de un papel transparente tipo película en las segundas, refuerza el sentido de “membrana” o de capa de

significados en el proceso de reconstrucción de la historia. Las proyecciones que generan en la pared este tipo de copias, evocan las contradicciones de la imagen y sus versiones, del original y de la copia, o de la fotografía y su reflejo. Los textos que aparecen como pie de fotos, dejan presentado la insuficiencia del dato visible y la posibilidad de que cualquier interpretación se encuentre atravesada por ficciones, relatos y reconstrucciones de todo tipo; las obras se convierten en el soporte de la experiencia viva, en un ejercicio que incluye las voces de quienes cuentan su historia o dejan rastros de esta en el espacio expositivo. Precisamente en esta lógica es que se afirma que ya hubo un primer estado de dispersión de las capturas originarias; de ahí también el interés de la investigación en volcar la mirada hacia el ejercicio ‘alternativo’ de Willy Castellanos con la exposición del vigésimo aniversario de los hechos.



Fig. 30 y 31
 Imágenes tomadas al público que interactuó con la exposición *Exodus 94 o Éxodos: Documentos Alternos* (2014). Cortesía de Aluna Art Foundation.

Sin embargo, ¿solo y particularmente podríamos nombrar que existe un estado de dispersión en estas imágenes, si son nuevamente expuestas en otras perspectivas visuales? No lo creo. Existen potencias que no han sido nombradas y menos, materializadas en espacios físicos o públicos. Los pliegues del éxodo masivo, balsero, de aquel 1994 cubano, son tan endeble como los de la diáspora. En la actualidad, lo frágil del cuerpo continúa permeando, pero lo que resiste de él, también. En mi criterio, la circunstancia inédita de un malecón enardecido, responde a otros

factores que no solo engloban el la huida, el desconsuelo o la miseria. Hay un patrón que se desdibuja en las fronteras del cuadro, pero que sale a flote en cada acto irreverente; hay un plano donde la euforia y la precariedad inciden en la imagen con equidad de condiciones. Admito la gran carga testimonial y dramática de los hechos que se encierran en cuadros, pero también tomar partido implica flexibilizar el pensamiento, desdoblarlo en esos pliegues antes mencionados, e inspeccionar las orillas de esa memoria colectiva: má que perdurar, ¿qué persiste y por qué? Podría ser que una nueva exposición de fotografías, únicamente de los llamados *cubanoamericanos*, inscribiera la posibilidad de la desintegración en el orden sensible de la hegemonía, o tal vez, podría conducirnos de vuelta a la contradicción perenne y vívida de un mal neoliberal.

En palabras de Soto (2023):

las imágenes tienen una competencia particular para atender a los modos de emergencia, los puntos de surgimiento, los umbrales de variación en donde se da una ley singular de aparición. Una forma particular para resistir a ese modo, es hacer historia de la que insiste en recogerse desde una totalidad bien cerrada sobre sí misma, desde la diversidad al fin reducida del tiempo, una historia que nos permitiría reconocernos en todo y dar a todos los desplazamientos pasados la forma de reconciliación (p.22-23)⁹⁷

La operación del estado disperso estaría indicando entonces otras formas de desentrañar los regímenes imaginables, un intento de no dejar languidecer el deseo y la creatividad. Las imágenes son relaciones, no simplemente representaciones de lo que existe⁹⁸, y justamente por eso, es importante activar la crítica hacia un conglomerado de imágenes que apenas muestra un gesto, “de mirada compartida sobre algo conflictivo”⁹⁹ Y es que compartir, construir colectivamente un documento-imagen está mediado por la industria cultural y sus vestigios azarosos; eso repercute en la capacidad de la imagen, pero también en la sensibilidad de su valor de uso.

Sin desviarnos hacia un enfoque materialista dialéctico puro, se disuelven algunos límites cuando se dispersa la reflexión; y así la imagen, que no solo implica cuerpo, mueve las vías que multiplican los vínculos. La fórmula que se alista no es pasiva, sino que genera tensiones con

⁹⁷ Soto Calderón, Andrea (2023) “Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico”. La Virreina, Centre de la Imatge. Instituto de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona. España.

⁹⁸ Ibidem, p.24.

⁹⁹ Marie-José Mondzain (2024) “Imágenes (para seguir) De la persecución en el cine y otros sitios”, p. 176. Editorial *Metales Pesados*. España.

puntos de cristalización y de apertura. Entonces, ¿cuáles serían los cierres posibles? ¿La imaginación, la apariencia, el fuera de campo, el cuadro mismo, la precarización del cuerpo en la circunstancia, la propia superficie rugosa, el exceso de la mirada, el desmontaje/remontaje frente al discurso hegemónico, la memoria colectiva, las dos orillas y sus diferencias políticas, el socialismo cubano en particular? No, no existe un cierre posible, al menos no desde la óptica dispersa. Un sistema disperso indica partículas suspendidas, o como cuando un cuerpo se introduce en el otro, la niebla es un ejemplo; su constitución está dada por el agua en el aire (pequeñas gotas que flotan en lo invisible), por tanto, el desplazamiento también se encuentra en lo inamovible y el proceso del dispositivo transmuta la pieza infinitamente.



