



Fidel Castro en Sierra Maestra. Recorrido de una fotografía (1958)*

Fidel Castro in Sierra Maestra. Tour of a photograph (1958)

RESUMEN

La revolución cubana es un proceso en el cual la producción de imágenes es parte fundamental para explicar su desarrollo histórico. A través de una fotografía de Fidel Castro, capturada por el fotoreportero español Enrique Meneses, se muestra la posibilidad de hacer una historia -en apego a la propuesta de John Mraz- con y de fotografías. Dicha representación iconográfica, toma de Fidel Castro en Sierra Maestra en los primeros meses de 1958, y que se integró en la edición de un libro del mismo fotógrafo, ofrece una buena oportunidad para reflexionar sobre los aportes que tiene la iconología en el Circuncaribe, y toda América Latina.

Palabras clave: Fidel Castro, Fotografía, Revolución Cubana, Iconología.

ABSTRACT

The Cuban revolution is a process in which the production of images is a fundamental part to explain its historical development. Through a photograph of Fidel Castro, captured by the Spanish photojournalist Enrique Meneses, the possibility of making a story is shown -in accordance with the proposal of John Mraz- with and over photographs. This iconographic representation, taken by Fidel Castro in the Sierra Maestra in the first months of 1958, and which was integrated into the edition of a book by the same photographer, offers a good opportunity to reflect on the contributions that iconology has in the Circumcaribe, and throughout Latin America.

Palabras clave: Fidel Castro, Photography, Cuban Revolution, Iconology.

* Este artículo fue realizado con el apoyo de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la Universidad Nacional Autónoma de México (DGAPA-UNAM)

**Enrique Camacho
Navarro**

*Universidad Nacional
Autónoma de México
(UNAM)*

Ciudad de México, México



“Pero con la lectura pasa lo mismo, ya sabes...
sólo obtienes algo de los libros
si eres capaz de poner algo tuyo en lo que estás leyendo”
Sándor Márai (2005, p. 77)

Preliminares

Recién, durante una inspección bibliográfica sobre el desarrollo de los primeros años de la revolución cubana me encontré con el libro intitolado, de manera simple: *Fidel Castro*. Editado en 1968, se trata de una de las impresiones con que cuenta la obra del fotoperiodista español Enrique Meneses. Consta de una división en tres capítulos, mismos que abordan, respectivamente, los temas de la “Victoria” insurreccional (1956-1958), del cambio de la lucha nacionalista hacia el socialismo (1959-1960), así como del denominado “periodo gris” de Cuba (1961). Dentro de esta última sección, el autor concluye dando énfasis al episodio de la Brigada 2506, es decir, la invasión que cubanos en el exilio -con apoyo estadounidense- emprendieron en abril de 1961 con el propósito de quitar a Castro del poder político, convirtiéndose esa intentona armada en un detonante que inclinaría al gobierno cubano a adoptar la tendencia socialista de la revolución, además de haber desencadenado una intensa polémica historiográfica (Macías, 1984; Traviesas, 2012; Wyden, 1979)¹.

El contenido del libro se circunscribe de manera fundamental al periodo que cubren los años mencionados. No obstante, Meneses refiere datos de toda la primera mitad de siglo XX, así como también otros aspectos cercanos al año en que la obra se editó. Esto explica que una de sus partes sea la referida al Che Guevara, en particular alrededor de la iniciativa guerrillera que impulsó en Bolivia, y que en octubre de 1967 concluiría con su muerte.

Publicado en inglés, el volumen integra en su corpus 18 “*Illustrations*”, de las cuales literalmente se dice: “*All the photographs were taken by the autor*” (Meneses, 1968, p. 11)². De ese total, únicamente en siete de esas fotografías aparece Fidel Castro, figura central del libro. Subrayo la presencia del líder revolucionario debido a que, aunque este escrito es parte de una investigación sobre la presencia de las imágenes dentro del proceso revolucionario cubano, me limitaré a la representación iconográfica del entonces joven rebelde. En sí, este texto centra su atención en una de dichas fotografías ilustrativas del libro. Se trata de aquella que

1 La obra de Macías pertenece al género dramático, en el cual fue premiada por Casa de las Américas en 1971.

2 Dentro de la referencia numérica a las “ilustraciones”, no se considera la presencia de tres mapas, sin títulos ni descripción alguna, pero que abarcan la zona del Circuncaribe (p. 23), la Provincia de Oriente (p. 45) y Playa Girón (p. 126).

Meneses, autor y fotógrafo, identificaría con el pie de foto: “*I. This photograph taken in the Sierra Maestra became a symbol of the anti-Batista revolution*”³.

La selección del vestigio visual a estudiar responde a un criterio que toma en cuenta la intención que el propio creador definió al insertar el título a esa toma fotográfica. Sostengo que mediante el iconotexto de la fotografía se quiso destacar un carácter único del trabajo de Meneses como artista visual, además de resaltar que la imagen contribuyó a moldear la fuerza carismática de Fidel. Hago esta afirmación, apoyado en el hecho que se le concedió el primer lugar de las ilustraciones iconográficas, así como por la presencia central que al interior de las páginas se otorga a Castro.

Ubicado en el 2019, a una considerable distancia temporal con respecto al contexto en que fue capturada dicha imagen, y adelantando el dato de que la toma se hizo una década antes de que fuese publicado el libro donde se le insertó, el presente trabajo tiene como meta demostrar que la fotografía sometida a análisis tiene una interesante historia, una trayectoria propia. Si bien en un primer momento la representación visual formó parte de un conjunto que fue realizado con un inicial sentido informativo, ya que la publicó un semanario francés en abril de 1958, a través de ella se mostrará tanto que influyó en la conformación simbólica del imaginario del guerrillero como que impactó en la mentalidad de luchadores sociales a todo lo largo de América Latina. Posteriormente, su trayectoria tomaría un giro particular. Se corroborará que, unos años después, pasó a ocupar un espacio dentro de una propuesta editorial en la cual la intencionalidad se manifestó de una manera totalmente distinta a la que tuvo en su origen.

