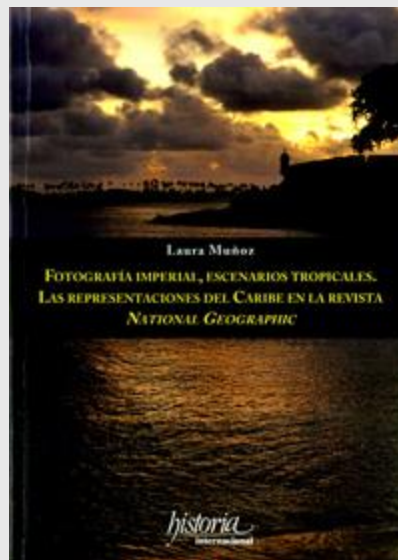


El Caribe atrapado por una empresa

ENVIADO POR EL EDITOR EL LUN, 24/04/2017 – 22:32

Laura Muñoz, *Fotografía imperial, escenarios tropicales. Las representaciones del Caribe en la revista National Geographic*, México, Instituto Mora / El Colegio de Michoacán, 2014.

Alberto del Castillo Troncoso*



Pocas publicaciones tuvieron una influencia tan importante en el imaginario occidental del siglo XX como la revista *National Geographic* y su impronta política, didáctica, ética y estética en el tema de los viajes y la geografía del planeta. De ahí la importancia del estudio que emprendió, desde hace algunos años, la investigadora Laura Muñoz, enfocado a historizar y desentrañar el tipo de representaciones del Caribe construidas por los fotógrafos y editores a lo largo de una centuria. Igualmente, su objetivo ha sido analizar las vicisitudes de cada una de las etapas de este complejo proceso para intentar responder a la pregunta: ¿cómo se pensó y

representó el Caribe en las páginas de la revista emblemática de la geografía mundial en el siglo XX?

El largo recorrido planteado en esta investigación comienza a finales del siglo XIX, en 1898, y concluye en los primeros años de la centuria actual, en 2012. Se contemplan en la investigación cerca de dos mil fotos (de las cuales 52 se publican en el libro) dedicadas al tema del Caribe y fueron publicadas en 90 artículos, así como la presentación de un buen número de mapas, los cuales dialogan con las fotos y contribuyen a subrayar la carga y el mensaje de los artículos en el marco de la posible recepción de los lectores. Todo este complejo entramado abarca cinco etapas distintas, con perfiles muy precisos cada una de ellas.

La primera abarca de 1898 a 1920, en el contexto de la guerra hispano–americana y la Primera Guerra Mundial; se incluyen artículos que justifican la empresa militar estadounidense en la región y que están permeados por un discurso evolucionista, con una carga racista, lo cual se hace evidente con las referencias de atraso y de barbarie con que se describe a la población negra. Las fotos, por lo general, tienen todavía un sentido muy convencional, con pies de foto breves que no tejen historias, sino trazan referencias mínimas en torno a las imágenes. El gran reto de esta etapa consistió en transformar un boletín científico restringido a los especialistas en un instrumento de divulgación atractivo para sectores más amplios. El propio episodio de la guerra contra España apoyó esta transformación, al acercar la geografía a un número mucho mayor de lectores interesados en la noticia del momento y atraídos por las imágenes.

Una foto que representa fielmente este primer periodo es la que acompaña un reportaje sobre Haití publicado en 1916, donde se muestra —mediante un encuadre horizontal en un plano general, con un ángulo de ligera picada— a un grupo de trabajadoras recolectoras de café posando para la cámara junto al encargado de la hacienda, el único varón y también el único que está de pie para evidenciar su jerarquía; éste lleva con orgullo un traje con moñito y se encuentra al fondo del salón, con el brazo izquierdo recargado teatralmente en su cintura. La pose colectiva subraya el mensaje oficial de la fotografía. El pie de foto destaca que, a pesar de su exuberancia, la producción cafetalera en Haití se encontraba en decadencia a partir de la separación de Francia. La imagen funciona entonces como parte de una especie de anuncio publicitario de la hacienda en busca de inversionistas, a partir de una visión colonialista nostálgica muy concreta que marca el lugar social que corresponde a los cortadores de café y recuerda imágenes similares de C.B. Waite, para el caso de México en aquellos años, como parte de una cultura visual compartida (Foto 1).



