

Оделин Санчес Кабальеро¹
Odelín Sánchez Caballero

**Фотографический дискурс по фондам
Института истории Кубы. Анализ для
нового использования**

**The photographic discourse of the funds
of the Institute of History of Cuba. An
analysis for new uses**

**El discurso fotográfico de los fondos del
Instituto de Historia de Cuba. Un análisis
para nuevos usos**

Аннотация: Фотография является не написанным текстуальным документом в архивах. Здесь мы предлагаем первый подход к анализу фотографических фондов Института истории Кубы (Instituto de Historia de Cuba – ИИХ) с позиции целостного подхода, а не фрагментарного взгляда на корпус фотографических документов. Мы предлагаем сериальный подход, по тематикам, согласно которым в архиве сосредоточен фотографический материал с описанием. Мы будем касаться только документальной фотографии, сохраняющей большую возможность формирования коллективной памяти, отделяемой от реальных событий временем и пространством, фотография же предлагает взгляд сквозь субъективное видение фотографа, что должно подвергаться источниковедческому анализу в процессе

¹ **Оделин Санчес Кабальеро** – специалист Исторического архива Института истории Кубы. **Odelín Sánchez Caballero** – Specialist in document management of the Historical archive of the Institute of History of Cuba Email: odesanchez@ gmail.com, ORCID 0000-0002-0722-6737

исторического познания. В этой работе мы предлагаем новое институциональное использование для восстановления ценностей прошлого как пример создание фотографического нарратива истории Кубы, выполняя тем самым функцию общественного служения, подчеркивая значение Института истории Кубы как уникального института социальных наук Кубы.

Ключевые слова: исторический архив, фотография, институциональное использование, образ, История Кубы, фотографические фонды, тематические оси

Abstract: Photography is the most widely found unwritten textual document in the archives. For this reason, we propose a first approach to the photographic funds of the historical archive of the Institute of History of Cuba (IHC) from a comprehensive perspective as a photographic corpus that carries a discourse and not in a fragmented way. For this we will use serialized reading, according to the themes, because it is in the collections and archival funds where photography acquires, as an informative medium, true meaning. We will refer only to documentary photography, which in its testimonial quality preserves the perishable to the collective memory by referring to what happened in concrete reality with a specific time and space, always from the subjectivity of the photographer, which is why it can be used as a historical source of knowledge. Through this work we propose a new institutional use, from the inside archive, that contributes to rescuing the patrimonial values of these funds as one of the essential photographic narratives of the history of Cuba and at the same time perfecting ourselves as public servants. It is not a simple case study, the Institute of History of Cuba is a unique institution in the network of social sciences in Cuba.

Key word: historical archive, photography, institutional uses, picture, History of Cuba, photographic funds, themes

Resumen: La fotografía es el documento textual no escrito más encontrado en los archivos. Por esta razón nos proponemos un primer acercamiento a los fondos fotográficos del archivo histórico del Instituto de Historia de Cuba (IHC) desde una mirada integral como corpus fotográfico portador de un discurso y no de una manera fragmentada. Para ello utilizaremos la lectura serializada, según las temáticas, porque es en las colecciones y fondos archivísticos donde adquiere la fotografía, como soporte informativo, verdadero sentido. Nos referiremos únicamente a la fotografía documental la que en su calidad testimonial conserva lo pere-

cedero a la memoria colectiva al referirse a lo que pasó en la realidad concreta con una temporalidad y un espacio determinado, siempre desde la subjetividad del fotógrafo, motivo por el cual puede ser usada como fuente histórica de conocimiento. Mediante este trabajo proponemos un nuevo uso institucional, desde el interior archivo, que contribuya a rescatar los valores patrimoniales de estos fondos como una de las narrativas fotográficas esenciales de la historia de Cuba y a la vez perfeccionarnos como servidores públicos. No es un simple estudio de caso, el Instituto de Historia de Cuba es institución única en el entramado de las ciencias sociales en Cuba.

Palabras clave: archivo histórico, fotografía, usos institucionales, imagen, Historia de Cuba, fondos fotográficos, ejes temáticos

DOI: 10.32608/2305-8773-2021-30-1-201-224

Hay imágenes que se han convertido en símbolo y que debemos salvar para la historia: la enfermera italiana derrumbada sobre un escritorio, el doctor español con su rostro marcado por la máscara plástica que llevó más de diez horas diarias, el médico irlandés que salta de felicidad porque el abuelo de ochenta años se va a casa vivo...Sería injusto que esas fotografías no ganen los premios de todos los concursos y que durante un largo tiempo recorran las galerías o pasen a los fondos de las fototecas y museos.

Félix López: El mundo después del Coronavirus (2020)

“Lo que convierte a la fotografía en una extraña invención -con consecuencias imprevisibles -es que su materia prima fundamental sea la luz y el tiempo”.

John Berger: Otra manera de contar (1982).

El significado de la palabra imagen es medular para comenzar a comprender la fotografía. La palabra “imagen” proviene del griego eikon, que quiere decir representación visual, que posee cierta similitud o semejanza con el objeto al que representa. Más tarde aparece-

rá la raíz latina imago, que se define como figura, sombra o imitación. Mientras que del primer vocablo deriva el término castellano “representar”, del segundo resulta “imitar”. Ambos procesos nos remiten a un concepto de sustitución de la realidad, una imagen nunca constituye la realidad misma, si bien siempre mantiene un nexo de unión con ella. Es decir, las imágenes han de tener un referente en el que se basan, sea o no figurativo.²

Una representación visual puede parecerse mucho, un poco o nada al original al que imita. Por ejemplo, si el (la) autor(a) elige la fotografía como procedimiento para producir una imagen, está escogiendo un sistema cuyo resultado se parecerá mucho a la realidad, es decir, tendrá un nivel de iconicidad alto. Por el contrario, si no desea que exista semejanza entre el objeto representado y la representación, elegirá un procedimiento que tenga un nivel de iconicidad bajo, de manera que sea difícil realizar un paralelismo con la realidad, como por ejemplo en el caso de la pintura abstracta.³