En la edición estadounidense de la obra de Meneses, se acentuó el interés por someter a la imagen de Fidel dentro de un marco de representación gris y triste, construyendo el contexto de una Cuba en peligro por la presencia comunista, pese a que todavía en esos años la revolución cubana era paradigmática en el ambiente político latinoamericano. Posteriormente la fotografía ha continuado una trayectoria en esa misma ruta, la de ser usada para apoyar una determinada postura hacia Fidel, para mostrar una actitud hacia la revolución castrista. De allí que en estas páginas se considera necesario atender -al menos en parte- el recorrido de dicha fotografía.

Leyendo imágenes fotográficas en América Latina

Aun cuando se trata de una tendencia académica relativamente nueva, existe una preocupación por atender el estudio de las imágenes como fuente de aporte histórico (Canepa y Kummels, 2016; y Mraz, 2015). Un ejemplo de ello es la propuesta metodológica de John Mraz, quien considera necesaria la idea de hacer de manera

3 El lugar donde se ubica la fotografía no cuenta con paginación, pero se le encuentra en la parte frontal de la página 32.



paralela una “historia *con* fotografías” y “una historia de fotografías” (2015, p. 14). Tal concepción no es otra cosa que utilizar las herramientas iconográficas que permitan construir una historia a partir de vestigios visuales del pasado; pero también debe considerarse el objetivo simultáneo de entender los significados escondidos, a los cuales el lector de discursos visuales se puede acercar una vez que se amplía el estudio de la imagen, que se sabe “quién la tomó y con una noción de con qué intención lo hizo”, permitiendo con ese tipo de análisis que se conozcan “los modos en que refleja la mentalidad de la época en que se tomó, sus influencias estéticas, su aparición y reaparición en los medios, dándole distintos significados” (Mraz, 2015, p. 15).

La pretensión de esta tendencia, a la que nos apegamos en este artículo, es la de atender la importancia de las imágenes fotográficas en una doble dimensión. Aquella en la que ofrece información sobre una captura visual del pasado, pero a la que se suma la información en la que se puede entresacar la trayectoria y postura contextual de su creador. Es el “doble testimonio” fotográfico del cual hace mención Kossoy (2001, pp. 42-43).

El historiador italiano Ruggiero Romano apuntaría de manera sencilla, y ya hace más de dos décadas, sobre la necesidad de contar con dos factores que debería cubrir una fotografía para que se le considere como un vestigio documental, a saber: “conocer el año y el lugar, porque una fotografía sin tal información empieza a ser un documento muy discutible y puede prestarse a una serie de confusiones” (1995, p. 55). Sin embargo, en la actualidad se requiere poner una atención que vaya más allá de ubicar una temporalidad y un espacio.

En imágenes de todo tipo es posible encontrar rastros que indiquen datos sobre hechos pasados que difícilmente pueden hallarse en otro tipo de fuentes. Pero en este texto se privilegiará la imagen fotográfica, razón por la cual será importante atender a una literatura que nos hable de la construcción de fotografías, de las formas de “leerlas” (Manguel, 2003). Pero también se convertirá en una meta primordial ir más allá de la posibilidad de construir una historia social con imágenes, investigando los hechos detrás de la foto. Saber de sus por qué, de las razones para que su autor fuese, precisamente, quien apretase el obturador, de cómo se posicionó él ante lo representado. Es importante continuar la investigación del *after*, para deducir cuál fue el camino que “después” siguió el vestigio visual, y razonar cuál fue el impacto que tuvo su discurso mediante la construcción iconográfica. Parafraseando a Ritchin, 2009, p. 9, p.10), la pretensión es conocer cuáles son los efectos que las imágenes han tenido, y tienen, sobre nosotros; cómo ha cambiado y cambia “nuestra concepción del mundo”, y cuál ha sido y es “nuestro sentido de lo posible” (Ritchin, 2009, p. 9, 11). Él mismo nos dice:

La fotografía, al congelar y diseccionar lo visible en trozos discretos, ha tenido un rol importante en la creación de una representación de lo real, pero, tal como



la han afirmado numerosos críticos, también ha provocado una insidiosa distorsión de nuestra visión de lo real. (Ritchin, 2009, p. 12)

La existencia de innumerables fotografías, las cuales hoy son accesibles gracias al desarrollo y la difusión logrados por los sistemas ofrecidos por internet, no garantiza la existencia de una veracidad, como tampoco garantiza su aprovechamiento como fuentes documentales. Para lograr los beneficios que ellas nos ofrecen, pensando en el uso del conocimiento a su alrededor, se debe lograr una preparación para su lectura, a fin de que los análisis y discusiones sean verdaderos aportes. Como indica Ritchin (2009):

La credibilidad que se le[s] atribuye, sin importar hasta qué grado, ha sido útil, especialmente se busca ofrecer evidencias de una cosa u otra. Pero también desde el principio se ha abusado de esta credibilidad para manipular al público con fines políticos y comerciales. (p. 23)

Por eso es importante tener una base metodológica que permita guiar nuestras pesquisas, tal y como se hace al apegarse a la propuesta que se conoce como lectura iconológica, es decir, la posibilidad de lograr el estudio de una imagen con la finalidad de ofrecer una explicación fundada de un determinado discurso visual. El método inicia con una lectura “pre-iconográfica”, que consiste en la descripción general, superficial, aunque detallada, de los elementos que aparecen en la representación. Luego, se pasa a una revisión iconográfica, que explica lo que aparece en la imagen, pero ya contando con información contextual que permita abundar sobre los significados de lo que se ve. En este paso, lo que determina el peso de lo representado visualmente es el conocimiento del tema o los temas que allí se ofrecen. La fortaleza del conocimiento con que se cuenta en esta etapa posibilitará la interpretación iconológica. El paso de la lectura iconológica es la presentación de aquello que es propio de la imagen, pero que no aparece visible a primera vista. En palabras de Burke (2001):

