

## “Lo que no se ve”: migración y exilio en la fotografía de familia de José Alberto Figueroa

Jenny Macías Chaveco\*

*Resumen:* El presente artículo se sitúa durante las transformaciones que trajo consigo el triunfo de la Revolución Cubana y su incidencia en los desplazamientos migratorios registrados en la isla. La fotografía de la década de los sesenta, al convertirse en un aliado de la propaganda política, dejó escasos registros de tal problemática; por tanto, para acercarnos a dicho fenómeno desde la imagen nos remitimos al análisis de las fotos de José Alberto Figueroa, quien retrató en ese decenio la otra cara de Cuba a través de las despedidas de su propia familia antes de partir al exilio. El artículo pretende, además, remarcar la importancia de la fotografía como un documento esencial para el estudio de acontecimientos históricos.

*Palabras clave:* Cuba, migración, exilio, fotografía familiar, fotografía intimista.

*Abstract:* This article is based on the transformations brought by the triumph of the Cuban Revolution and its role on the migratory movements that occurred on the island. The photography of the sixties, since becoming an ally of government's propaganda, left few records of the problem; So, to approach the Cuban migration through photography, we have to refer to the pictures taken by José Alberto Figueroa, who portrayed the other side of the sixties in Cuba through the farewells of his own family before leaving for the exile. The article also aims to highlight the importance of photography as an essential document for studying historical events.

*Keywords:* Cuba, migration, exile, family photography, intimate photography.

Fecha de recepción: 10 de julio de 2019

Fecha de aceptación: 9 de septiembre de 2019

### Breve acercamiento a la primera oleada migratoria en el contexto de una revolución cultural

**E**l triunfo de la Revolución Cubana en 1959 marcó una nueva etapa en la historia de las migraciones de la isla. Se gestaban transformaciones radicales que proponían lograr una mejor distribución de las riquezas y eliminar la marcada diferencia de clases que existió durante los periodos anteriores. Se rebajaron los

alquileres, las tarifas eléctricas y se crearon miles de empleos con la intención de elevar el poder adquisitivo de la población.<sup>1</sup> La educación, la salud y la cultura del pueblo eran una prioridad, al tiempo que el nuevo gobierno llevó a cabo un proceso de confiscaciones y nacionalizaciones. Así, los grupos sociales de alto poder económico y todos aquéllos vinculados al régimen batistiano o al capital norteamericano fueron perdiendo sus beneficios, lo que condujo a que la mayoría de ellos protagonizara la primera

\* Universidad Iberoamericana.

<sup>1</sup> Arnaldo Silva León, *Breve historia de la Revolución Cubana*, La Habana, Ciencias Sociales, 2003, p. 13.

oleada migratoria que tuvo lugar tras el triunfo revolucionario. No eran sectores de los que regularmente se convierten en migrantes en el escenario de los flujos de la migración mundial.<sup>2</sup>

Estados Unidos, principal receptor de estos desplazamientos, politizó la problemática y la utilizó como una estrategia contrarrevolucionaria. Alentaron la salida de Cuba ofreciendo apoyo económico a profesionales y sectores esenciales de la estructura social del país, con el objetivo de acaparar el capital humano vital para el funcionamiento económico de la sociedad y manejar el asunto de la emigración como parte de su política hacia la Revolución Cubana.

La ruptura de las relaciones diplomáticas entre Cuba y Estados Unidos (1960); la imposición del bloqueo comercial, económico y financiero en el mismo año; el fracaso de la invasión norteamericana por Bahía de Cochinos (1961) y la Crisis de Octubre (1962), constituyeron hechos que agravaron los conflictos entre ambos países. El bloqueo comercial y la suspensión de los viajes de Cuba a Estados Unidos desde 1962 favorecieron el creciente malestar de buena parte de la población isleña. En septiembre de 1965, Fidel Castro, como vía para aliviar la presión sobre el gobierno revolucionario, anunció que sería habilitado el puerto de Camarioca, en Matanzas, para que los cubanos residentes en Estados Unidos viajaran a la isla en busca de sus familiares.<sup>3</sup>

El gobierno estadounidense se vio prácticamente obligado a recibir a los inmigrantes en sus costas, y comenzó a desplegar una labor de propaganda plagada de términos como “anhelos de libertad”, “opresión”, “personas desencantadas”, “traicionados” y “escapar del comunismo”.<sup>4</sup> Por esta vía emigraron aproximadamente veintiocho mil personas entre el 3 de octubre y el 10

de noviembre de ese año,<sup>5</sup> lo que creó un precedente para los posteriores éxodos del Mariel en 1980 y la crisis de los balseros en 1994.