Compilación de fotografías

[Serie *Rumbo Norte: más allá del Muro Azul*, 1994] ; [Exodus 94/Éxodos: *Documentos Alternos*, 2014]
de Willy Castellanos

Las fotografías de emigración cubanas de 1994, son cautivadoras. Las que lograron salir a la luz pública del lente de Willy Castellanos, muestran un estado de excepción, sin lugar a dudas. Ahora bien, la necesidad de resignificación que emanó posteriormente, se planteó casi como una nueva metodología para usar de forma periódica; justificada en la reconstrucción de los hechos. En este sentido, el estudio actual observa la dispersión como una categoría que puede deformar las filas de la lógica visual, con el propósito de ampliar las materialidades. Desarticular estos relatos podría brindar dimensiones otras a la extensión de la figura reflejada, develando una conciencia dispuesta a reclamar su postura política, y de este modo, simplificar la fascinación del mito: sí, el

balsero está precarizado; sí, el balsero resiste; pero, como espectadores, ¿qué nos queda ver del balsero; qué más nos ocupa el imaginario; hasta dónde podemos tensar el sistema del cual emanó?

La victimización y la criminalización son cuestiones que no encajan en una sola fase, sin embargo logran penetrar los imaginarios de los espectadores. La disgregación de estas dos tendencias podría generar una interfase para la imagen fotográfica de emigración que resquebraje la superficie mediática y se convierta en algo más, en una complejidad que separe los vicios de un sistema mercantil, en razones mucho mayores que sus límites visuales o de significación. Si se disocia al migrante cubano que sale de la Isla hacia los Estados Unidos del hambre y la miseria material, se entiende que se han invisibilizado cuestiones fundamentales como las tensiones políticas entre el pueblo y un sistema social que no ha sido capaz de sostener una fuerte crisis como se hubiera esperado, y que ha fallado a las expectativas teórico-prácticas de un modelo en experimento puro. Esta disección conllevaría el ejercicio de una crítica, que necesariamente considera las posibilidades de una imagen múltiple, dispersa, incluso aunque esta sufra censura dentro de las fronteras de su nación y tenga que desarrollar su argumento en tierras foráneas.

Esta nueva energía que emana a partir del análisis crítico permite que exista una variabilidad en la construcción del imaginario acerca del migrante cubano que se va hacia los Estados Unidos, aceptando que no es forzoso temer su llegada como ciudadano estadounidense, ni en otro modo, sentir un pesar profundo por conocer de dónde proviene y las circunstancias que adolece. Si se segmentan y se despegan estas nociones de *víctimas* o *criminales*, el diapasón se abre hacia nuevos modos de ver, así como la refracción de la luz, posee la capacidad de transformarse en varios colores.

Más allá de todo lo anterior, el verdadero sistema disperso es el cuerpo balsero; aquel que se marcha del lugar natal para intentar esparcirse en lugar mejor, o menos inhóspito para la supervivencia del individuo. La fragmentación de las familias cubanas en aquello que se ha denominado históricamente como “las dos orillas” es la esencia del medio donde se encuentra suspendida la decisión de marchar a pesar de lo precario del trayecto.

Los colores que migran

-consideraciones finales-

La presente investigación, que se desarrolló con la intención de analizar desde un estado de dispersión, las imágenes de emigración cubana de 1994, tomó como hilo conductor el estudio de las fotografías de *Rumbo Norte: más allá del Muro Azul* (1994) y su muestra vinculante *Exodus 94* o *Éxodos: Documentos Alternos* (2014), de Willy Castellanos. Cabe distinguir que la muestra seleccionada para el desarrollo de la tesis se compone por imágenes documentales, captadas en blanco y negro, no por manipulación o intento de *pornomiseria*¹⁰⁰, sino por circunstancias de material con que el fotógrafo contó en el momento. Lo anterior es de suma importancia, dado que en un primer momento del estudio interesó la génesis y circulación de fotografías donde los cuerpos se encuentran atravesados por la precariedad de la situación.

En este sentido, al recabar las fotografías a través de las cuales se deseaba plantear el argumento del presente documento, se encontraron más de ochenta, por lo que fue necesario reducir esta muestra, seleccionando aquellas que permitieran los ejercicios experimentales, bajo el criterio destacable de la figurabilidad. Asimismo, fue necesario crear un ordenamiento que permitiera un análisis coherente de sus capacidades, a lo largo de la investigación.

