

ESPECULACIONES SOBRE UN ÁLBUM ENCONTRADO

POR ORISEL CASTRO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Me parece importante recalcar mi pretensión narrativa y especulativa como una manera válida de emplear los métodos de investigación basados en la observación

de indicios y su interpretación, combinados con la comparación textual y otras hibridaciones que pretenden hacer coincidir el plano artístico con las ciencias sociales y el cine.

El acercamiento a las fuentes

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

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

Asimismo, he pensado en tomar del arte los métodos intervencionistas especulativos y participativos como entregar las fotografías a artistas para que ellos elaboren hipótesis forenses y narrativas a partir del ordenamiento de la colección. Para eso, crear un taller de *found footage* alrededor de las fotos en el cual los estudiantes de cine seleccionados formarán varios grupos con la orientación de escoger entre cinco y diez fotografías y con ellas crear una historia, caracterizar a los personajes y escribir un guion basado en el relato ideado en cada equipo, de manera conjunta. Como resultado, se obtendrán múltiples versiones de la historia inspiradas

en las fotos y en la re-contextualización ejercida sobre ellas en el trayecto hasta otro país, pasando a otras manos y apareciendo en la nueva y específica situación de un taller de creación y escritura de guion con la participación de estudiantes de cine en Quito, Ecuador.

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

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

La forma de abordar esta investigación estará estrechamente ligada a la creación cinematográfica, específicamente a la elaboración de un documental que materialice las discusiones lanzadas en esta tesis. Ya no estamos hablando de construir historia desde las convenciones del documental ortodoxo autorizado como “discurso de sobriedad” en términos de Bill Nichols (2009: 32/3) para producir conocimiento, con la pretensión de objetividad científica que esos discursos anacrónicamente ostentan. Pensamos, más bien, en una propuesta como la de Lerner en *Ruins*, que cuestione aquella pretensión y las convenciones. Que cuestione la unicidad de una historia autorizada y proponga la creación consciente y reflexiva del proceso en que se construyen esas historias, haciendo uso de otros tropos como la ironía y la parodia para sustituir al “tropo de la verdad documental”. Como lo pone Rodrigo Alonso en su ensayo *El descubrimiento de América ya no sucederá*, “ya no se busca únicamente inscribir un referente, sino, más bien, se aspira a ponerlo a consideración y someterlo a examen, activando la mirada analítica y crítica del observador.”(Alonso, 2008: 5) Una película sobre fotos y sobre la historia de Cuba, tendría que tomar distancia del paradigma realista y reproductivo para convertirse en propuesta coherente con una

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

visión más contemporánea.

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

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

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

La mosca es un insecto intrusivo en todos los ambientes y posiciones que adopte, ya sea en la pared o en la sopa, incluso en la basura, pero ahí parece no molestarle a nadie. El trabajo con archivo implica una mirada cercana a la del montaje en el proceso cinematográfico, en especial en las películas de *found footage*, en las que se reinterpreta lo que otro ha filmado, dando un significado, estructura y ritmo nuevos en la posproducción y prestando atención a las marcas físicas que ha sufrido el material encontrado. Es un trabajo que tiende a la reflexividad por problematizar, parodiar o

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

ironizar sobre discursos previos, revelando una presencia autoral, y por usar un proceso intertextual esencialmente que se basa en el juego de espejos de las citas y copias de las copias. En esta tesis las fotos encontradas se convierten en *found footage*, lo mismo que otros recursos adicionales como las revistas Carteles, Revolución y Bohemia, con sus ilustraciones y artículos como otros indicios de la época que ayudan a contextualizar y a reinterpretar, lo mismo que las películas citadas para comparar los paradigmas.

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

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

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

En resumen, pretendo elaborar una microhistoria a partir del desciframiento de los indicios presentes en las fotografías y en las revistas consultadas en el Archivo Nacional, de la recolección *in situ* de testimonios a propósito de la familia dueña del álbum encontrado, de la fabulación de terceros en contextos de creación artística, de manera reflexiva y orientada por la pregunta estructuradora sobre el cambio de 1959.