El primero de esos niveles sería la descripción preiconográfica, relacionada con el “significado natural” y consistente en identificar los objetos (tales como árboles, edificios, animales y personajes) y situaciones (banquetes, batallas, procesiones, etc.). El segundo nivel sería el análisis iconográfico en sentido estricto, relacionado con el “significado convencional” (reconocer que una cena es la Última Cena o una batalla la batalla de Waterloo). El tercer y último nivel correspondería a la interpretación iconológica, que se distingue de la iconográfica en que a la iconología le interesa el “significado intrínseco”, en otras palabras, “los principios subyacentes que rebelan el carácter básico de una nación, una época, una clase social, una creencia religiosa o filosófica”. En este nivel es en el que las imágenes proporcionan a los estudiosos de la cultura un testimonio útil y de hecho indispensable. (p. 45)

Adoptar a Burke (2001) como pauta a seguir, es apegarse al propio Panofsky (2004), quien, como antecedente directo de la propuesta iconológica, define a esta



como la manifestación de una idea interpretativa que debe ir mucho más allá de la descripción simple de una imagen, es decir, sin apegarse solo a los elementos visuales contenidos explícitamente en la propia imagen. Es la lectura iconológica una fase en la cual el planteamiento de ideas rebasará las fronteras de lo visible para contribuir a una formulación histórica más rica.

También vale destacar la consideración hacia una propuesta de lectura iconológica que proviene en particular del análisis pictórico. Se trata de la que realiza [Chordá \(2004\)](#), quien se refiere a la lectura que Burke (2001) denomina “pre-iconográfica”, pero que Chordá entiende simplemente como fase de la descripción, es decir,

(...) la acción de referir el contenido visual de la imagen mediante la palabra: se trata de ponerlo en manifiesto, lo mejor que se pueda. La descripción tiene un carácter específicamente inventarial, poniendo de manifiesto, mediante palabras, los elementos que forman el conjunto. La descripción excluye lo ajeno a lo propiamente visual; hay que evitar elementos conclusivos o expresivos (me gusta, es feo) o culturales de cualquier tipo (es un rey porque lleva una corona). (p. 20)

[Chordá \(2004\)](#) muestra un particular interés por la lectura visual en su fase iconográfica, ya que para él es determinante el conocimiento del contexto que rodea a la representación. En tanto que las imágenes dicen alguna cosa, es decir que son expresivas, pueden provocar una reacción de quienes las ven. Pero esa expresividad proviene del trabajo del creador, sea aquella lograda de manera consciente o sin ser su deseo expreso. Como afirma el autor:

Las imágenes son visuales y su expresividad se articula mediante la forma visual, pero hay un conjunto de circunstancias, biográficas, culturales, sociales, etc., en las que la obra se gesta, que forman el contexto y que es necesario conocer para comprender más plenamente. ([Chordá, 2004, p. 29](#))

Para complementar la enunciación del marco teórico que aquí se sigue, vale conectar de nueva cuenta con Peter Burke, quien abunda en lo que [Chordá \(2004\)](#) destaca como “trabajo del creador” ([2004, p. 11](#)). Burke (2001) insiste en que conocer al autor es una herramienta valiosa para apreciar la intencionalidad o la idea de por qué se estaban representando, de tal o cual manera, determinados aspectos dentro de lo retratado. Es importante conocer al creador de las representaciones, así como “estudiar el objetivo que con ella(s) persiguiera el autor” (Burke, 2001, p. 22).

El fotorreportero Enrique Meneses

Cuando tomó la fotografía de Fidel, el periodista español Enrique Meneses (1929-2013) trabajaba para *Paris-Match*, revista que en Francia mantenía un formato y unas características que se apegaban a lo seguido por la estadounidense *Life*. Luego de haber realizado un trabajo en Medio Oriente, y ante el interés que tenía

Figura 1. Portada de la revista Paris-Match



Fuente: Portada de la revista Paris-Match, N° 471, del 19 de abril de 1958.

su editor en “una revolucioncita” que se desarrollaba en el Caribe, Enrique Meneses se dirige a Cuba en junio de 1957. Luego de unos meses en La Habana, y por medio de vías clandestinas, disfrazándose y escondiendo su cámara, logra llegar a la Sierra Maestra, evadiendo el control del régimen de Batista. Contacta en Santiago de Cuba a “Deborah”, mujer quien luego resulta ser Vilma Espín, representante del Movimiento 26 de Julio (M-26-7) en aquella ciudad, y quien se casa con Raúl Castro apenas unos días después de triunfar la revolución (Meneses, 1968). Vilma Lucila Espín Guillois (1930-2007) era hija de José Espín, entonces contador principal de la empresa Bacardí, dedicada a la producción de ron en la Provincia de Oriente, en donde desde 1957 fue coordinadora del Movimiento 26 de Julio, fundado por Castro en 1955

(Trujillo, 2010). La propia casa familiar de “Deborah” funciona eventualmente como centro de organización clandestina del M-26-7 (Espín, De los Santos y Ferrer, 2012). Fue de esa manera como Meneses tuvo la oportunidad de finalmente presentarse ante Fidel, en la Sierra Maestra, los últimos días de 1957.

Luego de una estancia de más de tres meses con la guerrilla castrista, y donde obtuvo una impresionante cantidad de tomas, Meneses envió las fotografías a su editor. Ello gracias a la colaboración de Piedad Ferrer, chica de 16 años que las escondió entre sus ropas (Meneses, 1968). Mediante su conducto trasladó el material a Miami, de donde se mandó a París. La revista quiso aprovechar la situación, pese a que Meneses aún se encontraba en Cuba, y en los números del 8 de marzo y del 12 de abril publicó un par de reportajes del fotoperiodista español. El 19 de abril de 1958 apareció la edición de *Paris-Match*, N° 471, con una portada singular. Una imagen colorida de Fidel Castro en Sierra Maestra, disparando con una pistola (Figura 1)⁴.

4 Véase la página <https://rarebooksdeptmiami.com/products/paris-match-magazine-robin-hood-fidel-castro-1958>. Consulta realizada el 18 de junio de 2019; 12:44 hrs.