Y es por ello que quisiéramos acudir a la sugestiva definición que hace el pensador francés Henri Bergson acerca de la imagen, que la entiende como: “Una cierta existencia que es más de lo que el idealismo llama representación, pero menos que lo que el realismo llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la ”cosa” y la “representación”⁴. La imagen, según esta perspectiva, es una suerte de membrana en la que se integran lo perceptible con lo inteligible, aunque ella misma (la imagen) no se configure como una cosa, sustancialmente hablando. Esto querría decir que la imagen como tal es el punto de encuentro del sujeto con el objeto, y de allí se deriva su carácter sígnico, como punto medial⁵. En el terreno de la producción de imágenes han tenido lugar dos revoluciones: la aparición de la impresión (xilografía, grabado, aguafuerte etc.) durante los siglos XV y XVI y la aparición de la fotografía (incluidos el cine y la televisión) durante los siglos XIX y XX.

² González, Claro, 2015. P. 15.

³ Ibid., P. 15.

⁴ Bergson, 2006. P. 25-26.

⁵ Parra, 2014. P. 81.

La fotografía es un tipo de imagen y ella será el objetivo de nuestro trabajo. La fotografía es grafía de la luz, escritura de la luz. El Diccionario de la Real Academia Española define a la fotografía como “el arte de fijar y reproducir por medio de reacciones químicas, en superficies convenientemente preparadas, las imágenes recogidas en el fondo de una cámara oscura” y a la imagen como “figura, representación, semejanza y apariencia de una cosa”.

Para José María Borrás Llop resultan exageradas las afirmaciones de Roland Barthes para quien la fotografía, y no el cine, traza una línea divisoria en la historia mundial: con ella el pasado se hace “tan seguro como el presente” y cesa la resistencia a dejar de mitificar la historia. En cualquier caso, nadie cuestionará su papel fundamental en múltiples ámbitos del mundo actual.⁶

Es una cuestión clara para todos que tanto la fotografía como el cine han reproducido la realidad de una manera superior a las expresiones visuales precedentes como la pintura. La cámara constituye un elemento que amplía nuestro horizonte perceptivo por lo que no existe igualdad entre la mirada hacia la realidad y una toma cinematográfica o fotográfica de esa realidad; mediante ambos modos de representación se amplía el mundo visible hacia hechos que de otra manera no serían perceptibles.

Todo lo anterior pudiera ejemplificarse con el asombro provocado por las fotografías de Muydbridge. Por el año 1870, este ingeniero e inventor, a pedido del gobernador de California que tenía una apuesta pendiente con un grupo de amigos, logró sincronizar una serie de cámaras dispuestas a lo largo de la trayectoria de un caballo, con la finalidad de determinar quién acertaba sobre la descripción del movimiento del galope del animal. Como es de esperar, el asombro apareció apenas fueron reveladas las fotografías, al mostrar que la forma en que se desplazaba era diferente a lo que se creía hasta entonces. Las fotos resultaron llamativas al hacer visible que los caballos mantienen las patas agrupadas cuando están desprendidos del suelo, no como se pensaba (y se dibujaba) que al quedar en el aire las patas estaban todas separadas. Por lo tanto, este hecho contiene un ejemplo de la forma en que es posible lograr una ampliación del

⁶ Borrás, 2010. P. 102.

campo perceptivo mediante la fotografía. Lo que antes se percibía – erróneamente- de una forma, ahora pasa a ser visto de otra manera.⁷

Basados en la práctica y el estudio fotográficos la mayoría de los especialistas han llegado al consenso de que la imagen fotográfica se distingue por poseer tres características: la reproducción, la representación y la polisemia.

Los enunciados del concepto de fotografía nos parecen contradictorios en la supuesta dicotomía entre reproducción-representación. La realidad que llevamos a la foto es una representación. Un ejemplo mencionado por el profesor Mario Masvidal Saavedra en una de sus conferencias dictadas sobre semiótica de la fotografía en el Instituto de Filosofía de Cuba en el año 2015, lo tenemos en las tradicionales fiestas de las quinceañeras cubanas. ¿Quién es realmente la muchacha? ¿La de los trajes de princesa de Disney o la que se ve en el día a día de su escuela, en su cotidianidad?; porque la imagen que se empeña en prevalecer es la primera. Otro caso conocido es la fotografía del Che Guevara trabajada por Alberto Gutiérrez (Korda), tras la muerte del Guerrillero Heroico, la cual es la representación que está en el imaginario colectivo del pueblo cubano y de muchas personas en el mundo, aun conociendo que el Che al igual que Fidel Castro fueron personalidades muy retratadas desde distintas estéticas.⁸

Podemos decir que se reproduce a través de un proceso industrial aquello que el fotógrafo y muchas veces el fotografiado quieren representar, porque no hay disparo del obturador ajeno a un interés cultural.

En su carácter polisémico la fotografía adquiere significado dentro de una cadena discursiva como dijera John Tagg “El significado de una fotografía o una secuencia de fotografías permanece siempre

⁷ Paroli, 2013. P. 12.

⁸El fotógrafo Alberto Gutiérrez (Korda) trabajó la imagen tras la muerte del Che Guevara a partir del negativo donde este se encontraba en compañía de otros dirigentes de la Revolución en el entierro de las personas víctimas de la explosión del vapor La Coubre en 1960. Otros fotógrafos que retrataron al Che Guevara fueron: Elliott Erwitt y Perfecto Romero.

relativamente abierto a diversas posibilidades”... “La fotografía no solamente constituye un objeto con el que obtener un goce estético, lúdico, didáctico, etc., sino que posee un valor polisémico, pues como fenómeno complejo es un crisol en el que se funden múltiples valores y funciones”⁹

Como todas las fuentes, la imagen fotográfica es interpretable, hay que contextualizarla y relacionarla con otros elementos para leer y releer la información adecuadamente. Esto es capital, pues la fotografía es un trozo de la realidad, una congelación visual, algo fragmentario, que resulta inconexo si no se organiza una seriación de fotografías del mismo tema; es decir, el historiador debe organizar una cadena de imágenes fotográficas referidas a un mismo fenómeno para que la información no quede inconclusa, sino cohesionada, aglutinada en función del tiempo seleccionado.

