

# Marginación y carnaval: la imagen del negro en la fotografía cubana

JUAN ANTONIO MOLINA

*Fototeca de Cuba*

Desde el origen de la fotografía cubana podemos detectar el carácter clasista del medio, lo que en el siglo XIX se traducían también en una utilización racista y segregacionista. Entre la abundante producción de tarjetas de visita y retratos fotográficos en diferentes formatos, desde la década del 40 del siglo XIX hasta los primeros años del siglo XX, ha resultado imposible hasta el momento detectar retratos de negros. Por supuesto, resulta obvio que en una sociedad todavía esclavista, como la de Cuba (s. XIX), los negros no tendrían acceso a los estudios fotográficos por razones económicas, pero también por razones sociales: el retrato se mantenía como una forma de representación de atributos de poder, de jerarquía y de estado social. Y también por razones estéticas: en el retrato se resumían patrones de belleza, de comportamiento y de vestuario.

Lo que sí puede deducirse de esta situación es que los negros y las clases más humildes se vieron sometidos a una imposición de los patrones visuales de las clases poderosas mediante la producción fotográfica que difundía tales patrones. Hasta que llegó la fotografía a Cuba, la naciente burguesía y la sacarocracia de origen español no habían contado con un medio tan eficaz para divulgar e imponer su concepción del mundo y de sí mismos. La efectividad de este proceso pudo haber llevado a que tanto los negros como los blancos pobres trataran de imitar los patrones de comportamiento de los ricos.

Hay una fotografía muy interesante, presumiblemente de la primera década del siglo XX, en la que aparece un negro adoptando una pose similar a la de los blancos aristócratas y vistiendo los mismos atributos que éstos, pero obviamente degradados: el sombrero, el bastón y el saco son viejos y ya de mala calidad. En la pose del negro y en su sonrisa irónica se aprecia una cierta parodia del patrón dominante, y tal vez una cierta parodia de sí mismo. Es un

ejemplo sumamente interesante de carnavalización de los patrones visuales de las clases dominantes. Esto reproduce el mismo proceso mediante el cual los negros de origen africano habían asumido la transculturación en Cuba: aparente subordinación a la cultura europea cuando en verdad lo que se estaba haciendo era un enmascaramiento de la cultura africana. Y precisamente el mejor ejemplo de esto es el Carnaval, cuando los negros de los cabildos obtenían permiso en el día de Reyes para celebrar aparentemente una fecha cristiana, y lo que hacían era tocar los tambores para sus santos. El Carnaval en Cuba fue, pues, una forma de parodia de la cultura dominante y una forma irónica de resistirse a la dominación. En ese sentido es carnavalesca la actitud del negro retratado, independientemente de cuáles hayan sido las motivaciones del retratista. De algún modo, lo que se aprecia es también una posición de resistencia del retratado hacia el fotógrafo. No olvidemos que en el siglo XIX, en Cuba, la fotografía era también una forma de dominación, y el retrato fotográfico era el medio más atractivo para resumir un orden social, en el cual el poder era también el acceso a la representación y ésta, a su vez, un ejercicio de poder.

Esto se ve incluso en las fotografías realizadas durante las guerras de independencia. Las fotos tomadas en los campamentos de mambises (rebeldes cubanos independentistas) muestran, respecto a las diferencias raciales, el mismo orden que las fotos realizadas en los estudios comerciales. En primer lugar, se advierte que dentro del ejército mambí se mantenía —con algunas pocas y muy conocidas excepciones— el mismo orden jerárquico entre blancos y negros que existía en la sociedad colonialista. Esto se aprecia, primero, en el hecho de que eran los altos oficiales los que preferentemente eran fotografiados; segundo, entre esos oficiales raramente aparecían los negros, y cuando estaban, era cumpliendo funciones de subordinados (como en la foto del trompeta, por ejemplo). La subordinación se advierte, además, por otros dos rasgos. El primero, de orden logístico: los negros aparecen descalzos, mal vestidos (casi en harapos), mientras los blancos suelen usar uniformes, o en todo caso ropas de más calidad y más dignidad; el segundo es de orden formal: en las composiciones de las fotografías los negros aparecen desplazados hacia los laterales; tal vez ese fuera un requerimiento impuesto por el mismo fotógrafo, pero lo cierto es que revela un orden real, una situación de segregación real.