Con relación a esas publicaciones, Patricia Calvo González hace referencia a las imágenes, al aura lleno de romanticismo que inunda el entorno de la Sierra Maestra, en donde los guerrilleros con vestimenta de campaña en verde olivo suman a su figura sus inseparables habanos y fusiles. La autora afirma, y logra explicar detenida y claramente,

que los medios de comunicación son los responsables de la amplia difusión que tuvieron dichas imágenes, instantáneas que a finales de la década de los cincuenta dieron la vuelta al mundo. (Calvo, 2012, p. 471)

Centrada en el periodo entre 1957-1958, etapa que refiere como período donde se “hicieron correr ríos de tinta en la prensa de la época”, Calvo González se dedica a presentar el caso de Enrique Meneses, a quien de manera acertada define como: “Uno de los primeros profesionales que dio a conocer al mundo los rostros y el entorno donde se estaba llevando a cabo aquel levantamiento ante el poder establecido” por Batista, y quien luego de “meses de convivencia con los rebeldes cubanos, reunió un valioso material gráfico, escrito y personal, testigo directo de una lucha que daría un vuelco a la historia latinoamericana y al orden mundial” (Calvo, 2012, p. 471).

Es acertado comentar que Meneses no fue el primero, ni mucho menos el único, en evidenciar mediante imágenes la presencia de una lucha política en la que tomaría lugar preponderante Fidel Castro. La iconografía política en la cual está involucrado Fidel tiene una data de muchos años anteriores al momento en que Meneses llega a Cuba. Es más, debe decirse que ya desde los tiempos previos a la insurrección, Fidel aparece como figura política de primer orden. Claro que con características visuales diferentes a las de un guerrillero, como lo revela la foto en la que aparece dando un discurso en Ybor City, Tampa, en noviembre de 1955, durante el viaje que realizó por Estados Unidos para lograr el apoyo de la comunidad cubana en ese país y reunir fondos para la lucha contra Batista que ya preparaba desde México (Figura 2).

Figura 2. Fidel Castro en Ybor City, Tampa, noviembre de 1955, durante el viaje por Estados Unidos para recolectar fondos para el Movimiento 26 de Julio.



Fuente: www.tampabay.com/news/politics/stateroundup/that-time-fidel-castro-gave-a-speech-in-ybor-city---61-years-ago/2304167. Consulta del 16 de junio de 2017; 13:17.

Como antecedentes de Meneses, es fundamental la mención de los estadounidenses Herbert L. Matthews, Bob Taber y Andrew St. Georges, quienes ya en 1957 lograron conjuntar unas importantísimas series de imágenes que tuvieron un impacto en el ámbito estadounidense, así como en el horizonte latinoamericano. De esas experiencias se desprendería una bibliografía considerable, en la que ellos mismos figuraron como autores (Matthews, 1961, 1967; Taber, 1961), o bien como creadores de testimonios audiovisuales (Taber y Hoffman, 1957). A ese conjunto de periodistas, fotógrafos, entrevistadores, se sumaría Enrique Meneses ofreciendo al mundo la interesante y atractiva odisea de “los barbudos cubanos”.

Vale la pena hacer una breve alusión a la utilización de otros mecanismos de propaganda, los cuales también jugaron un papel fundamental en la difusión del movimiento rebelde. Me refiero al caso de los bonos revolucionarios del Movimiento 26 de Julio (Figuras 3 y 4)⁵, artefactos con los cuales, además de agenciarse apoyo económico dentro y fuera de Cuba en los años insurreccionales, se conformó un antecedente iconográfico importante, en ese sentido del impacto visual (López, Marqués y Purón, 1990).

Figuras 3 y 4. Bonos Revolucionarios del Movimiento 26 de Julio.



Fuente: Colección personal del autor.

Como puede apreciarse, el contraste entre el Fidel previo al año 1957 con el que se perfiló como rebelde enmontañado, evidencia la notoria transformación de su apariencia pública, siendo el plante de hombre de acción el aspecto que impactaría en el imaginario de quienes atendieron su trayectoria como luchador social.

La fotografía en Sierra Maestra

Ya se acotó que la imagen que ilustra el libro *Fidel Castro*, en su edición de 1968, fue capturada por Meneses; se ha hecho mención sobre la importancia de la lectura de imágenes en el ámbito latinoamericano; se presentó un acercamiento metodológico al mismo; así como se ofrecieron datos del propio fotógrafo. Ahora procede verificar nuestro planteamiento que sostiene que la representación fotográfica de

5 Colección del autor.



Fidel en la Sierra Maestra (Figura 5), que en un primer momento formó parte del material periodístico que envió a *Paris-Match* a principios de 1958, ofrece una valiosa información sobre la historia del proceso político y social cubano.

¿Qué se puede decir de ella? Se trata de una imagen montada en una publicación que se editó con el formato de libro. Su tamaño ocupa toda la plana de una página. Allí se representa a una persona, un hombre, quien ocupa la parte central de una imagen que está acomodada de manera vertical. Su vestimenta consiste en una gorra; en una prenda que parece ser un suéter con un cuello que le cubre toda la garganta, y que va debajo de una ropa que pareciera ser de una sola pieza, cubriéndole desde los hombros y brazos hasta los tobillos. Esta pieza de vestir cuenta con unos aditamentos en su brazo izquierdo. El individuo sostiene con ese mismo brazo un objeto, lleva a la cintura distintos artefactos, y en una bolsa de la ropa que está situada en su pecho -también del lado izquierdo- se aprecian algunas cosas. Su rostro mira hacia el lugar donde se situaba la cámara fotográfica, y en él se puede ver un bigote, barba, y también que porta anteojos.

El fondo de la imagen está integrado por dos planos; el superior es el de un cielo claro, mientras que la parte trasera inferior está compuesta por un paisaje natural, con formaciones geográficas naturales, que podrían ser cerros o colinas de algún territorio montañoso. No aparece ninguna otra persona. Como parte de algunos otros comentarios más dentro de esta sección, que define lo pre-iconográfico, se observa que la banda que adorna la manga izquierda de la ropa posee dos tonos de colores, y que se puede apreciar un número, mientras que en la parte superior del otro aditamento también se observa parcialmente un número más.

Figura 5. Imagen fotográfica de Fidel Castro en el libro de Enrique Meneses (1968).