Las fotografías no son unas ventanas abiertas por las que se contempla el mundo, sino unas construcciones que presentan imágenes para producir significados culturales: “Las imágenes visuales se seleccionan para exagerar o aislar elementos que den un sentido u otro a la acción, se manipula el tiempo y el espacio, y se crea la ambigüedad suficiente o necesaria para que las imágenes se lean, inquieten y persuadan de muchas maneras e incluso que, en situaciones de contacto cultural y cambio social, se adecúen o modifiquen según las condiciones de existencia”.¹¹

A pesar de todas las evidencias el componente cultural de la fotografía comenzó a ser soslayado desde el siglo XIX con Charles Baudelaire en “El Público Moderno y la Fotografía” (1860) donde hizo una ironía de la muestra fotográfica realizada en 1859 y fue negado durante gran parte del siglo XX. Walter Benjamín en el artículo *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, quien teorizó y tuvo excelentes apreciaciones sobre la fotografía vio en su capacidad de reproducción, debido a la capacidad técnica de la cámara, que el arte cambió de carácter porque la máquina sustituye la

⁹ Borrás, 2010. P. 105.

¹⁰ Lara, 2005. P. 5.

¹¹ *Ibid.*, P. 18.

singularidad de la existencia de la obra por la pluralidad de la copia, lo que trae como consecuencia la pérdida del aura de dicha obra.

En el ambiente intelectual de los sesenta se siguió abriendo paso un realismo más elaborado y matizado el «esto ha sido» o ha «estado allí»: son dos frases cortas de Barthes que caracterizaron al nuevo realismo. La posición de Barthes reivindicaba el valor testimonial de la fotografía, otorgando al referente una posición absoluta, porque toda fotografía “puede mentir sobre el sentido de la cosa, siendo tendenciosa por naturaleza, pero jamás podrá mentir sobre su existencia... toda fotografía es un certificado de presencia”.¹² Barthes sentaba la diferencia entre el mensaje denotado y el connotado, en el primero había un mensaje sin código, era un continuun de la realidad, en cambio el connotado era el sentido cultural que le daba una institución o la sociedad.

Aunque algunos de estos planteamientos han sido superados, es de las obras clásicas de Barthes y Benjamín de donde hay que partir para todo estudio de apreciación de la fotografía. Desde nuestro punto de vista, el debate que tuvo lugar en el siglo XX entre las posiciones convencionalistas y naturalistas o lo que es lo mismo si la fotografía solamente obedece a convenciones socioculturales o si es un mensaje natural fue fruto del desconocimiento de la articulación entre reproducción-representación y polisemia. La fotografía no es ni mera reproductibilidad ni un mensaje sin código, es un mensaje más codificado de lo que parece.

A finales de los años setenta la crítica de arte Rosalind Krauss se inspira en los textos de Charles Sanders Peirce para aplicar a la fotografía la teoría Pierciana de los signos. De los tres tipos de signos definidos por el filósofo norteamericano (índice, ícono y símbolo), la fotografía se identificaría con el primero. Krauss, defiende la semejanza por contigüidad física, por ejecución del mecanismo fotográfico: “En la medida que la fotografía forma parte de la clase de signos que tienen con su referente relaciones que implican una asociación física, forma parte del mismo sistema que las impresiones, los síntomas, las huellas, los indicios”.¹³

¹² Barthes, 1990. P. 136-138. Цит. по Borrás, 2010. P. 108.

¹³ Ibid., P. 109.

Las menciones a la autoridad de Pierce se multiplicaron, aunque si bien habló de la fotografía, no dedicó enteramente su trabajo semiótico a ella. Este lógico norteamericano establecía el estatuto indicial de la fotografía a partir del concepto de índice o *index* y lo diferenciaba del ícono (primer elemento) y el símbolo (tercer elemento). Un índice es una cosa o hecho real que es un signo de su objeto por estar conectado con éste de hecho... “Una fotografía, ej., no sólo estimula una imagen, posee una apariencia, sino que, por su conexión óptica con el objeto, es una evidencia de que la apariencia corresponde a la realidad”.¹⁴

“Las fotografías, y en particular las fotografías instantáneas, son muy instructivas porque sabemos que, en ciertos aspectos, se parecen exactamente a los objetos que representan. Pero esta semejanza se debe en realidad al hecho de que esas fotografías han sido producidas en circunstancias tales que estaban físicamente forzadas a corresponder punto por punto a la naturaleza. Desde este punto de vista, pues, pertenecen a nuestra segunda clase de signos, los signos por conexión física”¹⁵.

De este modo, el signo indicial, que caracteriza el acto fotográfico, no excluye los otros dos tipos de signos: “el signo fotográfico, por su modo constitutivo (la huella luminosa), pertenece de lleno a la categoría del *index* (signos por conexión física), e incluso si los efectos de la imagen foto terminan siendo del orden de la semejanza icónica, o incluso perteneciendo a la categoría de símbolo”¹⁶.

Las fotografías tienen el mayor grado de iconicidad, ya que, por medio de procesos químicos, el lente captura las formas de los personajes, objetos, animales o paisajes, pero el soporte de la imagen no corresponde a la estructura de la piel humana, a la epidermis de los animales o a la textura de los objetos. Las figuras animadas presentes en las fotografías son estáticas, no tienen la capacidad de moverse o de emitir sonidos. Eco explica:

Los signos icónicos no poseen las propiedades de los objetos representados sino que reproducen algunas condiciones de la percep-

¹⁴ García, Farías, 2007. P. 107

¹⁵ Ibid., P. 107.

