

Fotografía de la migración: la construcción de una mirada para la fotografía de archivos
en proyectos de humanidades digitales sobre la migración a Brasil y Cuba, 1850-1950

by

Czarina Lagarda López

A Dissertation Presented in Partial Fulfillment
of the Requirements for the Degree
Doctor of Philosophy

Approved in June 2023 by the
Graduate Supervisory Committee:

Christopher Johnson, Chair
Ligia Bezerra
Carlos García-Fernández

ARIZONA STATE UNIVERSITY

August 2023

ABSTRACT

Europe was the scene of massive emigration to the Americas during the 19th century and until the first half of the 20th century. In that same period, numerous countries of what would later become Latin America and the Caribbean achieved their independence from Spanish and Portuguese empires and flaunted themselves as free nations. Countries like Brazil and Cuba, previously the primary labor force comprised enslaved people, were some of the leading destinations for European emigration.

This research focuses on photographs from three archives that documented both emigration and immigration in Latin America in this geopolitical context and are currently part of digital humanities projects related to memory and identity. These are the iconographic archive of the Museu da Imigração do Estado de São Paulo, the Biblioteca Digital Hispánica of the Biblioteca Nacional de España, and the Memoria Digital de Asturias. The hypothesis is that the images in these photographs may contribute to fostering and reinforcing a colonialist discourse based on the image of the white/European in the Americas integrated into nineteenth-century nation projects that are part of foundational narratives.

For this analysis, I build a gaze-based on decolonial theory, which proposes to disassociate from the Eurocentric bases of power that came with colonialism and the logic of modernity and other epistemologies based on these principles. This look is aware of the affects, how they operate in the body, and the conformation of affective societies. From this perspective, it is possible to determine how official history-built narratives continue to perpetuate mechanisms of power based on an imperialist aesthetic.

Studies on migration to Latin America and the Caribbean have established themselves as an essential means to extend and encourage dialogue on identity formations and their impact on culture. With the emergence of new forms of communication and cultural expression on virtual platforms, it is opportune, if necessary, to analyze the possible impact of the images used in virtual reality, how they are seen, how they are presented, and under what narratives they are inserted. Furthermore, how do they affect contemporary affective societies?

RESUMEN

Durante el siglo XIX, y hasta la primera mitad del siglo XX, Europa fue el escenario de una emigración masiva hacia las Américas. En ese mismo siglo, numerosos países de lo que posteriormente sería América Latina y el Caribe lograban sus independencias y se ostentaban como naciones libres. Lugares como Brasil y Cuba, donde anteriormente la principal fuerza laboral estaba compuesta por esclavos, fueron algunos de los principales destinos en la emigración europea.

Esta investigación se enfoca en las fotografías de tres archivos que documentaron tanto la emigración, como la inmigración, en este contexto geopolítico y que actualmente forman parte de proyectos de humanidades digitales relacionados con la memoria y la identidad. Estos son el archivo iconográfico del Museu da Imigração do Estado de São Paulo¹, la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España² y la Memoria Digital del Principado de Asturias³. La hipótesis es que las imágenes de estas fotografías pueden estar contribuyendo para fomentar y/o reforzar un discurso colonialista basándose en la imagen del blanco/europeo en las Américas integrados en proyectos de nación decimonónicos y que forman parte de narrativas fundacionales.

Para este análisis, construyo una mirada a partir de la teoría decolonial, la cual propone desvincularse de las bases eurocéntricas del poder que llegaron con el colonialismo, así como de la lógica de la modernidad y otras epistemologías basadas en estos principios. Esta mirada es consciente de los afectos y la forma en la cual estos

¹ <https://museudaimigracao.org.br/>

² <https://www.bne.es/es/catalogos/biblioteca-digital-hispanica>

³ <https://memoriadigital.asturias.es/inicio>

operan en el cuerpo, así como de la conformación de sociedades afectivas. A partir de esta mirada, es posible determinar cómo la historia oficial construyó narrativas que siguen perpetuando mecanismos de poder basados en una estética imperialista.

Los estudios sobre la migración hacia América Latina y el Caribe se han consolidado como un importante medio para extender e incentivar el diálogo sobre las conformaciones identitarias y su repercusión en la cultura. Actualmente, con el surgimiento de nuevas formas de comunicación y expresión cultural en plataformas electrónicas, resulta oportuno, si acaso necesario, analizar el posible impacto de las imágenes utilizadas en la virtualidad, cómo son vistas, cómo se presentan y bajo qué narrativas están insertas. Más aún, ¿cómo afectan emocionalmente a las sociedades afectivas?

DEDICATION

To
Lourdes María,
Czarina,
Guillermo,
and
Marcelo.

ACKNOWLEDGMENTS

I want to thank the Spanish Department at Arizona State University. Likewise, I want to thank the committee for all your support. Thank you, Professor Christopher Johnson, for showing me the possibilities and potential of my research. Thank you for always being honest about believing in my project. Thank you for questioning, encouraging, and *apapacharme* academically, and even opening the doors of your house to me and my children to share with you and your family. This is a gesture I will always appreciate. Thank you, Professor Bezerra, for your time and precise comments when I felt it was not moving forward. Also, thank you Professor García-Fernández for your advice, words, and experience. This committee was the best. Although you are no longer with us, I want to thank you, Professor David W. Foster, for teaching me your vision of photography, cultural studies, and its applications in Latin American studies. Thank you for fully supporting me as a graduate student. Mainly, thanks for your words when I needed it the most. Few understood as well as you the meaning of coming from another country to study a Ph.D. in a completely foreign environment.