Fuente: Fotografía de Enrique Meneses (1968).

Ya dentro de lo iconográfico, sabemos que se trata de Fidel Castro, como el lector de este artículo ya está informado con nuestros antecedentes. Fue un momento fotográfico de principios de 1958, entre los meses de enero y marzo, cuando el periodista convivió de cerca con el grupo guerrillero cuyo núcleo original ya había pasado más de un año en Sierra Maestra. Pero es pertinente contar con una mayor información.

Luego de unos días del desembarco del Granma, realizado el 2 de diciembre de 1956, al partir del puerto mexicano de Tuxpán, Veracruz, y ante la subsecuente respuesta militar del gobierno de Batista, el grupo rebelde casi fue exterminado. Al iniciar enero de 1957 se encontraron agrupados únicamente doce expedicionarios: Fidel Castro, Raúl Castro, Ché Guevara, Camilo Cienfuegos, Calixto García, Calixto Morales, Efigenio Almejeiras, Universo Sánchez, Faustino Pérez, Ciro Redondo, Juan Almeida y René Rodríguez. Ellos habrían de ser la base del contingente que, con apoyo de la gente del llano, encabezados por Frank País y Celia Sánchez desde Santiago de Cuba, y con la mencionada difusión que se logró gracias a los comunicadores estadounidenses, lograrían ubicarse y más adelante tener un control de la región que consideraban como “Territorio Libre de América”, y cuyo punto más alto se encontraba en la simbólica Sierra Maestra.

La fotografía de Fidel Castro corresponde a una toma que fue hecha allí, precisamente en esa emblemática zona de lucha por la liberación contra el poder golpista de Batista. Su ropa era de campaña, pero no precisamente propio de una institución como un ejército que cuidara la pulcritud castrense de viejo cuño. Sí, se trataría del uniforme de una organización armada revolucionaria, lo cual se constata a través de la insignia del brazo. Es, ni más ni menos, una banda que mostraba la pertenencia al Movimiento 26 de Julio, referencia que se reitera en lo que es el escudo del propio “26”, sello que ocupa la parte superior de la banda, que es roja y negra, lo cual no permite advertir el blanco y negro usado en la imagen.

Siguiendo con el detalle de la vestimenta, podemos mencionar de nueva cuenta la gorra que se volvería típica entre los guerrilleros insurrectos cubanos, que, si bien fue una prenda de mucha significación, en este sentido nunca pudo competir con la boina que adquirió fama internacional gracias al Che Guevara. El “uniforme” denota una sencillez que se completa con su forma holgada y ancha que se aprecia en mangas de brazos y piernas, así como en las grandes bolsas en pecho, baja cintura, y al parecer hasta en la parte cercana al muslo izquierdo. A la cintura lleva pequeñas bolsas que debieron estar sujetas por un cinturón y fungir como carrieras, para el almacenamiento de balas. A la vez cuelga una cantimplora, aunque pudiera ser que se trata de una bolsa que podía confundirse con un recipiente para agua. También en el plano de los detalles, complementa la descripción de Fidel Castro el uso de sus lentes, su ya característica barba, y las plumas que apenas se pueden ver en la bolsa superior izquierda.



Figura 6. Fidel Castro fotografiado por Enrique Meneses en Sierra Maestra (Cuba).



Fuente: Fotografía de Enrique Meneses

Existe un asunto que debe ser valorado al analizar una fotografía. Se trata de la posibilidad de que ella sea parte de un conjunto, de una serie de tomas. Cuando es el caso, como es la mayoría de los fotógrafos que capturaron los avances del proceso revolucionario cubano, la lectura de la imagen singular debe ser realizada sabiendo que es parte de un gran discurso. Una fotografía puede interpretarse de forma particular, aunque también es común encontrar dificultades para identificar la pertenencia a determinados conjuntos visuales. Cuando ello es

posible, indudablemente se comete la falta de no someterla a análisis como parte de una serie de vestigios más, de un conjunto amplio, donde la interpretación, evidentemente, es mucho más profunda por el apoyo que los otros artefactos culturales ofrecen. Una única fotografía marca una línea peculiar de lo que representa, mientras que integrada a un grupo, termina dando otro tipo de premisas.

Para este caso, el análisis en términos colectivos se limita a un mínimo, tanto porque se trata de un avance de investigación, como por la naturaleza de la publicación, es decir por los parámetros de la *Revista Ístmica*. Pero vale la pena hacer una mención breve. Sobre el atuendo, debe decirse que en cierto momento se consideró que la ropa de Fidel era de una sola pieza, pero gracias a otra fotografía más (M. Carmen, 2017) se constató que en realidad se trataba de un pantalón y una chaqueta (Figura 6). El ángulo de la toma que se estudia hace que parezca una prenda completa. Este pequeño ejemplo resalta la mención de que la imagen analizada debe considerar la existencia de una serie a la que pudo pertenecer, como sucede con el caso de esta otra fotografía consultada. La misma ropa en otras fotografías permite observar ese detalle. Podría pensarse en que, al ser la única ropa de Fidel, es normal que apareciera en muchas tomas que podrían ser de diferentes días. Sin embargo, se pueden encontrar detalles que no van en ese sentido. La lectura iconológica comparativa es de gran utilidad, como sucede cuando también se aprecia en la otra fotografía que las plumas que porta Fidel en su bolsa superior derecha están en el mismo lugar de la foto principal de este artículo.

De regreso a la fotografía central que se analiza en este artículo (Figura 5), resalta en la toma el arma que Castro sostiene de su correa con el brazo izquierdo. Ella se balancea, lo cual puede definirse por el hecho de que la imagen del fusil está barrida. En efecto, se trata de un rifle que, en su época, fue afamado por contar con una mira telescópica que se supone que permitió tener alcances de certeza, pese a la distancia.

Existen ejemplos que muestran la importancia que tiene incursionar en la lectura de aquellas imágenes que son vestigios de la trayectoria de Fidel Castro como luchador social en cualquier parte del mundo. En ellos es posible encontrar información que abunda sobre aspectos que difícilmente se atendieron (González, 2018); así como reflexiones iconológicas que deben ser atendidas al interpretar históricamente el proceso político cubano, y en particular la trayectoria de su líder (Camacho, 2011; Corona, 2014; Reynaga, 2007).