A la par del éxodo, el gobierno revolucionario se mantuvo centrado en el cumplimiento de sus objetivos, entre los cuales se encontraba la democratización del arte y de la cultura para convertirlos en patrimonio del pueblo.<sup>6</sup> Existía un marcado interés por elevar el nivel cultural de la población, lo que se materializó con la creación de talleres y escuelas de artes.

“Se elaboró un concepto de cultura nueva, heredera y continuadora de lo mejor de la tradición nacional que excluía a todos los emigrados desde 1959, impulsados por una razón u otra y desconfiaba de quienes migraron antes y no volvieron con la Revolución”.<sup>7</sup> La cultura dejaba de estar reservada a las minorías y se iba posicionando en la cotidianidad de cubanas y cubanos. El llamado de la Revolución estaba dirigido a diversas generaciones y a portadores de diferentes posturas estéticas, pero se esperaba un compromiso con el cambio, un vínculo entre vanguardia artística y vanguardia política.<sup>8</sup> En este contexto, las temáticas pictóricas predominantes se derivaron de los temas tradicionales de la pintura cubana, como el paisaje, la historia y el costumbrismo, a lo que se fue sumando una nueva iconografía relacionada con

<sup>5</sup> Cfr. Elier Ramírez Cañedo, “El largo camino hacia la normalización de los vínculos migratorios (I)”, *Granma*. Órgano Oficial del Comité Central del Partido Comunista de Cuba (edición digital), La Habana, 5 de febrero de 2017, recuperado de: <<http://www.granma.cu/mundo/2017-02-05/el-largo-camino-hacia-la-normalizacion-de-los-vinculos-migratorios-i-05-02-2017-19-02-22>>, consultada el 5 de octubre de 2017.

<sup>6</sup> A escasos meses del triunfo revolucionario se fundaron el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), la Imprenta Nacional y la institución cultural Casa de las Américas. Dos años más tarde, la Campaña de Alfabetización y la Ley de Nacionalización de la Enseñanza permitieron erradicar el analfabetismo y facilitar el acceso a los distintos niveles de la educación cubana de manera gratuita.

<sup>7</sup> Cfr. Olga María Rodríguez Bolufé, *Ojos que ven, corazón que siente. Arte cubano en México 1985-1996*, México, Universidad Iberoamericana, 2007, p. 24.

<sup>8</sup> Vid. Graziella Pogolotti (comp.), *Polémicas culturales de los 60*, La Habana, Letras Cubanas, 2006, pp. 8-10.

<sup>2</sup> Cfr. Antonio Aja Díaz, *Al cruzar las fronteras*, La Habana, Ciencias Sociales, 2014, p. 126.

<sup>3</sup> Vid. Dennis L. Noble, “Lessons Unlearned: The Camarioca Boatlift”, *Naval History*, vol. 23, núm. 4, agosto de 2009, p. 44, recuperado en la Colección EBSCO, consultada el 23 de octubre de 2017.

<sup>4</sup> *Idem*.

la imagen revolucionaria, sus héroes y la vida cotidiana.<sup>9</sup>

La fotografía transitaba por una nueva etapa: después de 1959 migró la mayoría de los fotógrafos como parte de las reacciones de este grupo social, al nacionalizarse gran parte de los negocios. Fue el momento donde adquirieron protagonismo en Cuba creadores del lente como Osvaldo Salas (1914-1992), Ernesto Fernández (1939), Alberto Díaz “Korda” (1928-2001), Raúl Corrales (1925-2006) o Liborio Noval (1934-2012),<sup>10</sup> autores de las tomas más difundidas durante los primeros años de la Revolución que retrataron las figuras de Fidel Castro y Ernesto Guevara, las manifestaciones revolucionarias, los cortes de caña, el campesino, las campañas de alfabetización y las milicias, lo que devino en repertorio de imágenes paradigmáticas de la Cuba revolucionaria.

En el artículo “Fotografía cubana, una historia personal”,<sup>11</sup> la crítica de arte Cristina Vives analiza que la fotografía conocida como “épica” no fue más que una selección que partió de los intereses de representatividad de la Revolución. Estos mismos creadores tenían trabajos de distinta naturaleza que no estaban orientados a la vertiente antes referida y, en consecuencia, fueron menos promovidos; entre ellos, podemos reconocer las fotografías de zonas marginales de La Habana de Ernesto Fernández, la serie de Raúl Corrales en el pueblo de pescadores de Cojimar o la obra publicitaria de “Korda”.

Resulta comprensible que en la década de los años sesenta no se generara un clima favorable para abordar —desde el arte o la fotografía particularmente— el éxodo de cubanos que salían hacia Estados Unidos por una contradicción con el régimen revolucionario.