¹⁶ Dubois, 1986. P. 60. Ibid., P. 108.

ción común, basándose en códigos perceptivos normales y seleccionando los estímulos que —con exclusión de otros— permiten construir una estructura perceptiva que —fundada en códigos de experiencia adquirida— tenga el mismo “significado” que el de la experiencia real denotada por el signo icónico¹⁷.

La fotografía es un texto, es un tejido de significaciones y se emparenta con el concepto de texto en Lotman pues la fotografía pasa a ser dentro de la cultura, un dispositivo intelectual que transmite información depositada en él desde afuera, transforma mensajes y produce unos nuevos. Esta función social comunicativa del texto se resume en varios procesos: el texto lleva la información del portador a un auditorio (destinador-destinatario), el texto cumple la función de memoria cultural colectiva (auditorio y tradición cultural), el texto desarrolla un papel activo en el diálogo entre él y el lector al actuar como una formación intelectual independiente (lector y texto), el texto trasladado de un contexto cultural a otro actúa como un nuevo informante en una nueva situación de comunicación (texto y contexto cultural).¹⁸

Esta fuente documental cumple como objeto-documento la función relacionada con la memoria cultural, pues promueve el recuerdo del referente como signo indicial. Al mismo tiempo ha de continuar indagando hasta el presente momento digital su ontología y especificidad como sistema de comunicación inserto en la dinámica visual, que transcurre junto al avance de la técnica, y en la búsqueda de nuevas simulaciones multisensoriales e interactivas que recrean las estructuras de las experiencias totalizadoras de la vida misma.¹⁹

Peter Bourke en su obra *Visto y no visto el uso de la imagen como documento histórico* sentó coordenadas para la lectura de las imágenes en general incluyendo la fotografía: Las imágenes dan acceso no ya directamente al mundo social, sino más bien a las visiones de ese mundo propias de una época; el testimonio de las imágenes debe ser situado en un «contexto», o mejor dicho, en una serie de contextos (cultural, político, material, etc.), entre ellos el de las

¹⁷ Eco, 1986. P. 172. Maldonado, 2017. P. 45.

¹⁸ Lotman, 1996. P. 81. García I., Farías J., 2007. P. 111.

¹⁹ *Ibid.*, P. 111.

convenciones artísticas que rigen la representación; el testimonio de una serie de imágenes es más fiable que el de una imagen individual, en el caso de las imágenes y también en el de los textos escritos, el historiador se ve obligado a leer entre líneas, percatándose de los detalles significativos, por pequeños que sean -y también de las ausencias-, y utilizándolos como pistas para obtener la información que los creadores de las imágenes no sabían que sabían, o los prejuicios que no eran conscientes de tener.²⁰ (la palabra en negrita es de la autora).

Debemos aclarar que, en este artículo, estudiamos la fotografía documental la cual ha tenido un tipo de evolución en sus maneras de concebirse y va más allá del fotoperiodismo aunque el primero sea un componente del segundo, es decir las fotos de los periódicos también son documentos; pero el fotoperiodismo responde al interés editorial de una determinada publicación.

En cambio la fotografía documental en la definición de una especialista en artes visuales como Nahela Hecheverría es: "...en su calidad testimonial la fotografía conserva lo precedero a la memoria colectiva al referirse a lo que pasó en la realidad concreta con una temporalidad y un espacio determinado pone de manifiesto su valor documental de ahí que pueda ser usada como fuente histórica de conocimiento. Como representación a partir de lo real dado el poder de la subjetividad del creador que construye la imagen el documento fotográfico siempre se ha de ver como una lectura de lo real-social desde la visión del fotógrafo nunca como una verdad absoluta"²¹

La fotografía documental ha tenido una fuerte presencia en nuestro país desde hace más de un siglo a través de un número considerable de creadores, la capacidad para aprehender la realidad que posee en tanto testimonio constituyó una de las líneas más arraigadas en los distintos períodos históricos de la nación... "la fotografía en Cuba y en específico la documental atravesó un amplio espectro de temáticas y acercamientos, lo que sin duda permite la revisión y los más esenciales enfoques. Propiciar el estudio sistemático de las co-

²⁰ Bourke, 2001. P. 239.

²¹ Hecheverría, 2003. P. 34.

lecciones individuales e institucionales arrojará más luz sobre esta manifestación en el país.²²

Las colecciones y fondos de los archivos históricos constituyen los espacios para leer la fotografía dentro de una cadena discursiva donde adquiere este soporte verdaderamente sentido. Las fotografías son “el documento textual no escrito que encontramos con mayor frecuencia entre sus fondos. Forman parte indiscutible del patrimonio documental en su calidad de documento archivístico como documentos iconográficos, junto con los retratos, dibujos, grabados, estampas, etc.”²³ (la palabra en negrita es de la autora).

Por esta razón proponemos un primer acercamiento a los fondos fotográficos del Archivo Histórico del Instituto de Historia de Cuba (IHC) mediante el análisis del discurso contenido en estos, hacia dónde se encamina el incremento de los fondos y de qué modo la institución puede trabajar en mejores usos fotográficos donde se pueda transmitir a investigadores, especialistas y todo otro tipo de público el grado de información que contienen. Esto no es un simple estudio de caso porque se trata del archivo histórico de una institución clave en el entramado institucional de las ciencias sociales en Cuba.

Los fondos fotográficos del Instituto de Historia de Cuba

El primer estudio fotográfico en Cuba se creó el 3 de enero de 1841, además fue el primero en Iberoamérica. Aunque existían fotógrafos antes, no había hasta entonces un estudio dedicado a este oficio de manera oficial. Fue el estudio del daguerrotipista estadounidense George Washington Hasley, instalado en la azotea del real Colegio de conocimientos útiles, en la calle Obispo número 26 entre Cuba y Aguiar, al lado de la tienda El buen gusto de París, donde actualmente se encuentra el hotel Ambos Mundos, hace exactamente 180 años.

Lamentablemente la historia de la fotografía cubana no está escrita. Solamente contamos con los primeros juicios críticos sobre el

²² Hecheverría, 2004. P. 44.