(Foto 1)

La segunda va de 1920 a 1939 y representa un periodo muy intenso de transformaciones sociales y económicas que coincide con el inicio de las grandes revistas ilustradas, como *Life*, en el que se enfatizan los conceptos de romance y aventura con la correspondiente idealización del paisaje y la población, muchas veces acompañados de un nuevo tipo de mirada que revolucionó las imágenes: las vistas aéreas. En esta lógica, los fotógrafos de la revista adquieren el estatus de exploradores y continúan con la tradición y la iconografía de los viajeros del siglo XIX, una de las pistas más interesantes proporcionadas por la autora para la lectura de las imágenes, toda vez que se trata de un periodo muy fructífero en el que se construyen una serie de referentes y fantasías en torno al Caribe que van a predominar a lo largo de todo el siglo XX. La construcción de este paraíso tiene un referente histórico privilegiado, condensado en la figura mítica del almirante Cristóbal Colón, cuyas huellas pueden seguirse a través de distintas pistas reforzadas por las fotos y los mapas incluidos por los editores de la revista.

Una imagen asociada a esta idea del Caribe como paraíso es la de Edwin L. Wisherd, publicada en un artículo acerca de la isla de Trinidad en 1937. Esta imagen muestra en un encuadre horizontal, que utiliza el plano general de una hermosa playa de la Bahía Balandra, con aguas tranquilas y mucho sol en la que distintos grupos de turistas nadan, caminan y conversan al amparo tranquilizador de las palmeras. La gente local, al igual que el fotógrafo, no interactúa con ellos, sólo los observa a la distancia, sin interrumpir su descanso. Aunque el ángulo normal utilizado favorece la sensación del observador de estar también ahí en la playa, lo cual promueve cierta cercanía afectiva y le proporciona calidez a la imagen. La curva trazada por el perfil de la propia bahía y el punto de vista de la cámara, situada justo detrás de las palmeras, contribuyen a crear la percepción de un entorno cerrado, alejado del bullicio y los

inconvenientes del mundo exterior. El pie de foto subraya las condiciones paradisíacas de toda la zona.



(Foto 2)

La tercera etapa comprende de 1939 a 1946 y está centrada en el acontecimiento de la Segunda Guerra Mundial, con la mirada geopolítica y estratégica del Caribe que se desprende de ella, lo cual implicó una colaboración estrecha de la revista con el gobierno y los servicios de inteligencia del ejército estadounidense. La *National Geographic* no publicó ningún acontecimiento bélico ni se regodeó en batalla naval alguna. Sin embargo, la guerra y sus efectos están implícitos en la presentación y puestas en página de los distintos escenarios de las islas y sus habitantes. Se trata de la guerra como una presencia invisible, una referencia no dicha, una especie de no lugar que guía la exploración y el seguimiento de todos los lugares y sólo puede rastrearse a través de las condiciones de recepción de la época, en la medida en que su fantasma gravita en la vida cotidiana de todos los lectores de aquellos años.

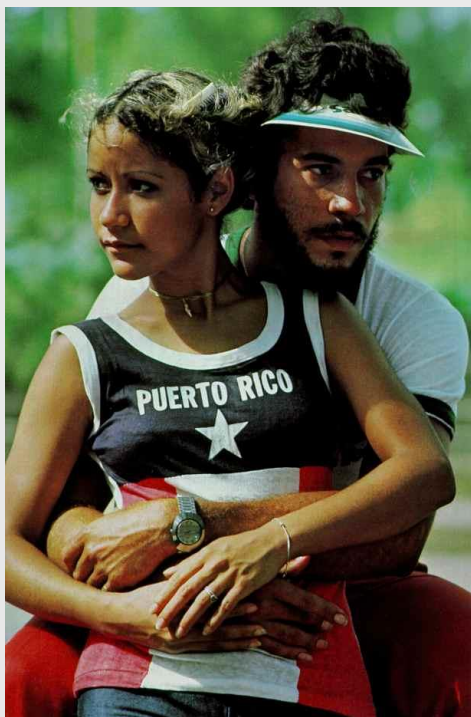
La cuarta etapa, de 1947 a 1989, abarca un periodo muy extenso que corresponde con la llamada *guerra fría*, periodo en que se produjeron importantes cambios en la concepción de la propia fotografía, que transitó de la nota al fotorreportaje y el fotoensayo, con la colaboración de importantes reporteros gráficos que trabajaron en aquellos años en la revista y promovieron muchas fotos con un enorme poder visual, las cuales uno puede encontrar en otros espacios paradigmáticos de la época, como los reportajes gráficos publicados en la revista *Life*. La anterior carga de exploración coexiste con el cambio de estatus de la fotografía y su conversión en un producto artístico. En general la revista transmite la visión del Caribe como

una zona segura, bajo el control de Estados Unidos, a diferencia de otras áreas del planeta atravesadas por conflictos bélicos y guerras civiles de distinta intensidad. A pesar de ello, resulta muy visible un cambio de enfoque a lo largo de estos años, con historias visuales cada vez más complejas.