Desafortunadamente, tal atención a las imágenes como elemento que permita enriquecer el conocimiento histórico no es una actitud constante en el caso de la revolución cubana. Además de tal vacío, también concurren casos de libros que dan la impresión de atender a los materiales iconográficos para apoyar las interpretaciones históricas, pero en los cuales se trata de publicaciones que en realidad no van encaminadas en ese sentido. Muchos no logran, y ni siquiera intentan, cubrir una atención iconológica. Dos casos relacionados directamente con Fidel Castro son las obras intituladas *Fidel Castro* (Huertas, 2008), y *Fidel Castro. El líder máximo: una vida en imágenes* (Manferto, 2008). Se trata de biografías ilustradas. La presencia de fotografías es indiscriminada, tanto por la cantidad como por la utilización, así como algunos documentos y referencias que atienden la personalidad de Fidel con una intención de exaltar y continuar el mito del líder, pero sin mostrar aporte cognoscitivo alguno sobre el proceso histórico que Castro ha protagonizado. Encontrar ese tipo de obras, es decir en las cuales las imágenes jueguen un papel puramente de ilustración, revelan que es necesaria su lectura con un sentido cognoscitivo. La relevancia que las iconografías tienen hacia los estudios históricos es valiosa y fructífera, pero no se encuentra a flor de piel, no aparece “a flor de imagen”.

La presencia de las imágenes no es un tema de análisis central y reflexión. En el caso del libro de Huertas, las instantáneas aparecen de manera confusa, es decir, a veces insertadas en espacios en donde no hay una razón de su colocación en temas alejados de lo que ellas ilustran. Así es el caso de la fotografía de actualidad de una mujer cubana trabajando en la elaboración de un “habano” (Huertas, 2008, p. 25), en medio de una explicación sobre la explosión del Maine, del Tratado de París, y de la herencia ideológica de Martí, temas de un siglo atrás; como también sucede con la fotografía insertada en la página 87, donde se toca el caso



del movimiento universitario cubano de la segunda mitad de la década de 1940, cuando en la imagen fotográfica que pretende ilustrar el texto se puede ver un par de hombres vestidos de civil y armados, con uno de ellos usando un casco militar que lleva una inscripción en color blanco que dice “26”, en clara referencia al Movimiento 26 de Julio, el cual ocupó un lugar central de la iconografía cubana solo a partir de 1957. En pocas palabras, se hace evidencia de la necesidad de un manejo adecuado de los vestigios visuales. Pero habría que reconocer y admitir algo innegable. El acceso a esas imágenes usadas como ilustración, en ocasiones son verdaderas oportunidades para contar con fuentes que, de otra manera, no podrían contribuir a estudios metodológicamente apropiados.

Cierre iconológico

Dentro del proceso insurreccional cubano, la presencia de la fotografía ha sido marco de una lucha de imaginarios. Así ha sucedido en toda la América Latina, donde las imágenes fotográficas han sido instrumentos altamente politizados (Triana, 2009), que denuncian, que se rebelan. En sus representaciones se manifiestan posturas subversivas, se lanzan gestos de oposición hacia el control arbitrario y dominio social impuesto por parte de la dictadura de Fulgencio Batista. No obstante, y pese a que en las construcciones iconográficas no aparezca referencia alguna directa sobre el tirano o sus cómplices, debe pensarse en la fotografía como un espacio de controversias. Es enriquecedor hacer un cotejo en el contraste que puede descubrirse en la imagen, percibir una contraposición con al menos otro elemento que ocupe el lugar del referente omitido, que en este caso sería Batista. Al dictador se le confronta a través de la imagen fotográfica. No necesita aparecer en ella para estar presente. Él es motivo de la rebeldía expresada, así como su derrocamiento la meta de la lucha armada.

Para dar fortaleza a tal confrontación, es crucial el aporte del fotógrafo, toda vez que su mirada determinará una cierta postura, una intención, un testimonio que se mantiene en la historia como un “registro del espíritu de la época”. Sin embargo, debe advertirse que no se trata de muestras completas, sino representaciones fragmentadas, hechas añicos, de una determinada totalidad (Triana, 2009). La captura realizada por Meneses se hizo resaltando la importancia del líder guerrillero. No fue la imagen de alguno de los otros 12 que sobrevivieron al desembarco del Granma la que ha quedado en la historia política cubana. La efigie quedó capturada en miles de tomas fotográficas realizadas por quienes se acercaron a los escenarios de la lucha armada fue la de Fidel. El hombre en Sierra Maestra se convirtió en el protagonista central.

La utilización simplista de la imagen como estampa, como es el caso del libro de Meneses, lleva a comprender la necesidad de preguntarnos por aquello que no



interesa a las historias ilustradas, pero que en realidad está allí, presente en cada vestigio iconográfico. En la imagen de Fidel, él es “el gran hombre”. Es el único protagonista que se puede ver presente ¿Cómo se leyó esto en el tiempo previo al triunfo revolucionario? ¿Cuál sería la interpretación que le dio un cubano exiliado al momento de su muerte? ¿Qué se podría decir de la ausencia de otros sujetos sociales en esa fotografía? Lo que toca decir en este texto es que se trata de la presencia de Fidel como líder, como figura central que es seguida de cerca por el fotoperiodista. Este tiene una atención especial hacia el protagonista de la lucha. El fotógrafo adopta un papel básico al saber que Castro es un referente primordial para documentar los hechos que el propio periodista quiere atrapar. Dentro de esta actividad, paralelamente se produce la conformación de una persona que se hace célebre.