Con el desarrollo de la fotografía de prensa a principios del siglo XX, comenzó a divulgarse una imagen del negro como víctima, pero no como víctima de la sociedad, sino como de una marginalidad, de la cual no se nombra al verdadero responsable. Más bien, dadas las situaciones que recoge la cámara, pareciera que el negro es una víctima de sí mismo. Abundan las fotos de negros en prisión o recién conducidos a la estación de policía después

de un acto de violencia. En la mayoría de los casos, la fotografía de prensa actuaba con las mismas connotaciones de control y represión de la fotografía policíaca, y eso les da cierto aire de bestialidad y fiereza reprimida a los sujetos retratados. Los cadáveres, por su parte, aparecen como objetos. Sin embargo, es interesante que haya algunas fotografías de negros muertos, donde es respetada (y tal vez utilizada estéticamente) esa especial dignidad que adquieren algunas personas después de la muerte. Creo que dos buenos ejemplos son la fotografía de un negro muerto en garrote vil, cuyo cadáver se exhibe junto con el instrumento de muerte; la otra es la de un negro joven asesinado en el medio de la calle, con las botas de un soldado sirviéndole de fondo a su cabeza ensangrentada. Ambas fotos pertenecen al *Diario de Cuba*, una publicación que durante casi toda la primera mitad del siglo XX circuló en Santiago de Cuba.

También del *Diario de Cuba* es otra fotografía (c. 1950) en la que aparece un grupo de mujeres blancas rodeando a una niña negra inválida, sentada en una silla de ruedas. Las señoras posan en actitud caritativa, y hasta se han traído a un niño blanco para que pose junto a la negrita. La hipocresía de esta teatralización de la caridad se acentúa cuando descubrimos a otra niña negra escondida detrás del sillón de ruedas. Evidentemente ella no debía formar parte del show, por eso le pidieron que disimulara su presencia. Todo no es más que una construcción de la imagen del negro como víctima, esta vez recibiendo la ayuda de la sociedad blanca.

En esa misma época, Constantino Arias fotografiaba también negros en los bares de la playa de Marianao. Pero en estas fotos el negro no aparece como víctima, a pesar de que todo el contexto permite descubrir la baja posición social de los sujetos fotografiados. Lo primero que se advierte es que éstos están en un medio que consideran como propio, no descontextualizados, como cuando eran fotografiados en la cárcel o en medio de señoras ricas, o sirviendo de complemento a un anuncio publicitario. El segundo elemento que salta a la vista es la colaboración con el fotógrafo, incluso, en muchos casos, el deleite del acto fotográfico, lo que hace pensar que probablemente se tratara de fotografías encargadas por los mismos personajes.

Con el triunfo de la revolución de 1959, la reivindicación de la imagen del negro mediante la fotografía no fue de inmediato una función específica del medio, más bien fue asumida dentro de una función más amplia: la democratización de la imagen, es decir, el acceso de las clases pobres a la representación, y la divulgación de una imagen de la nación, soportada por una imagen del pueblo y de las masas. En la fotografía de la década del 60 el negro no aparece marcado en su condición racial, sino en su condición popular; lo que se subraya es su condición clasista y por tanto su pertenencia a un espacio que se estaba definiendo clasistamente.