Entre otros casos, sobresalen dos fotorreportajes que muestran hasta qué punto es imposible encasillar a *National Geographic* como un instrumento dócil del imperialismo y lo sitúan en una perspectiva más compleja.

El primero es un controvertido reportaje que recibió múltiples críticas en Estados Unidos; se trata de 46 imágenes sobre Cuba publicadas en 1976. En este trabajo predomina una visión empática con la población y el gobierno cubano, sin mayores críticas a la dictadura de Fidel Castro, el cual permitió el ingreso por tres meses al periodista Fred Ward, de la agencia *Black Star*, para realizar el reportaje y moverse con plena libertad por el interior de la isla, construyendo al final una visión idílica en torno a Cuba, sintetizada en una de las imágenes en torno a un campesino y su familia, quienes enfrentan con dignidad y seguridad el difícil presente de aquel país caribeño en medio del bloqueo. El trabajo incluye una entrevista con Castro, quien afirma que estaría interesado en mejorar sus relaciones con Estados Unidos, y es autor de una de las fotos que aparecen en el reportaje, y así se convierte en colaborador honorario de la *National*.

El segundo es un reportaje sobre Puerto Rico publicado en abril de 1983, justo unos meses después de haberse realizado el plebiscito para dirimir el estatus del país, el cual determinó la permanencia de la isla como Estado libre asociado. En este trabajo se presenta un panorama complejo, en el que resultan visibles las tensiones y los conflictos entre la población. La foto que sintetiza esta atmósfera muestra —en un encuadre vertical típico del género del retrato— a una pareja abrazada, con un ángulo normal y en un plano americano. Ella va vestida con una camisa con la bandera de Puerto Rico y mira hacia su derecha, mientras que él la rodea con sus brazos alrededor de la cintura y voltea hacia su izquierda. ¿Fotografía espontánea o construida? La respuesta es irrelevante. Lo que en realidad importa es su inclusión editorial, que la convierte en toda una metáfora de la incertidumbre y la confusión entonces prevalecientes. Hay una diferencia abismal con los reportajes de las décadas anteriores, que mostraban a la población sonriente y contenta con el apoyo estadounidense. El tono patriótico de propaganda con escenarios homogéneos es desplazado aquí por un trabajo periodístico mucho más profundo, capaz de aportar tonos grises y claroscuros alrededor de una situación que no tiene salidas fáciles (Foto 3).



(Foto 3)

Finalmente, la quinta etapa abarca de 1989 a 2012 y es posterior a la caída del muro de Berlín, representa una época de incertidumbre en las que pueden apreciarse interesantes fotorreportajes cargados hacia la denuncia social, alejados en muchas ocasiones del idealismo y el exotismo característico de los primeros años.

De este periodo me interesa resaltar dos poderosas fotografías rescatadas por Laura Muñoz. La primera proviene de la autoría de la fotógrafa Ariana Cubillos, de la agencia *Associated Press* y corresponde a un reportaje sobre Haití publicado en septiembre de 2008, en el que se subrayan los temas de la enorme pobreza y la grave deforestación que aquejan la realidad de aquel país. En tal contexto puede verse en el encuadre horizontal de la foto en cuestión, un acercamiento en picada con un plano entero a una mujer negra que prepara en cuclillas algo parecido a pequeños “pasteles” de arcilla. En la parte izquierda de la imagen puede verse un conjunto de piezas redondas de barro que yacen en el suelo, en una composición con una cierta carga estética. En el lado derecho puede verse a la mujer, muy consciente de la presencia de la fotógrafa, que limpia algunas de estas piezas y las recolecta sobre una tela. Paradójicamente, dentro de las condiciones de pobreza y marginación resaltadas en la foto, la fémina esboza una sonrisa, contradicha por cierta tristeza o desaliento que puede percibirse en su mirada. El pie de foto enfatiza la atención de la imagen en el propio personaje, a la que define como una trabajadora “desesperada” que intenta vender esas piezas como una comida complementaria para mujeres embarazadas, sustituyendo otro tipo de alimento de importación mucho más caro. Se trata de una imagen que sintetiza y le pone rostro concreto la

argumentación desarrollada en el artículo en torno a la devastadora precariedad predominante en Haití (Foto 4).