Al contrario de lo que pasaba en Cuba, donde se mantuvo prácticamente omitido el tópico

<sup>9</sup> Cfr. Olga María Rodríguez Bolufé, *Ojos que ven...*, p. 27.

<sup>10</sup> Vid. Juan Manuel Díaz Burgos, Mario Díaz Leyva y Paco Salinas, *Cuba, 100 años de fotografía. Antología de la fotografía cubana 1898-1978*, La Habana, Fototeca de Cuba, 1998, p. 19.

<sup>11</sup> Cristina Vives, “Fotografía cubana. Una historia personal”, *Arte Cubano*, núm. 3, 2001.

migratorio en el contexto artístico, desde finales de la década de los setenta, en los Estados Unidos comenzaba a emerger un grupo de artistas que había emigrado de Cuba durante la infancia, después de 1959. Algunos habían salido del país como parte de la Operación Peter Pan,<sup>12</sup> y ya en los años ochenta abordaban el exilio en sus obras desde una visión autobiográfica, como los casos de María Brito (1947) o Ana Mendieta (1948-1985).

Resulta pertinente destacar, entonces, que la migración en las artes visuales comenzó a abordarse con más fuerza durante los años setenta, fuera de Cuba, en la obra de artistas que se refirieron a la problemática desde una perspectiva íntima, que se desprendía de sus historias de vida. Algo similar sucedería en el caso de la fotografía.

### “Despedidas en la Calle 17”

El contexto político y cultural de la isla en la década de los sesenta no favorecía la aparición de la temática sobre la migración en las artes visuales o la fotografía. No se correspondía, en primer lugar, con los intereses del gobierno ni con la imagen que se deseaba mostrar ante el mundo acerca de la nueva realidad que aconte-

<sup>12</sup> La Operación Peter Pan fue gestada a finales de 1960 entre el gobierno de Estados Unidos, la Agencia Central de Inteligencia (CIA) y representantes de la Iglesia católica en Cuba y Miami, instancias que se aliaron para llevar a cabo una campaña propagandística sobre la patria potestad, dirigida a las madres cubanas. Las alertaban sobre una supuesta ley que pondría en práctica el gobierno revolucionario para quitarles a sus hijos, de 5 a 18 años, con el objetivo de adoctrinarlos en el comunismo. Llegaron a circular una falsa ley de supresión de la patria potestad, la cual planteaba que los niños serían recluidos en albergues gubernamentales y los padres podrían visitarlos dos días al mes como máximo. Estos eventos pronto propiciaron un efecto de pánico e histeria colectiva que desencadenó la llamada Operación Peter Pan, dando lugar al éxodo de más de catorce mil niños, trasladados sin sus padres a Estados Unidos entre 1960 y 1962. Los infantes y adolescentes eran enviados por sus progenitores a la nación del norte para no perder la patria potestad. Los más afortunados lograron reunirse con sus familias, algunos tardaron años, y otros nunca volvieron a encontrarse.



Figura 1. José A. Figueroa, de la serie Exilio: “Despedidas en la calle 17”, 1965-1967.

cía. Es entendible que las primeras alusiones a la migración estén registradas desde el ámbito privado, con una motivación afectiva, precisamente desde la fotografía de familia.

En 1964, el joven José A. Figueroa (1946) incursionó en la técnica al hacer su entrada a los Studios Korda como asistente de laboratorio, sin saber que se convertiría en una pieza medular en la historia de la fotografía cubana. Su obra ha realizado un recorrido por la vida del país, ubicándose en el “adentro” y el “afuera” de la historia, desde una perspectiva pública y privada.<sup>13</sup>

Retomamos varias fotografías de la serie Exilio, la cual retrata momentos críticos de la migración cubana desde la década de 1960 hasta 1994. Las primeras fotos de la serie son imágenes tomadas en su casa del Vedado habanero entre 1965 y 1967, durante las despedidas de sus familiares antes de salir de Cuba en la condición de exiliados (figura 1).

Figueroa pertenecía a una familia que debía su prosperidad al negocio de sedería y

quincalla,<sup>14</sup> que había fundado su padre en 1948. Durante los primeros años, el triunfo revolucionario no representó un obstáculo para ellos, hasta que en diciembre de 1963 la tienda de su padre, Alto Cedro, fue intervenida y pasó a manos del nuevo Estado cubano. Sería entonces una familia más entre tantas de clase media-alta que fueron desplazadas del poder político y económico, perdiendo sus beneficios, por lo que se marcharon tras el proceso de expropiaciones, nacionalizaciones y confiscaciones de bienes. La solución inminente era el exilio.<sup>15</sup>

Pierre Bourdieu relacionó la fotografía de familia con una necesidad de fotografías y de fotografiar, que se acentúa en la medida en que el grupo se encuentra más unido,<sup>16</sup> pero el análisis de esta serie demuestra que no es una condición absoluta, sino que esta necesidad puede surgir a

<sup>14</sup> La *quincalla* era un tipo de tienda o almacén que vendía artículos a precios económicos, y comercializaba diversos productos, desde herramientas, bisutería, perfumería, juguetes, hasta diferentes tipos de objetos.