De este modo, se articularon relaciones entre el acontecimiento y las circunstancias contextuales en las que se tomaron las imágenes. Sobre esta perspectiva, el capítulo inicial se acercó al conflicto desde las dos orillas en cuestión: la cubana y la estadounidense, declarando este diferendo como primer responsable de las tensiones políticas que suscitaron aquel éxodo masivo en 1994. El segundo capítulo se centró en los cuerpos y su visibilidad, instituyendo los orígenes y características fundamentales de la fotografía cubana, resaltando las políticas culturales del período postrevolucionario y situando la materialidad corporal frente a las capas estéticas de análisis formal. En este punto ya se introdujo la propuesta experimental de la dispersión a través

¹⁰⁰ Carlos Mayolo y Luis Ospina, realizadores colombianos, fueron quienes determinaron las características de la pornomiseria, término acuñado por primera vez en 1978 en el texto que escribieron con motivo de la *première* en París por motivo de su película *Agarrando pueblo*. Los cineastas definieron la pornomiseria como aquella explotación y mercantilización de imágenes de gente sumida en la pobreza con el fin único del engrandecimiento social o económico de aquellos detrás de la cámara (Higuera González, Ana María [2013] “El cine documental en Colombia durante la era del sobreprecio, 1972-1978”, *Historia y sociedad*, pp. 107-135.

del ejercicio en un nivel denotativo. Y, en un tercer apartado, se trató lo autobiográfico como una herramienta de cierre teórico y se utilizaron otras acciones disruptivas para deformar la imagen, arribando a la posibilidad de un sistema disperso que ofrece otras aristas sobre el balsero y la emigración irregular cubana, a partir de su surgimiento e incidencia posterior. De igual modo, se empleó el carácter historiográfico como un aliado incomparable.

Lo anterior propició una lectura del fenómeno migratorio desde el fuera de campo, desde lo que no aparece a cuadro, y además viabilizó la detección de afectos que se dan al margen del borde, inscribiéndose en las posibilidades dispersas del intersticio. Este estudio también logra exponer a través de las imágenes, cómo el acto de migrar no solo afecta a quien se marcha, sino también a aquellos que permanecen en el lugar de la partida, lo que nos acerca a un lado más sensible y humano de la problemática.

Se hizo necesario articular el contexto histórico a través de los momentos de crisis que iba atravesando la migración cubana, y las particularidades del panorama cultural de la isla durante los mismos años, lo que contribuyó a entender las causas de la discreta circulación de estas fotografías, así como la necesidad de que permanecieran archivadas por décadas, pero también aportó claves para la lectura de las mismas. En este sentido fue determinante contar entre las principales fuentes consultadas, con los testimonios y la información ofrecida por el propio fotógrafo, Willy Castellanos, quien, en un grupo de seis entrevistas realizadas, expuso su relación con cada una de las imágenes, las circunstancias en que fueron tomadas, así como las motivaciones que lo llevaron a realizarlas y determinaron lo que deseaba capturar en cada imagen.

Una de las intenciones de estas tesis fue expandir los horizontes de la imagen desde perspectivas experimentales que, a través de la intervención fotográfica, exhiben otras ópticas de análisis crítico. Por lo tanto, uno de los mayores desafíos que de este trabajo se puede señalar es que para el análisis de las imágenes no solo se tuvieron en cuenta metodologías y conceptos provenientes del campo comunicativo y semiótico, sino que también fueron deslizados desde la crítica, la teoría del arte, y algunas consideraciones propias de otras disciplinas científicas, aplicables a la imagen fotográfica. Esto permite plantear un estudio inter y transdisciplinar alrededor del conflicto migratorio en la fotografía cubana. Es el caso del propio concepto de dispersión, que no acaba de constituirse porque, como la imagen, no concibe cierre o muerte, sino aparición y desaparición. El mismo, expuesto como nuclear, se compone de diversas acepciones y configura la visión fragmentada de la propuesta: aislar la figura, exceder sus capacidades como un

todo constituido. La serie *Rumbo Norte: más allá del Muro Azul* (1994) es solo el preámbulo de algo mucho más grande, que conecta el archivo, la huella y una contraposición sistémica, que derivan, por demás, en otras cuestiones interesantes de la muestra expositiva de 2014, *Exodus 94* o *Éxodos: Documentos Alternos*.

Por otro lado, la propia búsqueda de imágenes complementarias al objeto de estudio, así como las acciones interventivas ejercidas sobre las mismas, demostraron la pertinencia del análisis visual en la fotografía de emigración contemporánea: justo en el despunte de un mundo que se volvía a unipolarizar, el Caribe evocaba la resistencia; una nueva relación figura-fondo emergía hacia la superficie política. En este tratamiento a la foto que remite una crisis migratoria, se pudo dar cuenta de lo amplio del fenómeno, y de que existieron otros -además de Willy Castellanos- que también documentaron el suceso, por lo tanto, el cúmulo de reflexiones que aún encierra la diáspora, en su óptica dispersa, se vuelve incontable. El diálogo complejo que existe entre realidad y apariencia es uno de los ejes fundamentales que pretendió provocar el presente estudio, en este sentido, recatar imágenes que aún no han sido publicadas, se convierte en una necesidad latente para el futuro.