---

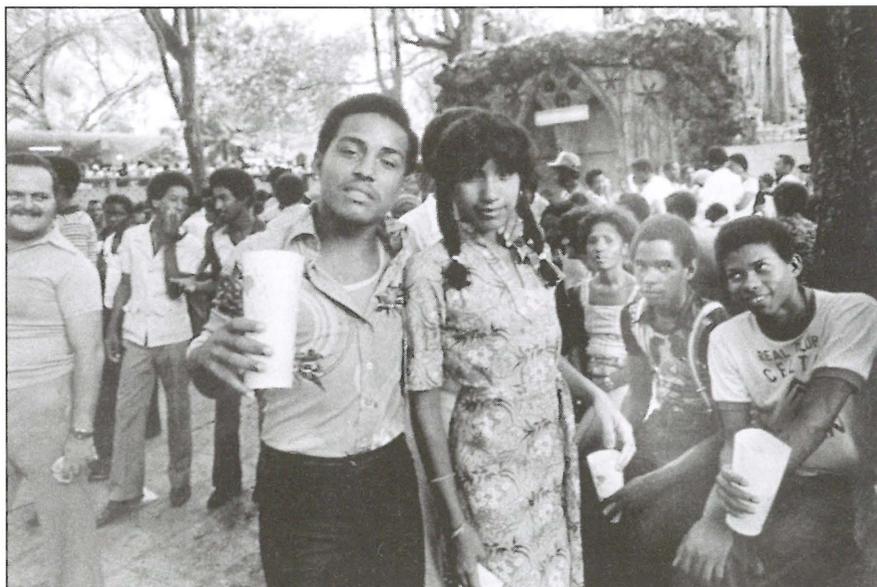
Fue a partir de los años 70 que comenzó a divulgarse una imagen más folclorista del negro, dentro de un intento por diferenciar las raíces culturales africanas de las españolas, prestigiando a las primeras. Por otra parte, la fotografía se estaba alejando de la épica de los primeros años de la revolución y buscaba campos más específicos de la cultura para definir una imagen de lo nacional. Así se creó también una imagen complaciente del negro cubano y de sus condiciones de vida. El solar, que históricamente había sido el espacio de la pobreza y la marginalidad, así como el espacio para una cultura de resistencia, aparecía como un sitio paradisíaco, como un simple telón de fondo para el desarrollo armónico de la cultura afrocubana. La rumba era un simple espectáculo y no un ritual que reproduce las condiciones de violencia en que se desarrolló la cultura musical y danzaria de los negros desde el siglo XIX en Cuba.

Tal vez el intento más interesante y más complejo de completar una visión de la cultura negra contemporánea cubana en el tránsito de la década del 70 a la del 80, haya sido el de María Eugenia Haya (Marucha) con la serie que realizó en el Liceo de La Habana (1981) y otras series que desde años antes venía realizando: fotografías de los trovadores de Santiago de Cuba y del salón de baile de La Tropical, en La Habana, sitio de reunión por entonces de amplios sectores de jóvenes negros. Lo más interesante sería hacer una comparación entre las fotos del Liceo y las fotos de La Tropical. Las primeras son como un homenaje a un sitio de tradición histórica (probablemente el origen del Liceo esté en aquellas Sociedades de negros que proliferaron desde principios del siglo XX, sustitutos más "civilizados" de los Cabildos, en las que los negros se reunían para bailar o departir a imagen y semejanza de las actitudes de ocio de los blancos). Al mismo tiempo son una muy buena colección de retratos, que evitan la autocomplacencia y recurren al ángulo ancho para destacar la expresividad de los rostros, de las sonrisas, de los gestos de comunicación y de danza. Igualmente destacan los elementos de vestuario. El resultado es también, en cierto modo, un desnudamiento de la cultura de la imitación, es decir del kitsch. La parte crítica de este trabajo de Marucha está precisamente en la exacerbación de los elementos kitsch presentes en la cultura popular, lo cual probablemente sea una coincidencia con los propósitos de la obra de Mario García Joya, quien también por esa época estaba muy interesado en construir una imagen irónica del kitsch urbano. Si bien la ironía en la serie del Liceo es casi afectuosa, en el caso de La Tropical es mucho más sarcástica, en tanto los grupos sociales que allí se reunían eran mucho más agresivos en la proyección del machismo y del racismo. En ambos casos se advierte la ingenuidad (casi indefensión) de los retratados frente al fotógrafo. Ellos se expresan tal como son (probablemente en La Tropical exagerben un poco más sus códigos de expresión, pero es

precisamente porque están compulsados por la presencia de la cámara) e ignoran las posibilidades de manipulación de su imagen por parte del código fotográfico.