²³ Lara, 2005. P. 5.

tema que elaboró la fotógrafa e investigadora María Eugenia Haya (Marucha) a finales de los años setenta²⁴. En esta futura historia deberían estar presentes nombres que, según la crítica de arte Cristina Vives, tuvieron una trayectoria trascendente fundamentalmente en la década del cincuenta como Generoso Funcasta Barcalá, Francisco (Panchito Cano), Venancio Díaz, Fernando Lescano, Jorge Agraz, Pepe Miralles, Francisco Altuna y otros que bajo el crédito anónimo de “foto de archivo” que aún permanecen invisibles... a ellos les debemos las imágenes del asalto al cuartel Moncada, los cuerpos de mártires identificados en las morgues, las visiones fantasmagóricas del hospital de Mazzorra, las escenas de la batalla de Santa Clara entre otras.

En el archivo histórico del Instituto de Historia de Cuba (IHC) existe un patrimonio documental fotográfico apenas conocido provenientes de instituciones públicas y privadas y de la autoría de fotógrafos conocidos, desconocidos y aficionados. El IHC se fundó el 30 de mayo de 1987 con la unión de tres instituciones: El Instituto de Historia de Cuba del Movimiento Obrero y Comunista y de la Revolución Socialista de Cuba, El Centro de Estudio de Historia Militar y el Instituto de Historia de la Academia de Ciencias de Cuba.

El archivo histórico surgió mucho antes, el 18 de mayo de 1973 por acuerdo del Buró Político del Partido Comunista de Cuba formando parte de Instituto de Historia de Cuba del Movimiento Obrero y Comunista y de la Revolución Socialista de Cuba. La sede elegida correspondió al Palacio de Aldama, edificio de estilo neoclásico joya arquitectónica, construido a mediados del siglo XIX, ubicado en la calle Amistad 510, entre Reina y Estrella, Centro Habana... tras la aprobación del decreto-ley 265/2009 del sistema nacional de archivos, asimila la documentación de las estructuras de la Unión de Jóvenes Comunistas y las organizaciones de masas, lo que incrementará en un futuro la cantidad de fuentes.²⁵

El depósito del archivo contiene un volumen de 1310 metros lineales de documentos, enmarcados entre los finales del siglo XIX y

²⁴См.: Haya, 1980. P 41-60.

²⁵ Méndez , Alarcón, 2014. P. 9.

el siglo XX, siendo este el siglo donde se encuentra depositada la mayoría de la información, que permiten profundizar en la historia política y social cubana, especialmente del Partido Comunista, el movimiento obrero, las instituciones armadas, personalidades políticas y hechos relevantes de nuestra historia. (las letras en negritas son de la autora)²⁶.

Las fotografías archivadas en los fondos responden a esos cinco ejes temáticos principalmente a partir de la década del treinta, momento considerado como de democratización de la fotografía tras la perfección de la cámara marca Leica que había salido al mercado en 1925.

La representación más numerosa es la del primer eje temático: el movimiento obrero. Estos trabajadores cubanos no son similares en nada a los de Lewis Hine y Jacob Riis quienes fotografiaron a la masa obrera y campesina de los Estados Unidos, sobre todo migrante, los niños en los molinos de algodón, campos de remolacha, minas de carbón y en los barrios periféricos. Tampoco son aquellos que retrataron un grupo de fotógrafos norteamericanos los cuales documentaron la situación que había dejado entre los obreros la Gran Depresión en los años treinta, trabajo auspiciado por el Departamento de Agricultura (FSA).

Estas fotografías pertenecen a las organizaciones laborales entendidas desde la intensa vida en las esferas productivas que fueron clave en la economía cubana de la república neocolonial burguesa y también en el periodo revolucionario como los azucareros, tabacaleros y los constructores.

Nos encontramos aquí el modo tradicional de fotografiar a una institución revolucionaria desde sus reuniones, huelgas, desfiles, actividades productivas y estancia en las cárceles. Tras el triunfo de la revolución este tipo de representación no variará mucho – excluyendo las huelgas y las cárceles-, aunque en este momento aparecen las instituciones del estado revolucionario como los ministerios, escuelas primarias, universidades, la presencia de dirigentes extranjeros; principalmente de países socialistas, y el componente lúdico dado por la participación en competencias deportivas y por la

²⁶ Ibid., P. 9.

estancia de los trabajadores en los círculos sociales; en otro momento coto exclusivo de la burguesía.

Pero no es solamente lo más revolucionario de las masas trabajadoras lo que encontramos en los fondos porque contiene fotografías de sindicatos obreros divisionistas y asimilados por el statu quo capitalista neocolonial utilizando casi siempre los mismos esquemas de representación, en este caso la diferencia la marca el *punctum*: un emblema, una consigna o la presencia de líderes como Eusebio Mujals, Ángel Cofiño o Marco Irigoyen que genera todo un *stadium* ideológico. En cambio, en este eje temático están bastante dispersas las imágenes de la vida de trabajadores de sectores no productivos como el magisterio, los médicos o algunas esferas de los servicios.

Ligado al movimiento obrero tenemos al Partido Comunista de Cuba (fundado en 1925, a partir de 1944 adoptó el nombre de Partido Socialista Popular) el cual tuvo un fuerte trabajo político en algunos sindicatos, principalmente en el sector azucarero. Están representados los dirigentes principales como Fabio Grobart, Juan Marinello Vidaurreta, Blas Roca Calderio y otros siempre en compañía las masas populares como las verdaderas protagonistas de la labor partidista.

La mayoría de las imágenes del periodo republicano se encuentran enmarcadas dentro de un espacio temporal que parte desde finales de la década del treinta hasta principios de los años cincuenta, coincidiendo aproximadamente desde la legalidad del Partido Comunista en 1938 hasta la ilegalización en 1953 por parte de la dictadura de Batista. Las fotografías reaparecen en 1959. Es 1961 un año de inflexión en la vida partidista y también en sus fotografías debido a que a partir de este año forma parte de las Organizaciones Revolucionarias Integradas (ORI) hasta 1962 en que se funda el Partido Unido de la Revolución Socialista de Cuba (PURSC) y el 3 de octubre de 1965 se estructuró el primer Comité Central.