En la propia exploración, fue constatada la existencia de fotografías que registraron la partida de cubanos en diferentes oleadas migratorias, en flujos y reflujos se avizoró la insistencia de la imagen, mas la distinción entre cuerpo y circunstancia fue clave para decidir que aquel verano de 1994, implicara un lenguaje particular el reclamo social. Resultaría interesantísimo, contrastar perspectivas y/o percepciones desde el análisis de imágenes capturadas en la ‘otra orilla’, es decir, imágenes que exhiban el arribo a costas estadounidenses de cubanos, y disolver sus márgenes en un estado de dispersión: intervenir la imagen bajo los preceptos de alguna búsqueda y comparar reflexiones que conlleven al desarme de discursos hegemónicos sobre la emigración.

En general, el proceso de investigación se presentó como uno increíblemente disruptivo, al proponerme entender las imágenes que mis ojos percibían, no solo tuve que deslindarme de mis sesgos y rencores como cubana, sino también, tuve que no despegarme de ellos -fue la cúspide del intersticio lo que alcancé- el estudio de las fotografías de Willy Castellanos desde la opción dispersa me llevó a escenarios de contexto histórico, socio-político, global; a empatizar con el lente del fotógrafo; a realizar una travesía por las voces de miles de cubanos; a naufragar y a otra vez encontrar el camino hasta otra vez quedar varada; a considerar el afuera como algo más que los Estados Unidos; a caminar con pies torpes por los senderos cambiantes del sistema.

A lo anterior se le añade la dificultad para traducir en palabras y documentos no visuales, la incomodidad primera, aquella que proviene de experiencias vivenciales que marcan pauta, y que activan el deseo. En el caso de Cuba, el tópico de la emigración irregular (sobre todo la de balseiros), ha sido tratado con fines politizados que favorecen aquello que compone al sistema socialista que aún impera en la isla, por lo tanto, no se ha abordado lo suficiente con un carácter desenfadado y desapegado de preceptos pseudo-marxistas. En la bibliografía consultada, las imágenes de emigración, como las capturadas por Willy Castellanos y objeto de la presente investigación, se desdoblán en problemas ideológicos, entonces, si no existe mayor profundidad que aquel giro ideológico otorgado al tema por las figuras de poder, no nos encontramos ante una postura de horizontalidad, sino de propaganda comunista; y en la cara alterna, el migrante cubano asume el absurdo de Sísifo y le sigue el paso al sueño americano. En ambos casos, el migrante y lo que supone su condición, quedan desplazados por cifras, estadísticas de raza, sexo, estratos sociales, o por el papel que cumplió cada gobierno en su expulsión o recepción, por lo que este estudio desde las imágenes mantuvo la intención de adentrarse en los desplazamientos a partir de aristas menos abordadas del conflicto, con el propósito del enunciamiento corporal, sin preponderar lo precarizado, sino aceptándolo y convocando la aporía dispersa del resistir.

La emigración irregular cubana ha tomado nuevas rutas y dinámicas en los últimos diez años. Frente al incremento de los controles, las dificultades y los riesgos para llegar a Estados Unidos por vía marítima, un número creciente de cubanos han optado por realizar trayectos más complejos transitando por países del centro y el sur de América. Como consecuencia, se ha producido un alargamiento de los tiempos e itinerarios migratorios, y con ello una dilatación de todo lo que conlleva el desamparo; me gustaría encontrar algún día imágenes de estos eventos que no estuvieran circunscritas a intenciones fotorreporteras. Existe, insiste y persiste la imagen, quizás bajo la transmutación balseira, pero la vigencia del cuerpo que trasciende, desborda las fronteras locales, para devenir en rizomas que conectan resistencias.

Bibliografía

Aja Díaz, A. (2014) *Al cruzar las fronteras*. Editorial Ciencias Sociales, La Habana, Cuba.

Ahmed, S. (2015) *La política cultural de las emociones*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, p. 24.

Arboleya Cervera, J. (2008) *La contrarrevolución cubana*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana. Cuba.

Arboleya Cervera, J. (2013) *Cuba y los cubanoamericanos. El fenómeno migratorio cubano*. Editorial Casa de las Américas. La Habana, Cuba.

Archivo Digital del Partido Comunista de Cuba (PCC) [2021] *Edición primera del Órgano Oficial*, periódico *Granma* [3 de octubre de 1965]; portada del periódico *Granma* [5 de octubre de 1965]. Consultado en <https://www.pcc.cu/documentos> el 20 de marzo de 2024.

Archivos Digitales de las series *Ideas-Idas* (1994-2000); *Callejón sin salida* (1994-2007) Consultados en Galería ArtNexus <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5fbd923ac6a763059deba885/100/ernesto-javier-fernandez> el 20 de marzo de 2023.

Archivos Digitales de las series *Rumbo norte: más allá del Muro Azul* (1994); *Éxodos: Documentos Alternos* (2014) de Guillermo (Willy) Castellanos. Consultados en *Aluna Art Foundation* [2011] <https://www.alunartfoundation.com> el 22 de marzo de 2023.

Aruj, R. (2004) *Por qué se van. Exclusión, frustración y migraciones*, Prometeo Libros. Buenos Aires.