<sup>15</sup> Cfr. José A. Figueroa y Cristina Vives, *José A. Figueroa. Un autorretrato...*, pp. 18-19.

<sup>16</sup> Véase Pierre Bourdieu, *Un arte medio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, p. 57.

<sup>13</sup> Cfr. José A. Figueroa y Cristina Vives, *José A. Figueroa. Un autorretrato cubano*, La Habana, Turner, 2009, p. 5.

partir de la separación, fragilización o ruptura del núcleo familiar. Si se analiza la figura 1, teniendo como referencia solamente la apariencia de la imagen, ésta nos limita a inventar o imaginar significados que pudieran situarnos ante una familia común que ha decidido inmortalizar una ocasión en la que se ha reunido, tal vez con un motivo especial. En este caso, sólo la remisión al título puede acercarnos al verdadero propósito de la foto, se trata de una despedida.

La fotografía nos permite distinguir a una familia con cierto poder adquisitivo, que puede identificarse por los vestuarios y los peinados a la moda sesentera y por el propio entorno, pues las casas ubicadas en la zona del Vedado eran ocupadas generalmente por la clase media alta. Se han dispuesto desde los niños en un primer plano, detrás las mujeres y por último los hombres. Delante, una figura masculina sentada en un sillón ofrece cierta noción de jerarquía. Es visible la proximidad entre ellos a partir de los gestos y poses que han adoptado, los rostros en su mayoría denotan una aparente felicidad. Es significativo destacar la presencia de diferentes generaciones, en particular la de los infantes, que según Bourdieu refuerzan la integración y tienden a fijar una imagen de unidad del grupo familiar.<sup>17</sup> Además, el propio autor califica el acto de fotografiar a los hijos como una forma de legarles la imagen de lo que han sido, por lo que la representación de los niños cobra una relevancia específica si tenemos en cuenta que en las edades tempranas tiene lugar un proceso de formación de identidad, que resulta trastocado por las bruscas transformaciones que genera la migración. La inclusión de los infantes en las fotografías, con el paso del tiempo, funciona como una herramienta de autorreconocimiento, de pertenencia, así como de remontaje al origen social.

La función integradora de la fotografía familiar sobresale en estas primeras fotografías de Figueroa si atendemos a que este grupo se encontraba al borde de una ruptura, y era

consciente de ello. La familia iría separándose gradualmente, y la ruptura no sólo se produjo en el marco de la familia, sino con el entorno, el hogar, los amigos, la ciudad y el país. Desde 1961 quedó establecido el término “no retorno” para la emigración cubana; a partir de entonces, el hecho de migrar fue considerado una traición que representó largos y dolorosos años de distanciamientos; los emigrados se convirtieron en el “enemigo” porque “abandonaban la patria”. Irse, por aquellos años, significó la improbabilidad de regresar. Así se generaron contradicciones en el interior de la sociedad y de la familia cubanas, pues quienes permanecían en la isla por su propia voluntad, fueron vistos por los que se marchaban como defensores de un gobierno que les había arrebatado sus privilegios. Mientras unos perdieron todo, no pocos encontraron bondades en el nuevo gobierno y no comprendieron la postura de abandono de quienes emigraron, lo que provocó un gran desentendimiento entre los cubanos de uno y otro lado. Muchas familias perdieron el vínculo y la comunicación durante años.

Las imágenes que llevan por nombre “Despedidas en la calle 17” responden a la función expresa que le confiere Bourdieu a la fotografía familiar de “eternizar los grandes momentos de la familia”,<sup>18</sup> son imágenes que evocan y transmiten situaciones que merecen ser conservadas por el grupo. Dicha “eternización” se debe en gran medida a que la fotografía tiene la capacidad de detener “el flujo del tiempo en el que una vez existió el suceso fotografiado”,<sup>19</sup> en la que el instante puede quedar detenido, preservando un momento que prevalezca por encima de otros momentos. En “Despedidas...” no se estaba retratando un momento glorioso de la vida familiar; todo lo contrario, se retrataba cómo era y cómo quería ser recordada una familia que atravesaba un momento crítico, que además implicaba su separación (figura 2).

<sup>18</sup> Pierre Bourdieu, *Un arte medio...*, p. 74.

<sup>19</sup> Cfr. John Berger y Jean Mohr, *Otra manera de contar*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 86.