Las instituciones armadas es el otro eje temático. Este resulta singular y aportativo debido a que contamos con gran parte del corpus fotográfico de dos ejércitos antagónicos en nuestra historia: El Ejército de Cuba (1902-1958) y las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) (1956- hasta la actualidad). En el primero predomina una representación tranquila y burocrática de un cuerpo armado que si

bien existía desde 1902 a partir de 1933 tomó las riendas de los destinos del país con Fulgencio Batista a la cabeza.

Los fondos archivísticos cuentan con la primera representación que rompe con este mecanismo de dominación: El Ejército Rebelde. Son estas fotografías las que marcan el comienzo de la vida institucional de las Fuerzas Armadas Revolucionarias. La fecha de surgimiento de las FAR es el 2 de diciembre cuando desembarca en Playa las Coloradas el Yate Granma procedente del puerto de Tuxpan en México.

Tenemos una mirada muy al interior de la guerra que abarcó toda la vida de la guerrilla desde los combates más cruentos, la estancia en los campamentos, hasta las aristas civiles- administrativas establecidas en los frentes guerrilleros con el fin de construir una nueva sociedad desde las mismas entrañas de la contienda de liberación, pasando por la vida del enemigo; de este último se fotografió hasta su faceta familiar.

Los fondos cuentan con un número de fotógrafos aficionados y profesionales hasta este momento poco o nada mencionados, que merecen ser “descubiertos” y estudiados desde ahora mismo como son: Carlos Orozco, Rollin, William Sam y Oscar Llul fotógrafos de la columna 17 y 6 del Segundo Frente Oriental Frank País García y los dos últimos dueños de estudios en la ciudad de Bayamo. Otros muy conocidos como Herbert Matthews; del *New York Times*, a quién le debemos las primeras imágenes del Fidel y el Ejército Rebelde en la Sierra Maestra, Wendell Hoffman y Robert Taber (Bob), de la cadena de televisión CBS; Andrew Saint George y el español Ernesto Meneses quienes fotografiaron a la columna 1, y Perfecto Romero fotógrafo de la columna 8 que dirigía el Che Guevara.

Cuando se nombran a fotógrafos hay que destacar, entre los aficionados, al combatiente Guillermo Domínguez López quien fue seleccionado por Frank País como parte del grupo que le envió a Fidel de refuerzo a la Sierra Maestra en marzo de 1957. Este primer destacamento estaba situado en el campamento, en un extenso marabuzal a 10 kilómetros de Manzanillo. Sería Guillermo quien, con su cámara fotográfica y su habilidad profesional recogió las imágenes de todos los combatientes que llegaban al campamento. Este contingente avanzó hacia las estribaciones de la Sierra Maestra y el 24 de marzo

llegaron a la altura de la Derecha de la Caridad, esa noche Fidel con los doce combatientes que aun en esa fecha componían su tropa, se encontró sus integrantes y después de compartir con cada uno de ellos se retrató siendo el fotógrafo, una vez más, Guillermo Domínguez.²⁷

A partir de 1959, las fotografías, abarcan un arco bastante amplio de representaciones que nos dicen sobre un ejército al lado del pueblo y no en contra o alejado de él, algunas de ellas son: las tareas agrícolas, fundamentalmente durante la preparación; desde 1968, de la Zafra de los Diez Millones que tuvo lugar en 1970, en asambleas sindicales y del Partido Comunista de Cuba, en prácticas militares y actividades festivas; en las relaciones internacionales como las visitas a nuestro país de los oficiales de los ejércitos del antiguo Pacto de Varsovia y la estancia de militares cubanos en la Unión Soviética.

Un apartado que debe ser tratado aquí es la representación de las guerras tras el triunfo de la revolución: los combates de Playa Girón, la Lucha Contra Bandido, y en las misiones internacionalistas en Vietnam, Laos, Camboya, Siria, Angola, Etiopía y otras partes de África. Esto indica que todas las guerras que han tenido lugar en Cuba y en donde nuestro país ha participado poseen su correlato fotográfico.

La narrativa de nuestros hechos históricos y de sus personalidades políticas, tercer eje temático, son abundantes en los fondos del IHC; existe la representación de una buena parte del poder hegemónico de la Cuba neocolonial mediante la vida de la burguesía cubana: los bailes de las familias renombradas, presidentes de la república neocolonial en su vida familiar y social, los clubes desde que se encontraban en su fase constructiva, las obras públicas con fines lucrativos entre otros. Pero este corpus fotográfico tiene su otra cara en las fotografías de los males que se hicieron crónicos por la deformación estructural de aquella sociedad como la pobreza y sus consecuencias múltiples entre los que se contaba el analfabetismo.

Continuando la idea anterior tenemos la respuesta contrahegemonica a estas abismales desigualdades, las alternativas para salir de

²⁷ Cuza, 2018. P. 69.

la crisis estructural y refundar el país: las manifestaciones estudiantiles en la Universidad de la Habana, la vida del Partido del Pueblo Cubano Ortodoxo bajo la dirección de Eduardo Chibas y lo más radical del partido que fue la juventud, los preparativos para el asalto al cuartel Moncada y los momentos posteriores a él, la vida en el exilio mexicano y estadounidense de Fidel y los moncadistas por solamente citar algunos ejemplos.

En otra arista de este eje temático tenemos a la mujer, si bien está presente el papel de simple anexo del hombre como las primeras damas de la República neocolonial, la mirada es fundamentalmente emancipadora y no reproductora de los roles de género: aparecen las mujeres combatientes en prisión en la década del cincuenta durante la lucha contra la dictadura de Batista, ellas en el contexto de la guerra de liberación en la Sierra Maestra ejerciendo de mensajera, médico, farmacéutica y en medio de los combates.