Aumont, J. (2008) “Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje”. Editorial Paidós Comunicación 17 CINE. Buenos Aires (p.58)

Baron, A. M; Del Carril & Gómez, A. (1995) *Por qué se fueron*. Editoriales Emecé, Buenos Aires.

Barthes, R. (1990) *La cámara lúcida*. Ediciones Paidós, Barcelona.

Bell Lara, J. (1999) “Cambios mundiales y perspectiva”. En *Revolución Cubana*. Editorial de Ciencias Sociales. La Habana, Cuba.

- Bell Lara, J.; López, D. L. & Caram, T. (2006) “Documentos de la Revolución Cubana”. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, Instituto Cubano del Libro. La Habana, Cuba.
- Benjamin, W. (2008) *Sobre la Fotografía*. Pre-Textos, Valencia.
- Berger, J. (2014) *La apariencia de las cosas*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- _____ *Mirar* (1987). Editorial Hermann Blume, Madrid.
- Berger, J. & Mohr J. (2007) *Otra manera de contar*. Editorial Gustavo Gilli, Barcelona.
- Bertoncello, R. (1992) “La movilidad espacial de la población. Notas para la reflexión”. Ceneq, Buenos Aires.
- Bischoff, C. (2018) “Migration and the Regime of the Gaze A Critical Perspective on Concepts and Practices of Visibility and Visualization”. University of California, p. 29-35.
- Bobes, V. C. (2007) *La nación inconclusa*. FLACSO, México.
- Bouhaben, M. A. (2014) “Santiago Álvarez y el cine-ensayo” [En línea] en Revista Toma Uno, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Artes, Departamento de Cine y Televisión, en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/%20view/9298/10020>
- Bourdieu, P. (2003) “Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía”. Editorial Gustavo Gili. Barcelona.
- Bourriaud, N. (2009) *Radicante*. Adriana Hidalgo Editoras. Buenos Aires.
- _____ *Fotografiar al natural* (2011) Editorial Gustavo Gili, Barcelona.
- Butler, J. (2001) *El género en disputa*. Editorial Paidós, Ciudad de México.
- Buitrago, J. (2021) *¿Qué fue el “Maleconazo” de 1994 contra Fidel Castro y cómo se compara con las últimas protestas en Cuba?* [en línea], disponible en *La Razón*. <https://www.larazon.es/internacional/20210713/qmmneysikzgtchnx3gnrvvvvu.html>
-
- Cabrales Rosabal, R. (2022) “El Club Fotográfico de Cuba. Antecedentes y constitución”, en: <https://www.cubaperiodistas.cu/2022/01/el-club-fotografico-de-cuba-antecedentes-y-constitucion/>. Consultado en diciembre de 2023.

- Calcagno, A. & L. Marmora (1993) “Migraciones internacionales y desarrollo sostenible y compartido”. OIM, Buenos Aires.
- Candiano, L. (2017) “La cultura durante la construcción del nuevo Estado en Cuba (1959- 1961)” en Revista de la Red Intercatedras de Historia de América Latina Contemporánea. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/RIHALC/issue/view/1554>. Consultado el 26 de mayo de 2023.
- Cano, T. P. (2019) “Testimonios gráficos de la crisis migratoria de 1994: Narrativas de los cubanos detenidos en la Base Naval de Guantánamo” en *Foro Cubano-Divulgación*, [en línea] disponible en https://revistas.usergioarboleda.edu.co/index.php/fc_divul/article/view/1955
- Castro, F. (1961) “Palabras a los intelectuales” [En línea] en Departamento de Versiones Taquigráficas del Gobierno Revolucionario. Consultado 13 de abril de 2023. Disponible en: <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>
- CODHES (2005) *Consultoría para los Derechos Humanos y el desplazamiento*, Colombia.
- Collingwood-Selby, E. (2012) *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Ediciones Metales Pesados, Santiago de Chile, p. 152.
- Costello, D. (2008) “Aura, rostro, fotografía: releer a Benjamin hoy”, en: Alejandra Uslenghi (comp.) *Walter Benjamin: Culturas de la imagen.*, p.114.
- Cotton, C. (2009) *The photograph as contemporary art*, Themes & Hudson, New York.
- Cuba Poll: How Cuban Americans in Miami View U.S. Policies Toward Cuba*. School of International and Public Affairs, Florida International University, Miami, 2014.
- Cuban Resistance Day -15th Anniversary of the August 5th, 1994- “Maleconazo Freedom Uprising”* Archivado el 29 de octubre de 2009, Wayback Machine. [En línea] Disponible en http://www.directorioarchives.org/pressreleases/note.php?note_id=2503. Consultado el 26 de febrero de 2023.
- De Diego, E. (2005) *Travesía por la incertidumbre*. Editorial Seix Barral, Barcelona.
- Del Castillo, S. (2014) “Una visión de la crisis de los balseiros en el XX aniversario” [en línea] disponible en <https://cri.fiu.edu/research/commissioned-reports/crisis-de-los-balseiros.pdf>
- De la Colina, J. (1964) “El cine”. Editorial Casa de las Américas. La Habana, Cuba.