<sup>17</sup> Pierre Bourdieu, *Un arte medio...*, p. 64.



Figura 2. José A. Figueroa, serie Exilio: “Despedidas en la calle 17”, 1965-1967.

En este sentido, la fotografía puede funcionar como una oposición a los hechos o como una resistencia al tiempo. El término “oposición” es utilizado por John Berger para plantear cómo una imagen puede oponerse a los sucesos que tienen lugar en ella, lo que se visualiza generalmente desde el ámbito privado. Berger lo define como una protesta desde lo íntimo, ligado a la facultad de la memoria. La “oposición” se expresa en la insistencia sobre lo permanente para recrear un espacio de intemporalidad. Esta intención parte, sobre todo, de los fotografiados. Se manifiesta en las poses, miradas y gestos contenidos en la instantánea, que enfatizan lo que quieren perpetuar en ella y lo que desean resucitar posteriormente durante el acto de mirarla. La imagen interviene en el acto de recordar, y éste, a su vez, produce una ilusión de recreación del tiempo al revivir los instantes que quedaron detenidos en la fotografía. Este juego con la no-linealidad temporal es un modo de establecer una “relación con el tiempo, con la memoria y con el olvido”.<sup>20</sup> La propia

<sup>20</sup> Ricardo Nava Murcia, “El mal de archivo en la escritura de la historia”, *Historia y Grafía*, año 19, núm. 38,

posibilidad de olvido condiciona en el fotógrafo una *pulsión de conservación*<sup>21</sup> que se hace latente en su deseo de registrar estos instantes como huellas o rastros de un testimonio que no quiere extraviar en el tiempo.

Para los miembros del grupo, o para el fotógrafo en particular, en el acto posterior de mirar estas fotografías desde la ausencia se produce un “golpe de discontinuidad”.<sup>22</sup> Aunque todas las fotos son arrancadas de una continuidad, la ruptura de ésta se percibe sobre todo a través de un suceso personal que está relacionado con la ausencia. En consecuencia, las fotografías de la familia migrante funcionan como el retrato de lo que fue y no siguió su curso.

enero-junio de 2012, pp. 95-126.

<sup>21</sup> Término que utiliza Jaques Derrida para denominar la *pulsión de archivo*, en *El mal de archivo. Una impresión freudiana*, p. 12 (edición digital de Derrida en castellano), recuperado de: <<https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/maldearchivo.pdf>>, consultada el 10 de octubre de 2018.

<sup>22</sup> John Berger en su texto *Otra manera de contar...*, se refiere a los dos mensajes que están presentes en toda fotografía: uno relativo al suceso fotografiado y otro relativo a un golpe de discontinuidad.

Si a esta cualidad de la imagen fotográfica se le añade su valor de movilidad e itinerancia, se explica por qué la fotografía ha sido el medio de representación por excelencia para que los individuos lleven consigo imágenes familiares o de un ser querido en particular. El mismo principio de reproductibilidad facilita su traslación, y que una misma captura pueda existir simultáneamente en diferentes espacios. Si bien la familia de Figueroa hubiese decidido llevar consigo aquellas fotos, el propio fotógrafo de la misma manera pudo conservar sus copias, las que se fueron mezclando en su archivo, con los retratos que esos mismos familiares —especialmente su madre, padre y hermano menor— le enviaban desde el exilio.<sup>23</sup>

“Despedidas...” es también el retrato de un estadio inicial del viaje del migrante, cuando los individuos aún habitaban el hogar y se aferraban a su círculo íntimo, sintiéndose parte de ese grupo más reducido que es la familia, como “lugar” de prácticas y códigos compartidos al que se pertenece. Justamente esa intención de proximidad y de aferrarse al grupo se acentuaba en la medida en que se hacía inminente la partida; en el caso de quienes se iban al exilio, significaba enfrentarse a un viaje sin regreso.

### **La mirada intimista en las fotografías familiares de José Alberto Figueroa**

La década de 1970 fue una época de cambios para la fotografía, en la que los géneros fotográficos se diluyeron al punto de que no hubo, en ocasiones, una clara distinción sobre dónde empezaba la obra de arte desde lo conceptual y dónde terminaba lo documental. El punto más por destacar es el surgimiento en Estados Unidos, principalmente, de una corriente de fotógrafos que registró su círculo íntimo: algunos artistas buscaron en sus amigos o familiares aspectos que la fotografía no había develado

<sup>23</sup> Cfr. José A. Figueroa y Cristina Vives, *José A. Figueroa. Un autorretrato cubano...*, p. 18.

antes, entre ellos Larry Clark (1943), Nan Goldin (1953) o Larry Sultan (1946).<sup>24</sup>