En el caso de este texto, la imagen es pensada en calidad de herramienta para alcanzar un entendimiento de cómo se logró construir una representación tal que pudiese ser tan poderosa para impulsar un apoyo popular inconmensurable hacia las propuestas ideológicas castristas. Se parte de que en ellas pueden entresacarse informaciones que difícilmente ofrecen otro tipo de vestigios. Al mirar la imagen fotográfica de Fidel Castro en la Sierra Maestra, podría decirse que es suficiente atender lo que se ve, pero no debe ser así. Para en verdad obtener una mayor cantidad informativa, hay que sumergirse en lo profundo de la imagen. Por ejemplo, podemos pensar en la función que adquiriría la imagen de Fidel como legitimadora del cambio revolucionario. Legitimar es una de las metas que los creadores de iconografías debieron tener en mente al ser construidas. Eso debió intentar el mismo Meneses. El éxito de tal legitimación definió un proceso paralelo en el cual se conformó el culto a un individuo, fenómeno sociocultural que podemos apreciar a través del estudio realizado en una toma fotográfica generada en los inicios de la insurrección guerrillera de Fidel Castro.

La contribución que tuvo la presencia fotográfica en la lucha castrista se explica por la naturaleza de su origen. Como resultado de un proceso mecánico, se piensa que “si la fotografía muestra, es porque es verdad”. Así, cuando un ejemplar funciona como medio de acceso a una realidad a la que no se puede tener acceso, se le otorga confianza (López, 2018). Así se entiende que la imagen de Fidel en Sierra Maestra se construyó cuando Meneses destilaba simpatía por el ideal revolucionario. Muchas de sus fotos de ese periodo lo atestiguan. Pero el manejo de las imágenes permite su manoseo, y en ello juega un papel determinante el pie de imagen, ya que se convierte en conductor de la atención que debe dar el lector visual. En el caso de la fotografía que hemos venido revisando, el texto que acompaña la imagen define a esta de manera exaltadora: “*This photography taken in the Sierra Maestra became a symbol of the anti-Batista revolution*”. El



significado que se puede dar a esas palabras lleva a la posibilidad de que sea una exaltación que el propio Enrique Meneses haría de su trabajo, situándose como individuo cercano a un proceso de gran impacto histórico. A lo largo del texto, es decir del libro, el fotógrafo se impone a sí mismo como una persona cercana a Fidel Castro durante los recorridos en la Sierra Maestra. Pero aquel vínculo de confianza entre fotógrafo y fotografiado se perdió, se debilitó, lo cual quedó impreso en otras de las imágenes integradas en el propio libro de 1968, donde, como ya se dijo, la referencia visual a la experiencia de la Brigada 2506 impone a la lucha de Fidel ya una actitud de desencanto, toda vez que las imágenes que muestran sufrimiento por los resultados de la intentona de invasión, van acompañadas de textos en los que se menciona en forma de denuncia la preparación de guerrilleros en Cuba y la difusión de extender el ideal castrista en todo el territorio latinoamericano.

Para concluir, reiterando que por tratarse de avances de investigación se quedan fuera muchos aspectos alrededor de este estudio iconológico, es importante referir un dato significativo: la aparición que tiene la misma imagen analizada dentro la revista *Bohemia*, en Cuba. En su edición del 9 de marzo de 1958, N° 10, año 50, se editó el reportaje que habría realizado para *Paris-Match*, y que esta vendió al semanario cubano. Allí, integrada al artículo intitolado “Misión: Sierra Maestra”, la fotografía es acompañada por un pie de foto distinto. Este dice: “Fidel Castro, camina él primero en su columna. De vez en cuando gira para ver si le siguen sus hombres. Al fondo, las famosas montañas que pudieron haber sido su tumba y que hoy son su casa” (*Bohemia*, 1958, p. 52). El tono de las palabras es sumamente distinto al del iconotexto de la edición de 1968. Además, la comparación resulta más llamativa cuando se leen los pasajes del reportaje de Meneses. La coincidencia de intereses es contundente. La descripción de Castro, realizada por el español, es de admiración, llena de elogios. Los recuerdos relatados hacen ver sin dificultad que Meneses miró al líder revolucionario como un ícono. El pasaje de su primer encuentro lo revela:

Me volví. Ante mí se recortaba, a contra-luz, la silueta aventajada de un hombre. Apreté su mano y contesté afirmativamente a su pregunta. Sabía que estaba ante Fidel Castro. De aquel primer encuentro, conservo la imagen de un hombre llano, sencillo, con esa sencillez que tienen los hombres que llevan dentro un mensaje para los demás hombres. Desde entonces, tuve oportunidades continuas, del alba al anochecer, durante casi un mes, de observar al hombre que había creado una leyenda. (*Bohemia*, 1958, p. 52)

Las múltiples anécdotas, los datos ofrecidos, las muchas fotos que aquí no se pueden describir, prueban que el contexto en el cual se tomó la imagen fotográfica de Fidel en Sierra Maestra convierte a esta en una construcción simbólica

prometedora. En efecto, esa foto, si bien no fue la única responsable, contribuiría considerablemente en la conformación épica de Fidel. Sin embargo, las condiciones cambiarían y Meneses se alejó de aquella postura atraída por el castrismo.

Luego de la edición de 1968, se publicaron otras obras más del fotoreportero, siempre incluyendo fotografías de aquellos meses que pasó en Cuba con los barbudos encabezados por Fidel (Meneses, 1969, 1995, 2016). Los acontecimientos alrededor de dichas ediciones han determinado el manejo de las imágenes, marcando actitudes que van del cierto recato hacia el recuerdo de Fidel, hasta la agresiva denostación del carácter comunista del gobierno castrista. Pese a ello, no debe dejarse de lado el ambiente en que se tomó la fotografía, para darse cuenta de la distancia que tomaron las interpretaciones posteriores con respecto a esos inicios del año 1958, cuando Meneses escribió:

Independientemente de la causa que defienden los hombres de Fidel Castro en la Sierra Maestra, y analizando objetivamente la significación humana de su gesto, creo que la hazaña sola es ya digna de admiración internacional. Cuando doce hombres se escondían de día para caminar de noche por senderos que les eran hostiles, cuando comían yuca hervida y dormían bajo la lluvia, echados sobre sus municiones para protegerlas del agua, no se daban cuenta de que estaban escribiendo una página emocionante de la Historia de su patria. (*Bohemia*, 1958, 52)

Así, de esa manera, también de Meneses se puede decir que, pese a los cambios en sus posturas hacia la revolución cubana, hacia Castro, con su experiencia en Sierra Maestra, con sus imágenes fotográficas recorriendo el mundo, no se dio cuenta de que contribuyó a dar dinámica a esa página coyuntural y significativa de la historia de la América Latina.