Después del triunfo revolucionario junto a las fotografías ya conocidas de Fidel en Palma Soriano, en el ayuntamiento de Santiago de Cuba y la caravana de la libertad se unen visiones más de aficionados interesados por captar el instante para su uso personal como un seguimiento de la caravana del II Frente Oriental Frank País García con amplias vistas de los pueblos del nororiente cubano por ellos liberados: los centrales Ermita y Baltony de Guantánamo y localidades de Holguín y Santiago de Cuba. Esta caravana se unió a Fidel un tiempo después en su trayecto hacia La Habana.

De otra parte existe la representación cotidiana e íntima de este primer año y de este primer mes como Fidel bautizando a una niña en casa de María Antonia Figueroa y Leocadia Araujo en Santiago de Cuba, jóvenes reunidos en la Universidad Central de las Villas, procesiones de la virgen de la caridad del Cobre en homenaje a los soldados rebeldes, ellos en cantinas y cafeterías disfrutando el triunfo de la Revolución o estos en su casa en compañía de sus familiares que los tuvieron ausentes durante años.

En este sentido tenemos diferentes facetas de La Operación Verdad no solamente desde la seriedad que implicó el descalificar, por parte de Fidel y del naciente gobierno revolucionario, las manipulaciones mediáticas con respecto a la Revolución y los juicios realizados a los batistianos que habían cometido crímenes sino también

desde el punto de vista de los trabajadores del hotel Riviera donde se realizó el evento y del pueblo en las calles.

Existe una amplia representación de las Milicias Nacionales Revolucionarias (26 de octubre de 1959-), las Milicias de Tropas Territoriales (MTT) (1981) y el Ministerio de Relaciones Exteriores (MINREX) este último ha contribuido a enriquecer la política exterior cubana debido, a que durante todos estos años, ha trascendido las lógicas relaciones con los jefes de Estado y Gobierno para jerarquizar a sujetos políticos de los Movimientos de Liberación Nacional invisibilizados o demonizados por todo el engranaje capitalista de dominación.

El último eje temático son los fondos de la vida de personalidades políticas como Rubén Martínez Villena, Julio Antonio Mella, la primera mujer notaria de Cuba y revolucionaria Ofelia Domínguez Navarro, Flavio Bravo Pardo, Francisco Pividal Padrón, Augusto Martínez Sánchez entre otros. Los hechos históricos trascendentales de nuestro país atraviesan la mirada privada, lo que tiene también un incuestionable valor. Es común que las fotografías estén al interior de álbumes o en diapositivas formatos que actualmente son usados por muy pocas personas.

Podemos resumir que las fotografías contenidas en el archivo histórico del IHC poseen todas una interacción dinámica, porque ningún eje temático puede estudiarse con rigidez sin el otro; son fotografías que esencialmente nos muestran el relato político de la historia de Cuba, un diálogo hegemonía-contrahegemonía donde predomina esta última; la articulación de las representaciones públicas y privadas de la historia nacional, y las fotografías tomadas por profesionales y aficionados.

En el análisis cronológico notamos que hay una disminución numérica de las fotografías hacia los noventa; la fotografía no quedó exenta de los efectos de la crisis económica que atravesó el país en esa década. Una gran parte de la producción fotográfica documental de esos años está en las colecciones de fotógrafos los cuales, desde una estética particular, tomaron instantáneas de los parlamentos obreros, las colas en los comercios, el uso de las bicicletas como medio de transporte, las afectaciones de eventos meteorológicos o la

salida del país hacia Estados Unidos en embarcaciones precarias en agosto de 1994 hecho popularmente conocido como los balseros.

En el siglo XXI el mundo asiste a un desarrollo acelerado de la informática e internet que tiene como uno de sus soportes las redes sociales; Cuba a la puesta en práctica de un nuevo modelo económico socialista. Una de las consecuencias del primer aspecto es una forma diferente a la tradicional de apropiación y circulación de la imagen; del segundo es la incidencia en las representaciones fotográficas de los ejes temáticos aquí planteados.

Si bien el archivo histórico del IHC continuará recibiendo los fondos de la Central de Trabajadores de Cuba (CTC) como organización de masas, en la economía cubana ha tomado espacio junto al sector productivo la esfera de los servicios y el trabajo por cuenta propia cada vez más diversificado; somos de la opinión que nos sería muy difícil tener una visión completa y actualizados del universo laboral de este tipo de trabajadores, algunos sindicalizados otros no, al existir gran parte de las imágenes en los espacios privados de redes sociales, memorias flash y teléfonos móviles por lo que habría que repensar la gestión documental.

En este primer acercamiento a los fondos fotográficos del IHC, los que urgen de un estudio más profundo; vemos que son el index, la huella luminosa, el esto ha sido de la historia política de Cuba, ellas también se han convertido en icono y símbolo son el resumen de un proceso sociopolítico más complejo que esperan ser mejor utilizadas por parte de nuestra institución y de los investigadores.

Usos del archivo histórico del Instituto de Historia de Cuba hacia el testimonio fotográfico

El uso institucional de la fotografía forma parte de su carácter polisémico. Todo análisis fotográfico debe llevar esta dimensión porque una historia de la fotografía es una historia también de sus usos. En esto punto coincidieron Susan Sontag y John Tagg. Este último en el clásico texto *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias* de 1988 planteó que la producción del significado de las imágenes no es una unidad singular transparente y fijada en una narración homogénea. Las prácticas fotográficas se encuentran sumergidas en las relaciones poder-saber cuyo significado

depende en gran medida de los usos y funciones que las instituciones definen.

Los usos institucionales tienen su demostración en la vida práctica; por ejemplo una historia de la fotografía policial sería inseparable de una historia de las prácticas e instituciones de la criminología y del sistema judicial, una historia de la fotografía familiar – la familia es una institución- en un determinado país no puede estar ajena a la evolución histórica, la particularidad del universo de las clases sociales y las costumbres, y la fotografía de un guerrillero colombiano nunca tendrá el mismo uso en manos de la novia o la madre, en posesión de la fiscalía de su país, del Buró Federal de Investigaciones de Estados Unidos o en las paredes de una galería de arte.