Desde 1963 puede observarse en el quehacer fotográfico de José A. Figueroa, un matiz intimista en las capturas que realizaba en su círculo privado de amigos. Éste se componía por jóvenes provenientes de familias acomodadas, tildados como “hijos de explotadores, de comerciantes improductivos, de ‘gusanos’. Débiles ideológicos, receptores de privilegios, cofrades de la contrarrevolución, armas del imperialismo.”<sup>25</sup> Devinieron en “otredad” porque no representaban lo que quería la Revolución de las nuevas generaciones. Tampoco podían identificarse con “algo” que había perjudicado a sus familias o que las había separado. La lente de Figueroa acompañó los espacios en los que él y sus amigos podían “ser”, lejos de las críticas y las miradas superficiales e instigadoras, donde los resguardó la complicidad y los desenfrenos propios de la juventud.

Las fotografías, concebidas desde lo íntimo, no representaban cuerpos vestidos de milicianos ni campesinos ni hombres o mujeres eufóricos en una manifestación a favor del nuevo gobierno. Son un acto de presencia, son rostros y cuerpos que desafían, que no se ocultan o se avergüenzan, sino que por el contrario dicen: aquí vivimos y así somos (figuras 3 y 4).

De las características atribuidas a la fotografía intimista se encuentra un cierto descuido en la estética, que pudiera verse en un desenfoque accidental, el dedo en el lente, el desbalance de iluminación, un elemento fuera del encuadre o algún imprevisto en el revelado o impresión de la imagen. Los fotógrafos intimistas aprovechan estos “defectos” para crear un lenguaje que comunica al espectador una experiencia privada.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Óscar Colorado Nates, “Fotografía intimista: el documento personal”, *Oscarenfotos*, recuperado de: <<https://oscarenfotos.com/2013/02/17/fotografia-intimista-el-documento-personal/>>, consultada el 18 de marzo de 2018.

<sup>25</sup> Cfr. José A. Figueroa y Cristina Vives, *José A. Figueroa. Un autorretrato cubano...*, p. 23.

<sup>26</sup> Cfr. Charlotte Cotton, *The Photograph as Contemporary Art*, Nueva York, Themes & Hudson, 2009, p. 137.



Figura 3. José A. Figueroa, “El beso, Diana y Navarro”, 1966.



Figura 4. José A. Figueroa, “Rafael Savin y Diana Hernández”, 1966.

No hay montaje, las imágenes se captan durante el flujo del acontecimiento. Sobre todo, en las fotografías de “Despedidas en la calle 17” se nota cierta despreocupación de Figueroa por los encuadres o la iluminación (véase la figura 3), lo que puede estar relacionado con la pertenencia de estas capturas a una etapa temprana de su labor como fotógrafo, pues en el momento en que comenzó a realizar esta serie hacía solamente un año de su entrada a los Studios Korda. De igual manera, este aparente descuido en la fotografía

intimista funciona como una señal de cercanía entre el fotógrafo y el sujeto retratado.<sup>27</sup>

Usualmente, la fotografía familiar se remite a la representación y la preservación de momentos simbólicos como pueden ser logros sociales de sus miembros o de superación personal, eventos culturales, ceremonias o ritos, donde se observe un funcionamiento normal de los roles

<sup>27</sup> *Idem.*

dentro de la familia. Lo intimista se acerca a lo mundano o el tabú, a escenarios de tristeza, de adicciones, de disputas o de enfermedad, y a rutinas de la vida cotidiana. En general busca visibilizar un componente humano o frágil, presente en ambientes íntimos, que normalmente no se aprecia en los discursos predominantes.<sup>28</sup>

En las imágenes de “Despedidas en la calle 17” encontramos que ellas albergan varios niveles de tensiones si son analizadas dentro de la perspectiva intimista. Desde una primera mirada son sólo fotografías familiares que muestran la unidad de un grupo aparentemente funcional, no se observa nada “anormal”. “Sin una historia, sin un despliegue, no hay significado”,<sup>29</sup> y es que el significado de estas imágenes se observa en lo que no se muestra, en lo que ha quedado oculto. Al mismo tiempo que registra lo que ha sido visto, la foto “siempre se refiere a lo que no se ve”.<sup>30</sup> Casi nadie podría concluir que los hombres, mujeres y niños que posan son migrantes. Es en este punto donde comienza a distinguirse un estilo intimista en las fotografías familiares de Figueroa, pues estaba retratando una situación problemática, rechazada por la sociedad de la época, en la que los protagonistas a su vez eran sus seres queridos.