Referencias bibliográficas

Bohemia. (9 de marzo de 1958). N° 10, Año 50.

Camacho Navarro, E. (2011). “Imágenes e imaginarios de la revolución en Cuba”, en *Pensar las revoluciones. Procesos políticos en México y Cuba*, Enrique Camacho Navarro (Coordinador). México: CIALC/UNAM.

Canepa Koch, G. y Kummels, I. (Eds). (2016). *Photography in Latin America. Images and identities across the time and space*, Bielefeld, Alemania: Transcript.

Corona Gómez, F. (2014). “La imagen de Fidel Castro en la revista *Life*, 1957-1960”, en *Cuadernos Americanos* 150, México: CIALC, UNAM, pp. 61-92.

Chordá, F. (2004). *De lo visible a lo virtual. Una metodología del análisis artístico*, prólogo de Mihai Nadin, Barcelona, España: Anthropos.



- Espín, V., De los Santos, A., y Ferrer, Y. (2012). *Las mujeres en Cuba. Haciendo una revolución dentro de la revolución. De Santiago de Cuba y el Ejército Rebelde a la creación de la Federación de Mujeres Cubanas*, Atlanta, Ga., Estados Unidos: PathFinder Press.
- González Bolaños, A. F. (2018). “La Revolución Cubana a través de la caricatura política en los periódicos *El País* y *El Tiempo* de Colombia, 1958-1959”, en *Historia Caribe*, Universidad del Atlántico, Facultad de Ciencias Humanas, Programa de Historia, Grupo de Historia de la Educación e Identidad Nacional, Volumen XIII, N° 32, enero-junio 2018, pp. 171-205.
- Huertas, P. (2008). *Fidel Castro*. Madrid, España, Libsa.
- Kossov, B. (2001). *Fotografía e historia*, trad. Paula Sibilia, Buenos Aires, Argentina: Biblioteca de la Mirada.
- Lopes Cardoso, F. (2018). “Fotojornalismo: o real e o verosímil”, en *Discursos fotográficos*, Londrina, Colombia, v.14, n.24, p.118-139, jan./jun. 2018.
- López Rivero, S., Marqués Dolz, M. A., Purón Riaño, Z. (1990). *Emigración y clandestinidad en el M-26-7. La emisión de bonos*. La Habana, Cuba: Editora Política.
- M.,C.,(2017). “Enrique Meneses, entre los grandes olvidados”, en <https://es.blasting-news.com/opinion/2017/11/enrique-meneses-entre-los-grandes-olvidados->
- Macías Pascual, R. (1984). *Girón. Historia verdadera de la brigada 2506*. La Habana, Cuba: Editorial Letras Cubanas.
- Manferto de Fabianis, V. (2008). *Fidel Castro. El líder máximo: una vida en imágenes*. Madrid, España: La Esfera de los Libros.
- Manguel, A. (2003). *Lendo imagens. Uma história de amor e ódio* (traducción del inglés Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg, Claudia Strauch), 2ª reimpresión, Sao Paulo, Brasil: Companhia das Letras.
- Márai, S. (2005). *La mujer Justa*. Traducción del húngaro por Agnes Csomos, Barcelona, Salamandra, pp. 214-215.
- Matthews, H. L. (1967). *Fidel Castro*, New York, Estados Unidos: Simon and Schuster.
- Matthews, H. L. (1961). *The Cuban Story*. New York, Estados Unidos: G. Braziller.
- Meneses, E. (1995). *Castro: comienza la revolución*. Madrid, España: Espasa Calpe.

- Meneses, E. (1968). *Fidel Castro* Translated by J. Halcro Ferguson. New York, Estados Unidos: Taplinger Publishing Company.
- Meneses, E. (1969). *Fidel Castro*. Madrid, España: Ed. Cosmópolis.
- Meneses, E. (2016). *Fidel Castro, patria y muerte*, prólogo de Jon Lee Anderson, A Coruña, España: Ediciones del Viento.
- Mraz, J. y Mauad, A. M. (2015). *Fotografía e historia en América Latina*. Montevideo, Uruguay: Centro de Fotografía de Montevideo.
- Reynaga Mejía, J. R. (2007). *La revolución cubana a través de la revista Política en México: construcción imaginaria de un discurso para América Latina*. Toluca, México: UNAM, UAEM.
- Ritchin, F. (2009). *After Photography*. New York, Estados Unidos: Norton & Company.
- Romano, R. (1995). “La historia y la fotografía”, en *Reflexiones sobre el oficio del historiador*, prefacio y coordinación de Gisela von Wobeser, México: Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas; pp. 55-64.
- Taber, R. (1961). *M-26, Biography of a Revolution*. New York, Estados Unidos: L. Stuart.
- Taber, R. y Hoffman, W. (1957). *Rebels of the Sierra Maestra: the story of Cuba's jungle fighters*. CBS News, 1957 (Video de 26 minutos) Taber and Hoffman's exclusive story of climbing the Sierra Maestra Mountains and evading Cuban government troops to interview rebel leader Fidel Castro and his men. Video.
- Traviesas Moreno, L. M. de las. (Comp.) (2012). *50 años después. Girón y la crisis de octubre*, La Habana, Cuba: Imagen Contemporánea.
- Triana, H. (2009). *Entre líneas. Fotografía latinoamericana*, Presentación de Juan Carlos Pérgolis. Bogotá, Colombia: Universidad de Colombia, Facultad de Artes (Colecciónsincondición, 24).
- Trujillo Aldama, L. (2010). *Vilma Espín: La flor más universal de la Revolución Cubana*. México: Ocean Press.
- Wyden, P. (1979). *Bay of Pigs. The Untold Story*. New York, Estados Unidos: Simon and Schuster.