El archivo histórico del IHC, al igual que todos los archivos históricos, deben repensar los usos hacia la fotografía, instrumentando una nueva gestión documental que, mediante una labor pedagógica, contenga una lectura de corpus total de los fondos fotográficos como las temáticas estudiadas en el acápite anterior. Esto permitirá una evolución en el tratamiento de esta fuente de información y así socializarla con una visión, no fragmentada y dispersa sino integradora con una carga de significados mucho más amplia que contenga todo el sentido presente en la cadena discursiva.

Lo anterior sería reivindicativo debido a que los historiadores y demás científicos sociales que acuden a los archivos en busca de fotografías lo hacen generalmente con el objetivo de aliviar el texto escrito, o sea ilustrar los libros, tesis de grado o informes de investigación; el profesor de Historia, con fines didácticos; el realizador de audiovisuales, para enriquecer documentales o películas de ficción de temas históricos. Este tipo de uso si bien es importante impide que la fotografía sea un objetivo en sí misma a pesar de que fue el año 1987 que la revista *Annales* publicó el artículo de Alain Dewerpe titulado “*Miroirs d’usines: Photographie industrielle et organisation du travail à l’Ansaldo (1900-1920)*”, en el que la fotografía se contemplaba como fuente primordial y en la misma década del ochenta pero en 1985 el congreso de historiadores americanos se le dedicó al uso de los testimonios del arte donde la imagen, incluyendo la fotografía, tuvo un papel protagónico.

Las fotografías del IHC constituyen una de las narrativas esenciales de la historia de Cuba que tiene que ser salvada desde el mismo archivo en sus significados redentores porque corren el riesgo de ser banalizadas, neutralizadas o descontextualizadas en su sentido político al ser usadas por otro tipo de instituciones con propósitos hostiles hacia la revolución cubana. Este es el camino para conservar sus valores patrimoniales, entendiéndolo por conservar estudiar lo que está presente en estos valores y ha pasado desapercibido. Así desterramos una concepción precaria de “salvar” o “rescatar” lo cual requiere un pensamiento cualitativamente nuevo.

El politólogo español Juan Carlos Monedero refiriéndose a las fuerzas progresistas en general afirmó en una ocasión que si perdemos el relato los hechos históricos no tendrán efectividad. Interesante planteamiento en un momento que se incrementa una guerra económica y de carácter cultural sobre Cuba donde las imágenes son fundamentales. Desde hace algunos años en sitios web, blog y redes sociales son colgadas con frecuencia fotografías de la década del cincuenta del pasado siglo, principalmente de la Habana, que pretenden hacer recordar, reconstruir y presentar una Cuba idílica que nunca existió. De esta manera se pone de manifiesto que no solamente se nos propone el olvido de un pasado neocolonial nefasto sino condicionar nuestra memoria histórica a los procesos simplificadores y homogéneos de los poderes mediáticos capitalistas.

Profundizar en una cultura de la mirada que se traduciría en una alfabetización visual es clave, porque la memoria histórica se encuentra constantemente articulándose, cada repaso al pasado desde el presente debe incluir elementos que en otro tiempo se excluyeron. Si el efecto principal de las fotografías es convertir al mundo en un gran almacén o museo sin paredes debemos pensar en que deben almacenarse y circularse con una producción de sentido enriquecedora y socialista.

Библиография/References

Barthes R. La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barcelona: Paidós, 1990.

Bergson H. Materia y Memoria. Buenos Aires: Cactus, 2006.

- Borrás J. M.* Fotografía monumento. Historia de la infancia y retratos posmortem // Hispania. Revista Española de Historia, vol. LXX, n° 234, enero- abril, 2010, Universidad Complutense de Madrid, P. 101-136.
- Bourke P.* Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Crítica, 2005.
- Cuza J. L.* Recuerdos de mi mochila. La Habana: Editora Historia, 2018.
- Dubois P.* El acto fotográfico. De la representación a la recepción. Barcelona: Ediciones Paidós, 1986.
- Eco U.* La Estructura ausente Introducción a la semiótica. España: Lumen S.A, 1986.
- García Í., Farías J.* La especificidad semiótica del texto fotográfico. // Opción. Año 23, n°. 54, 2007. Universidad del Zulia. Venezuela.
- González B., Claro A.* El potencial educativo de la fotografía. Santiago de Chile: Cuaderno pedagógico Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2015.
- Haya M. E.* Sobre la fotografía cubana. // Revolución y Cultura, n° 93, 1980, La Habana.
- Hecheverría N.* La seducción del instante. Un siglo y medio de fotografía documental // Revolución y cultura., n° 2, 2004, La Habana.
- Hecheverría N.* La fotografía documental cubana de los 90. Una propuesta // Artecubano 2-3, 2003, La Habana.
- Lara E. L.* La fotografía como documento histórico artístico y etnográfico: una epistemología. // Revista de Antropología Experimental, texto 10, n° 5. 2005, Universidad de Jaén, España.
- López M., Alarcón A.* Guía general de fondos. Archivo histórico del Instituto de Historia de Cuba. La Habana: Editora Historia, 2013.
- Lotman I.* La Semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- Maldonado M. M.* Semiótica de las fotografías y discurso de las notas informativas sobre feminicidio publicadas en las versiones digitales de los periódicos La Prensa y El Nuevo Diario durante el segundo semestre de 2014 y el primer semestre de 2015. Tesis

de maestría. Managua: Universidad Nacional Autónoma de Nicaragua, 2017.

Parra J.D. La imagen y la esfera semiótica.// Iconofacto. vol 10, n° 14 enero-julio 2014.

Paroli P. Algunas observaciones primitivas, aunque aparentemente filosóficas, sobre la relación medios fotográficos-realidad.//<https://oscarenfotos.com/wp-content/uploads/2013/03/paroli-pablo-algunas-observaciones-primitivas-fotograficos-realidad-articulo.pdf>.