Puede llamar la atención que él no aparezca prácticamente integrado al conjunto familiar en las diferentes fotografías. Es casi como el fotógrafo ajeno que cumple con un encargo y funciona como espectador, sin reconocerse como parte de este grupo. La figura 5 es la única fotografía de la serie en la que posa junto a una fracción más reducida y cercana de su familia. Es una imagen distintiva: Figueroa aparece junto a sus dos hermanos, su madre y su padre. Los cuerpos se encuentran próximos, pero prácticamente no hay contacto entre ellos, los rostros no sonríen y se perciben incómodos, como obligados a posar frente a la cámara. La cercanía más evidente

se aprecia entre Figueroa —situado en una segunda posición, de derecha a izquierda— y su hermano, el único que permanecería con él en Cuba posteriormente.

Charlotte Cotton, en su texto *The Photograph as Contemporary Art*, refiere cómo la fotografía intimista retrata determinados eventos sociales en escenas de tensión, intentando ofrecer una apariencia de normalidad.<sup>31</sup> La figura 5 bien pudiera ser exponente de esta afirmación: una imagen familiar que se convierte en un retrato melancólico, en el que el acto de fotografiarse recuerda el motivo de la fotografía, que es la separación. En la instantánea no hay una “oposición”, sino una resignación, no se logra engañar la mirada, el espectador es capaz de detectar una disfuncionalidad contenida en la apariencia de la imagen.

Los protagonistas de “Despedidas en la calle 17” no sólo se convertirían en migrantes, sino que entraban en la categoría de exiliados o refugiados políticos, condición marcada por la negación del regreso. Una de las primeras medidas que tomó el gobierno cubano con respecto a los que se marcharon después de 1959 fue la cancelación de la posibilidad de retorno, excluyendo al migrante de sus derechos ciudadanos. A partir de aquel momento, las relaciones que tendrían lugar entre el gobierno cubano y los emigrados estuvieron dadas en términos de hostilidades y confrontaciones.<sup>32</sup>

En 1965, cuando algunos de los integrantes de la familia Figueroa comenzaron a marcharse de Cuba, estos síntomas de hostilidad no sólo se habían hecho evidentes, sino que se acentuaron. Se rompieron las relaciones entre ambos países y sólo se mantuvieron los vínculos familiares, que en aquel tiempo quedaban reducidos a esporádicas llamadas telefónicas o a la demorada correspondencia. Estas relaciones a distancia tampoco fueron bien vistas al interior de la so-

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>29</sup> Cfr. John Berger y Jean Mohr, *Otra manera de contar...*, p. 89.

<sup>30</sup> Cfr. John Berger, *Para entender la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 35.

<sup>31</sup> Cfr. Charlotte Cotton, *The Photograph as Contemporary Art...*, p. 138.

<sup>32</sup> Velia Cecilia Bobes, *La nación inconclusa. (Re) constituciones de la ciudadanía y la identidad nacional en Cuba*, México, Flacso, 2007, pp. 168-170.



Figura 5. José A. Figueroa, serie Exilio: “Despedidas en la calle 17”, 1965-1967.

ciudad cubana,<sup>33</sup> así como por sectores del exilio concentrados en la Florida.

Igualmente, incluidas en la serie Exilio se encuentran más fotografías íntimas, retratos que capturó de su hermano menor, su padre y su madre entre 1965 y 1966. En la fotografía “Alberto Figueroa Martín en calle 17” (1966) aparece su padre en el balcón de la misma terraza de su apartamento, pulcramente vestido con una actitud reflexiva y enajenada. Es la imagen de un hombre que enfrenta un cambio que supone una transformación en su vida y la de su familia, mientras que “Roberto Fidel Figueroa en calle 17” (1965) es un primer plano de una imagen a contraluz que define el perfil de su hermano menor. En esta fotografía, específicamente, no hay una intención de retratar el cuerpo entero, el rostro, una expresión o facciones determinadas, sino que la silueta de Roberto Fidel es su retrato. Próxima al chico

se observa una suerte de barandilla, parece estar en la misma terraza donde se tomó el resto de las fotografías, lo que advierte una relación particular de la familia y el fotógrafo con este espacio. Ambas imágenes se traducen en una intención de perpetuar apariencias e instantes contenidos en la privacidad del hogar, aún habitado por sus seres queridos. El “habitar” implica una relación íntima con el espacio de la morada; es el arraigo, el reposo, la idea de protección y refugio; es demorarse en torno al hogar, es querer permanecer y tardar en considerar irse,<sup>34</sup> por lo que Figueroa, a través de estas repetidas fotografías en el interior de la casa, no sólo subraya la ruptura del núcleo familiar, también subraya la ruptura del migrante con el espacio habitado.

Una mención particular requiere las fotografías que hizo de su madre, la última integrante de la familia que partió al exilio, en el mes de

<sup>33</sup> *Idem.*

<sup>34</sup> Cfr. Michel Onfray, *Teoría del viaje. Poética de la geografía*, México, Penguin Random House, 2016, pp. 103-104.