- Devoto, F. (1992) "Movimientos migratorios: historiografía y problemas", en *Fundamentos de la ciencia del hombre*. Centro Editor, Buenos Aires.
- Díaz Burgos; Juan Manuel; Mario Díaz Leyva & Paco Salinas (1998) *Cuba, 100 años de fotografía. Analogía de la fotografía cubana 1898-1978*. Fototeca de Cuba, La Habana.
- Didi-Huberman, G. (2018) *Sublevaciones*. Jeu de Paume-MUAC, México.
- Domínguez Guadarrama, R. (2014) "Revolución Cubana. Política exterior hacia América Latina y el Caribe". Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, México, UNAM.
- Domínguez Guadarrama, R. (2015) "Cuba y Estados Unidos: el largo proceso del reconocimiento". En: *Latinoamérica*. CIALC, UNAM, núm. 60, Ciudad de México.
- Domínguez Guadarrama, R. (2015) "Cuba y Estados Unidos: Del unilateralismo al bilateralismo formal. ¿El fin de una época?", en *Contextualizaciones Latinoamericanas*, México, Universidad de Guadalajara, año 7, núm. 12, enero-junio, 2015 [en línea] <http://www.contextualizacioneslatinoamericanas.com.mx>.
- Editorial Board. "Obama Should End the Embargo on Cuba". The New York Times, October 11, 2014. Versión en español: <https://www.nytimes.com/2014/10/12/opinion/20sunday/tiempo-de-acabar-el-embargo-de-cuba.html>
- Enzesberger, H. M. (1992) *La gran migración*. Editorial Anagrama, Barcelona.
- Farocki, H. (2013) *Desconfiar de las imágenes*. Prólogo, George Didi-Huberman. Caja Negra Editora, Buenos Aires.
- Fernández Diéguez, E. (2011) "La cultura cubana en la década del sesenta. El proceso revolucionario y su influencia en el desarrollo cultural del país. Estética y política cultural revolucionaria". Disponible en: http://www.archivocubano.org/pdf/cultura_cubana_decada_60.pdf
- Figuera Marante, L. (2021) "The cuban culture of the seventies: a critical look at a black decade" en: Revista *Diseminaciones* Vol. 4, núm. 8; julio-diciembre 2021; UAQ; Universidad Autónoma de Querétaro, México.
- Finkielkraut, A. (1994) *La derrota del pensamiento*. Ediciones Anagrama. Barcelona.

- Freund, G. (2014) “La fotografía como documento social”. Editorial FotoGrafía, (Primera Edición, tirada 15), pag. 207. CEDRO. España.
- Font, M. & González-Corzo, M. (2014). “Reformando el modelo económico cubano” Bildner Center for Western Hemisphere Studies, The Graduate Center, CUNY, New York.
- Galende, F. (2011) “Los excluidos. Breve elogio de lo inaparente.” En *Exclusiones. Reflexiones críticas sobre subalternidad, hegemonía y biopolítica*, editado por Jaime Osorio, y Felipe Victoriano, 55–66. Barcelona; Ciudad de México: Anthropos; UAM.
- García Encina, C. (2015) *La política cubana de Estados Unidos*. Real Instituto El Cano, ARI. España.
- García, M. (2014) Entrevista a Marta María Pérez Bravo (1997). En: Rafael Acosta de Arriba, *La seducción de la mirada (1840-2013)*. *Fotografía del cuerpo en Cuba*, Ediciones Polymita.
- García Reyes, M. & Garza Elizondo, H. (1997) “Cuba. Las reformas económicas (1991-1997)”. Editorial Gente Nueva. La Habana, Cuba.
- Gary, F. (2006) “La incorporación de migrantes en las democracias occidentales” en A. Portes y Josh DeWind (coords.): *Repensando las migraciones. Nuevas perspectivas teóricas y empíricas*, Secretaría de Gobernación, Instituto Nacional de Migración / Miguel Ángel Porrúa, Ciudad de México.
- Gentili, P. (1996) "Neoliberalismo, exclusión social y políticas educativas", en *Revista Plural* vol. 5, núm. 7, junio-julio, Brasil.
- Germani, G. (1962) *Política y sociedad en una época de transición: de la sociedad tradicional a la sociedad de masas*. Editorial Paidós, Buenos Aires.
- Glaser, W. & Habers, G. (1978) *The brain drain: emigration an return*, Pergamon Pres, Oxford.
- Grau Imperatori, A. (1997) *El sueño irrealizado del tío Sam*. Editora Abril. La Habana, Cuba.
- Grimberg, L. (1984) *Psicoanálisis de la migración y el exilio*, Editorial Alianza, Madrid.
- Grupo Areíto (1978) *Contra viento y marea, jóvenes cubanos hablan desde su exilio en Estados Unidos*, Siglo XXI editores s.a., México.