Desde finales de los 80 y hasta la fecha han venido desarrollándose, dentro de la fotografía cubana, líneas estéticas que propician una más profunda conceptualización de problemas relativos a la identidad cultural de determinados grupos sociales. El hecho de que aparezca una fotografía dirigida a conceptualizar la imagen del negro, no se debe solamente a la influencia de las corrientes postmodernistas, reivindicatorias de lo marginal en el campo de la representación, sino también obviamente a que los medios de representación artística se han democratizado ampliamente (al menos en Cuba), de modo que también hay más negros con acceso a ellos. Si bien es posible que anteriormente hayan existido fotógrafos negros realizando un trabajo fotográfico interesante, lo cierto es que no han sido registrados por la incipiente historia de la fotografía cubana. Solamente en los últimos años han aparecido fotógrafos de la raza negra, interesados por demás en realizar una obra profundamente comprometida con su origen étnico.

Juan Carlos Alom ha estado interesado en las narrativas mitológicas y en las posibilidades del cuerpo humano como portador de marcas culturales, étnicas e ideológicas, pero ha partido de una autonegación étnica que le permite indagar en la capacidad significativa y simbólica de la piel desnuda.



*La tropical, Marucha, 1980*

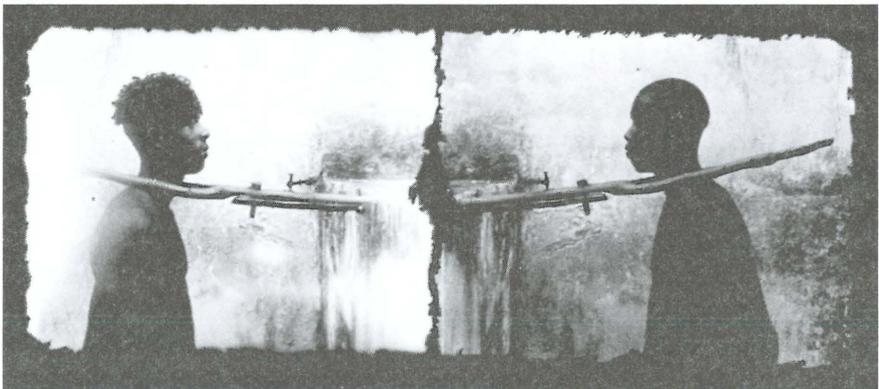
130

---

También ha partido de una intensa experiencia de marginalidad, la que él transmite a su trabajo fotográfico. Los sujetos que él representa son difícilmente ubicables en la actual trama social cubana, porque pertenecen a un imaginario que fue históricamente descuidado por los fotógrafos concentrados en lo documental. Pero tampoco algunos retratos de *hippies* o negros jóvenes, que realizara Alom en la primera mitad de la década, tienen antecedentes entre la producción documentalista, suponiendo que era la más apropiada para reflejar con "realismo" su existencia.

René Peña ha buscado paralelamente en el terreno de la identidad racial y en el de la interacción de la fotografía con otros medios. Sus primeras fotografías eran vistas de interiores de las casas de sus amigos y de su propia casa. En esas fotos, concebidas como estudios de composición y de iluminación, aparecen inevitablemente los objetos que constituyen el ambiente doméstico de familias de raza negra, generalmente religiosas y de un nivel de vida no muy alto. También aparecen las personas que habitan esos sitios, de modo que la serie constituye también una colección de retratos de personas que generalmente no posan, sino que son captadas realizando sus actividades habituales en su ambiente cotidiano.

La obra de Peña evolucionó desde ese punto, bien profundizando en el aspecto objetual, que por una parte remitía a las condiciones del consumo en las casas cubanas, y por otra parte a la persistencia de los objetos rituales, bien profundizando en el aspecto retratístico, buscando aquellos elementos que definían étnicamente a sus retratados. Eso lo llevó a realizar un grupo de fotos con personajes de diferentes razas (indios, blancos, negros), con una intención ecuménica que se destacaba en la contraposición de los sujetos con imágenes extraídas de la publicidad occidental, donde la mujer blanca sigue siendo usada como paradigma de la belleza.