Figura 6. José A. Figueroa, “Olga el día de la despedida en la calle 17”, 1967.



Figura 7. José A. Figueroa, “Olga”, 1967

noviembre de 1967. A partir de ese momento Figueroa quedó en Cuba a cargo de su hermano Ángel Manuel, de 16 años, ambos debieron permanecer en el país para cumplir con la Ley del Servicio Militar Obligatorio. “Olga el día de la despedida en la calle 17” (1967) es uno de los últimos retratos que hace Figueroa de su madre antes de marcharse de la isla (figura 6), una continuación de aquellas fotografías que había

tomado como reflejo de lo que iba sucediendo en su vida y como parte de la historia familiar. No es un retrato directo de Olga, sino que Figueroa la capta a través del espejo en el momento de alistarse para la partida, aún en la casa familiar. No está solo con su madre: en la imagen aparecen otras mujeres, una de ellas —a la cual sólo vemos a través del espejo— la mira muy pendiente. Pero es ésta una escena común en la

intimidad de las familias cubanas, cuando uno de los integrantes abandona el país, sobre todo con carácter definitivo. Funciona casi como un ritual, en el que familiares, amigos y hasta vecinos acompañan al migrante hasta el momento de la despedida.

“Olga” (1967) es la fotografía con la que Figueroa finalizó esta serie sobre las despedidas de su familia en la década de 1960. En la figura 7, su madre ha cambiado de escenario. Al centro de la composición camina elegantemente vestida diciendo adiós por una amplia pista donde se distinguen un par de aviones al fondo. En un primer plano las manos parecen moverse en un ademán de despedida. Justamente esta disposición compositiva remarcaba la noción de distancia entre quienes se iban y quienes se quedaban.

Si bien en “Despedidas en la calle 17” se aprecia una fase primaria del desplazamiento, Figueroa en “Olga” immortalizaba los últimos pasos de su madre sobre suelo cubano en el año 1967, retratando no sólo un momento de fractura, sino el inicio de un nuevo ciclo que constituye el viaje como experiencia migratoria. Éste implica la pérdida, pero también el encuentro con otra geografía, otras formas de vida y espacios de experiencia, una vivencia transformadora que envuelve al sujeto en un tránsito existencial.<sup>35</sup>

Roland Barthes califica a la fotografía como “violenta”,<sup>36</sup> refiriéndose a la irrefutabilidad con la que ha sido asociada la imagen fotográfica históricamente. Es violenta sobre todo en el espacio de lo íntimo, para el fotografiado o para quien toma la fotografía, porque no permite el extravío o dislocación de los recuerdos, comunica una

verdad aparente. Debe ser por eso que, cuenta su esposa Cristina Vives, que cuando las fotos han sido impresas y puede tocarlas, entonces Figueroa tiene certeza de lo que vio y de lo que realmente pasó.<sup>37</sup>

El valor de estas imágenes radica en que constituyen el inicio de una nueva visualidad de la migración que se iría conformando en la fotografía después de 1959. Su análisis permitió un acercamiento al lado más íntimo y sensible de aquellos desplazamientos, desde el marco de la familia como institución fracturada por décadas a causa del fenómeno migratorio. Son fotografías que rompen con los estereotipos de representación del migrante, algo que en este caso se encuentra determinado por el grado de relación del fotógrafo con los fotografiados. Su concepción desde lo privado permite una aproximación a las fases iniciales del viaje migrante, las cuales son menos abordadas en las diferentes investigaciones. En las fotos de Figueroa cobra protagonismo la casa como ese gran archivo de afectos y prácticas, que parcialmente abandona quien se marcha. Por otra parte, la revisión y análisis de estas fotos permite valorar la fotografía como un documento que al ser contrastado con distintas fuentes, puede resultar esencial en el estudio de acontecimientos históricos, aportando elementos que se obvian o se omiten en las versiones oficialistas de los mismos. Estas fotografías son el antecedente de una corriente fotográfica que se interesó por este tópico con más fuerza, sobre todo, después de las sucesivas oleadas migratorias que tuvieron lugar en Cuba durante las décadas de 1980 y 1990.

<sup>35</sup> Dante Carignano, “Migraciones: el viaje como modelo figurativo en el arte contemporáneo de América Latina”, *Amérique Latine. Histoire & Mémoire*, núm. 6, 2003, recuperado de: <<https://journals.openedition.org/alhim/770>>, consultada el 27 de enero de 2019.

<sup>36</sup> Cfr. Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1990, p. 159.

<sup>37</sup> Cfr. José A. Figueroa y Cristina Vives, *José A. Figueroa. Un autorretrato cubano...*, p. 17.