- Guanche, J.C (2008) “El continente de lo posible. Política y cultura en Cuba, 1959-1968”, disponible en: https://www.lahaine.org/amauta/b2-img/guanche_continente.pdf
- Haya Jiménez, M. E. (1979) “Apuntes para una historia de la fotografía en Cuba”. cat. *Historia de la Fotografía Cubana*. XX Aniversario Casa de las Américas, Ed. INBA/ SEP/ Fonapas (ilus), pp. 33-92.
- Haya Jiménez, M. E. (1980) “Sobre la fotografía cubana” Cuba: *Revolución y Cultura*, p.41-60.
- Herrera Ysla, N. (2013) “Coordenadas de arte contemporáneo”. Arte Cubano Ediciones, La Habana, Cuba.
- Herrera Ysla, N. (2019) “Otra vuelta de tuerca a la fotografía”, en: *De Raíz Diversa*, Vol. 7, núm. 13, enero-junio de 2020, pp. 69-83, [en línea] disponible en <http://dx.doi.org/10.22201/ppela.24487988e.2020.13.72346>
- Hernández Martínez, J. (2010) “El conflicto Cuba-Estados Unidos: asimetría histórica y límites políticos-jurídicos del cambio”. Centro de Estudios Hemisféricos y sobre Estados Unidos (CEHSEU), de la Universidad de La Habana, Cuba.
- Hernández Martínez, J. (2020) “Mariel, a cuarenta años del gran éxodo que puso al desnudo la dictadura de Fidel Castro”, en Diario *Las Américas* [en línea], disponible en <https://www.diariolasamericas.com/americas-latina/mariel-40-anos-del-gran-exodo-cubanos-que-puso-al-desnudo-la-dictadura-castro-n4197050>
- Hernández Morales, A. (2002) “Las reformas cubanas de los noventa ¿alternativa a la hegemonía neoliberal en América Latina? Promesas y realidad”. CLACSO [en línea] disponible en <https://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/becas/20110119015318/hernandez.pdf>
- Hernández-Lorenzo, M. (2021). Un pañuelo de papel. Anthurium [en línea], disponible en <https://doi.org/10.33596/anth.456>
- Informe sobre Desarrollo Humano (1995) *Programa de Naciones Unidas*, México.
- Jara, R. (2021) “Protestas en Cuba: El recuerdo del *Maleconazo*” [en línea], disponible en <https://www.emol.com/noticias/Internacional/2021/07/12/1026568/cuba-protestas-maleconazo.html>
- Lederman, J. (2013) Associated Press. “U.S. Must Continues to Change Policies on Cuba” http://www.huffingtonpost.com/2013/11/11/us-cuba-policies_n_4254300.html.

- López, I. (2015) *Impossible Returns: Narratives of the Cuban Diaspora*. Gainesville: University Press of Florida.
- Llanes, L. (2016) *Más allá de la crítica*. Arte Cubano Ediciones, La Habana, Cuba.
- Maleta, H. (1988) "Del pasivo al activo: una política para los emigrados de América Latina", en *Estudios Migratorios Latinoamericanos*, año 3, núm. 10, diciembre, Editorial Centro de Estudios Migratorios Latinoamericanos, Buenos Aires.
- Mariottiz, A. & García, D.D (2023) "El Maleconazo y las reformas de los años 90" en *Foro Cubano* Vol. 6. No. 60 Temas: *Reformas y revoluciones*, pp. 23-43. La Habana, Cuba.
- Marmora, L. (1993) *Desarrollo Sostenido y políticas migratorias: su tratamiento en los espacios latinoamericanos de integración*, Seminario Regional Latinoamericano. OIM, 22 al 26 de marzo, Uruguay.
- Martínez Alonso, G. (2008) "Dialéctica del cambio. La huella de la revolución en las instituciones culturales cubanas. 1959-1962" [En línea] en *Perfiles de la cultura cubana*. Revista del Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello, N° 1 enero-abril. Consultado el 13 de abril de 2017. Disponible en: http://www.perfiles.cult.cu/article.php?article_id=229
- Martínez Pérez, L. (2006) *Los hijos de Saturno. Intelectuales y revolución en Cuba*. México: FLACSO-Porrúa.
- Mitchell, W.J.T. (2012) "La dialéctica de la iconoclastia." En Otero, Carlos Álvarez, ed. *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*, pp. 149-165.
- Molina, J. A. (2003) *Catálogo de la exposición Digging Alone: Five Cuban Photographers*. Gallery 106, Austin, Texas.
- Molina, J. A. (2005) *Mapas abiertos. Fotografía latinoamericana (1991-2002)*. Editorial Casa de las Américas. La Habana, Cuba.
- Morell Otero, G. (2010) "Fotografía cubana. Absolut Revolution (1959-1969). Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, [en línea] disponible en <https://digitalrepository.unm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1021&context=hemisphere>
- Morris, M. (1995). "Los balseros y la política estadounidense bajo una perspectiva comparada" en *Agenda Internacional*, pp. 33-36. <https://doi.org/10.18800/agenda.199502.003>