*Untitled*, Juan Carlos Alom, 1992

La obra actual de Peña consiste en una extensa serie de autorretratos, que incluyen fotografías en blanco y negro que captan las evoluciones del artista frente a la cámara, manipulando distintos elementos rituales propios de las religiones afrocubanas, y otras fotos coloreadas con entonadores en las que aparece travestido, disfrazado o enmascarado, creando situaciones dramáticas que son una metáfora de la relación del individuo con la sociedad, y que constituyen una búsqueda en el terreno de lo psicológico y en el de lo ético. Por otra parte, la manipulación que hace Peña de su propia identidad racial y sexual conforma una manera crítica de asumir los paradigmas de representación en la sociedad cubana, con lo que logra también un efecto de carnavalización mucho más consciente y explícito que el que apreciamos en el retrato del negro "bien vestido" mencionado al principio. Con todas esas posibilidades de lectura, la obra de Peña es una de las que más conscientemente asumen la posibilidad de crear un espacio crítico para la representación del negro en la fotografía cubana contemporánea.

El otro fotógrafo que está contribuyendo en ese sentido es Ramón Pacheco. Éste, realizando un trabajo documental en el sentido más estricto del término, se ha introducido en los barrios marginales de su ciudad natal (él mismo vive en uno de dichos barrios) y ha hecho reportajes sobre las personas, las leyendas, las condiciones reales e imaginarias de existencia en tales sitios. Sus trabajos son reportajes que constituyen una narrativa de su entorno provinciano y semimarginal. Se esfuerza en reflejar la crisis entre los sujetos y sus contextos, de ahí su preferencia por los viejos, los pobres, las prostitutas, los delincuentes, los negros, todos caracterizados por una actitud comunicativa de colaboración con el fotógrafo. En tales imágenes se percibe un flujo fotografiado-fotógrafo propio de los mejores trabajos retratísticos. Pero las fotos de Pacheco no se concentran solamente en los sujetos, sino también en sus ambientes, y a veces particularmente en los ambientes. Por eso las fotos de interiores de Pacheco, junto con las de Peña, están abriendo una tendencia importantísima en la actual fotografía cubana: el reflejo de las condiciones de vida de los sectores más pobres de la sociedad cubana, lo que he denominado una "estética de la pobreza".

## BIBLIOGRAFÍA

Este artículo está basado en la investigación realizada en el acervo de la Fototeca de Cuba en La Habana. Dada la inexistencia de estudios de la representación racial en la fotografía cubana, hemos incluido esta bibliografía general para orientar a los lectores.

Conger, Amy. "Some Observations about Contemporary Cuban Photo-

- graphy: Union of Cuban Writers and Artists (UNEAC)", *Studies in Visual Communication* (New York), 8 (Fall 1982).
- Cuba, dos épocas: Raúl Corrales / Constantino Arias, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Cuba: la fotografía de los años 60, La Habana, Fototeca de Cuba, 1988.
- Desnoes, Edmundo. "La imagen fotográfica del subdesarrollo", *Punto de Vista*, La Habana, Instituto del Libro, 1967. Versión inglesa: "The Photographic Image of Underdevelopment" (trad.: Julia Lesage), *Jump Cut*, Berkeley and Chicago, 33, 1988.
- Haya, María Eugenia. "Sobre la fotografía cubana", *Revolución y cultura* (La Habana), 93, mayo 1980.
- Molina, Juan Antonio. *El voluble rostro de la realidad: siete fotógrafos cubanos / The Changing Face of Reality: Seven Cuban Photographers*, La Habana, Fundación Ludwig de Cuba, 1996.
- Mraz, John. "Cuban Photography: Context and Meaning", *History of Photography* (London), 18: 1 (Spring 1994). Versión castellana: "Fotografía cubana: contexto y significado", *La Jornada Semanal* (México D.F.), 267, 24.7.1994.
- Parada, Esther. "Home Products: Notes on History, Photography and Cultural Politics in Cuba", *Afterimage* (New York), (December 1982).
- Schultz, Reinhard. *Cuba, 1959-1992, Fotografien*, Berlin, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, 1992.