(Foto 4)

La segunda imagen tiene un carácter más metafórico y es de la autoría de Paolo Pellegrin, de la agencia *Magnum*, y fue publicada en 2012, en el contexto de un reportaje de Cynthia Gorney, profesora de la Universidad de Berkeley, en el que se describe la atmósfera de incertidumbre y desolación predominante en Cuba. El rostro serio y casi melancólico de Fidel Castro, reflejado como fantasma en una ventana, parece asomarse a la calle de un barrio popular de La Habana y vigilar como una especie de *Big Brother* el paso de los transeúntes que caminan a lo largo de una diagonal, lo que le brinda perspectiva y profundidad de campo a toda la escena. Ésta tiene un encuadre horizontal y proyecta un plano entero, con un ángulo de picada moderada. Entre los caminantes sobresale un hombre vestido todo de blanco, que deambula por la banqueta cabizbajo, muy a tono con la atmósfera de cierta desesperanza descrito en artículo y reforzado en el propio pie de foto que acompaña la imagen. Imposible no compararlo con aquel orgulloso hombre negro todo vestido de blanco, que posa junto a un kiosco de periódicos, captado por la lente de Walker Evans en la década de 1930, en el contexto de una Habana efervescente y revolucionaria en vísperas de la caída del dictador Machado, la cual se convirtió en un referente icónico de aquel momento. En lo que respecta a la foto de Pellegrin, no se limita a ilustrar el artículo de Cynthia Gorney, sino que aporta una atmósfera única que permite a los lectores digerir sus propias impresiones sobre el tema y disfrutar de una imagen a la vez ambigua y enigmática, así como decadente y atractiva (Foto 5).



(Foto 5)

Esta investigación tiene varios niveles y admite múltiples lecturas. Por un lado, puede ser leída en sí misma como un capítulo de la historia de la fotografía, que pasa por las distintas etapas de la misma, desde los inicios de la fotografía como sinónimo de modernidad y de progreso, como la prueba documental por excelencia de que las cosas ocurrieron así y no de otra manera, hasta la llegada de conceptos y planteamientos mucho más complejos, en los que la foto se convirtió en una narración y en un conjunto de relatos que podían ser analizados e interpretados de distintas maneras. En esta misma línea de trabajo cabe recordar que el surgimiento de la revista a finales del XIX coincidió con lo que los estudiosos de la imagen han catalogado como el advenimiento de una revolución visual en Occidente, cuando textos y fotos pudieron ser impresos por primera vez en las páginas de la prensa y se acortaron de manera definitiva las distancias del mundo para los ciudadanos comunes y corrientes.

Otra posible lectura se deriva de la propia divulgación de la disciplina de la geografía con una visión del mundo que coincide con la expansión del imperialismo y sus prácticas políticas y culturales, en las que la fotografía se convirtió en uno de los vehículos más importantes de legitimación. Se trata de un tema que ha sido revisado por diversos especialistas en la zaga que revisa los temas de antropología y colonialismo, los cuales han enfatizado las relaciones de poder que permean este tipo de trabajos.

En lo que respecta a la lectura y el uso de las imágenes, la autora contextualiza este tipo de referentes y, al mismo tiempo, enfatiza las implicaciones editoriales de un trabajo de esta naturaleza, donde los propios relatos —pero sobre todo los pies de foto— se convierten en

indicadores y pistas clave para descifrar la orientación y el significado de las fotografías. En esta línea de trabajo, la calidad estética de muchas de las imágenes se combina con la mirada de los editores y subordina sus mensajes a una lectura política y cultural.

Si Europa tuvo su visión de Oriente, con una serie de construcciones imaginarias y fantasías en torno al supuesto exotismo de estas culturas, como bien señala la autora siguiendo a Edward Said, un sector de la opinión pública estadounidense, por su parte, construyó su propia lectura del Caribe no sólo a su imagen y semejanza, sino en diálogo e interlocución con otros actores sociales y de acuerdo con las coyunturas específicas de cada periodo.

Todo ello ha implicado navegar a contracorriente de la historia oficial de la revista construida a partir de miradores más convencionales, limitados a una experiencia afectiva y sensorial de las imágenes y ha requerido en cambio la necesidad de plantear la existencia de matices y claroscuros analizados a través de una lectura crítica, tanto de las fotografías como de los artículos que las acompañaron con una serie de miradas editoriales muy precisas.

Esta historia alternativa encuentra su espacio en las coordenadas de la política y la cultura de la época, y el riguroso y documentado trabajo de Laura Muñoz muestra los alcances de un estudio visual de esta naturaleza cuando existe previamente un diálogo profundo con la historia social de aquellos años.

* Instituto Mora.