- _____. *El voluble rostro de la realidad. Siete fotografías cubanos*. La Habana, Fundación Ludwig de Cuba, 1996.
- Naciones Unidas (1995) *Informe sobre Desarrollo Humano 1995*, Programa de Naciones Unidas. México.
- Nora, P. (2008) *Lugares de memoria*. Ediciones Trilce, Montevideo.
- Onfray, M. (2016) *Teoría del viaje. Poética de la geografía*. Grupo Editorial Penguin Random House. Ciudad de México.
- Ortmann, C. (2019) “Cuerpos que (no) importan. Dinámicas de visibilización e invisibilización” En: *VI Jornadas de Investigación en Humanidades Homenaje a Cecilia Borel*. Noviembre, diciembre, 2015. Bahía Blanca, Argentina.
- Osuna Rodríguez, J. (1985) “Migraciones exteriores, transición demográfica y proceso de desarrollo”, en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, núm. 32, octubre-diciembre.
- Padura, L. (2019) “Cubanos en el exilio: desarraigo y resistencia”, en *Revolución 60* [En línea] <https://www.nytimes.com/es/2019/01/20/espanol/opinion/revolucion-cubana-leonardo-padura.html>
- Pampa A. (2020) *El secreto que guardan las fotos de un archivo: interpretación novelada en “Fotografía y memoria: huellas del pasado, lecturas del presente”*. Editorial del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Pedraza, S. (2007) *Political Disaffection in Cuba's Revolution*, Cambridge University Press, Nueva York, pp (50-70)
- Pogolotti, G. (2006) *Polémicas culturales de los sesenta*. Editorial Letras cubanas. La Habana, Cuba.
- Portuondo, J. A. (1992) “Itinerario estético de la Revolución Cubana”. En *Letras. Cultura en Cuba*. Editorial Pueblo y Educación, La Habana, Cuba.
- Quiza Moreno, R. (2009) “Cuba: cultura y dictadura (1952-1958)”, en: *Cuadernos de Historia N.4*. Instituto de Historia de Cuba. La Habana, Cuba. Disponible en <http://arch1.cubaencuentro.com/pdfs/16-17/16em163.pdf>

- Ramírez Cañedo, E. & Morales Domínguez, E. (2014) *De la Confrontación a los intentos de Normalización. La política de los Estados Unidos hacia Cuba*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 2a. Ed.
- Rodríguez Bolufé, O. M (2007) *Ojos que ven, corazón que siente. Arte cubano en México 1985-1996*. Universidad Iberoamericana, Ciudad de México.
- Rodríguez, P. P. & Faya, A.J. (2006) *El despliegue de un conflicto: la política norteamericana hacia Cuba: 1959-1961*. Editorial Ciencias Sociales. La Habana, Cuba.
- Rodríguez, M. (2018) “La imagen-luciérnaga: una aproximación al trabajo de Georges Didi-Huberman sobre la resistencia política y la estética de las imágenes supervivientes”. *Estudios De Filosofía*, (16), 52-71. <https://doi.org/10.18800/estudiosdefilosofia.201801.003>
- Rojas, R. (2015) *Historia mínima de la Revolución Cubana*. El Colegio de México, México.
- _____. *Fighting Over Fidel. The New York Intellectuals and the Cuban Revolution*, Princeton y Oxford, Princeton University Press, 2016.
- Salcedo, J. (2001) "Migraciones internacionales y teoría social. Algunas consideraciones", en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, núm. 14, abril-junio.
- Sánchez-Parodi, R. (2011) *Cuba-USA. Diez tiempos de una relación*. Ocean Sur, México.
- Sánchez-Parodi, R. (2013) “¿Qué cambia en la política actual de los Estados Unidos hacia Cuba?”. *La Jiribilla*, Revista de Cultura Cubana, núm. 644, año XII, La Habana, 7 al 13 de septiembre de 2013.
- Sanz, N. & Valenzuela J. M. (2016) [coord.] *Migración y Cultura*. Colegio de la Frontera Norte, Tijuana, UNESCO, Ciudad de México.
- Sontag, S. (2016) *Sobre la fotografía*. Santillana Ediciones Generales, México.
- Stalker, P. (2004) "Trabajando juntos"; ¿Por qué migra la gente?, en *The work of stranger*, OIT, Ginebra.
- Torrado, S. (1998) *Éxodo intelectual en América Latina: datos, teorías y políticas*. CELADE. Santiago de Chile.

Torreira, R. & Buajasán, J. (2000) *Operación Peter Pan, un caso de guerra psicológica contra Cuba*. Editora Política, La Habana, Cuba.

Wood, Y. (2012) *Islas del Caribe: naturaleza-arte-sociedad*. Editorial Universidad de La Habana UH. La Habana, Cuba.

Wright R. & Manis, M. (1998) *Futuro imperfecto*, Madrid.

Zanetti, O. (2013) *Historia mínima de Cuba*. El Colegio de México. México.

Zolberg, A. (1990) *El futuro de las migraciones internacionales*, Commission for the Study of International Migration and Cooperative Economic Development, num.19, febrero.