I also want to thank those professors who also guided me, such as Cynthia Tompkins, Daniel Vargas, Hope Anderson, and Anne Walton-Ramírez. Also, to the colleagues who, like me, began this journey without the slightest idea of the roller coaster of emotions and experiences that we would face but with your presence, your words and your *compañerismo* you made my time at this institution a more bearable journey: Ana Silvia, Aurora, Bárbara, Bruno, Carla, Concetta, Diana, Edurne, Erin, Francisco, Freddy, Jesús, Jiyun, José, Juliana, Kerry, Lizeth, Mari, Mariana, Mónica, Nayibe, Rachel,

Ramón, Román, Rosita, Thomas, and Valeria. Oh! I almost forgot. Thanks, Lluís, for constantly reminding me that a dissertation doesn't write itself *¡Qué lata!* But my mom couldn't write it for me either. To all of you (and you too, even if I couldn't remember your name when I was writing this, but I know you will understand): *¡Gracias totales!*

TABLE OF CONTENTS

	Page	
LIST OF FIGURES	x	
CHAPTER		
1	PROGRESO Y MODERNIDAD: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA MIRADA PARA LA FOTOGRAFÍA DE LA MIGRACIÓN	1
	Walter Benjamin: fotografía, progreso y modernidad en el siglo XIX	3
	Martin Heidegger: La imagen del progreso.....	14
	La recepción de la fotografía de la migración: decolonizando la mirada....	23
2	LAS FOTOGRAFÍAS DE LA MIGRACIÓN EN LOS PROYECTOS DE HUMANIDADES DIGITALES.....	30
	La fotografía de la migración: comunidades afectivas.....	34
	La fotografía técnica y los proyectos de humanidades digitales.....	53
	Archivo fotográfico: reformulando la teoría.....	56
	El subalterno: la re-construcción de una perspectiva	57
3	ARCHIVO ICONOGRÁFICO DE LA MIGRACIÓN A BRASIL: UNA MIRADA A LA INMIGRACIÓN A SÃO PAULO A TRAVÉS DE SUS ARCHIVOS ELECTRÓNICOS.....	66
	El rico terrateniente: una fotografía para el extranjero.....	73
	Hospedaria de Imigrantes do Brás: la otra cara de la felicidad.....	83
	Llegada y acogida: Origen hace destino	88
	Fotografía de inmigrantes en los núcleos coloniales: otras asociaciones	96

CHAPTER	Page
4	UNA MIRADA A DOS ARCHIVOS ESPAÑOLES SOBRE LA EMIGRACIÓN A CUBA101
	Cuba y su pasado colonial en la fotografía: una contextualización103
	La recuperación de la memoria y el papel de la fotografía106
	Biblioteca Digital Hispánica107
	Memoria Digital del Principado de Asturias119
5	CONCLUSIONS 142
	REFERENCES149
APPENDIX	
A	PÁGINAS LEGALES Y AUTORIZACIONES PARA EL USO DE LAS FOTOGRAFÍAS.....156

LIST OF FIGURES

Figure	Page
1. Imigrantes (possivelmente italianos) na colheita de laranja. Reprodução a partir de postal que, componente de uma coleção, era destinado à divulgação do Estado de São Paulo na Europa.	76
2. Família de imigrantes italianos no Núcleo Colonial Jorge Tibiriçá. Promissão ..	82
3. Visita do Ministro da Agricultura à Hospedaria.....	87
4. Chhegada de imigrantes na Hospedaria.....	91
5. Imigrantes suíços na Hospedaria dos Imigrantes	94
6. Família do colono Pedro Francisco Paula	99
7. Grupo de militares en uniforme de campaña.....	112
8. Grupo de oficiales.....	118
9. Retrato de un asturiano en Cuba	123
10. Emigrantes asturianos trabajando de choferes.....	128
11. José Huerta en Cuba.....	131
12. Leonor en La Habana	134
13. Expedición cinegética	140

CHAPTER 1

PROGRESO Y MODERNIDAD: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA MIRADA PARA LA FOTOGRAFÍA DE LA MIGRACIÓN

De manera reiterada se afirma que el siglo XIX fue un periodo de cambios drásticos y transformaciones geográficas significativas que impactaron en varios niveles, como es el político, el económico y el social. Este siglo presenció el surgimiento de nuevas formas de viajar y comunicarse. También, emergieron nuevas naciones y con ello la conformación de sus propias identidades. En América Latina, tanto los cambios en las comunicaciones, como la creación de nuevas identidades, tienen un punto de encuentro en la fotografía de la migración.

En medio de estos cambios geopolíticos, la popularización de la cámara fotográfica inició y convirtió a decenas de pintores en fotógrafos, quienes, como escribió Walter Benjamin, eventualmente fueron los “técnicos” en la transición de la pintura al daguerrotipo para, finalmente, llegar a la fotografía (“Short” 17). El posicionamiento de la cámara fotográfica en el uso común no sólo creó a los fotógrafos, sino que también formó a sus receptores. Ambos, la fotografía y sus receptores, han venido modificando la forma en la que se ve, se piensa y se sienten las imágenes de una fotografía. Por ello, estudiar el impacto de las imágenes al acercarse a una cultura se hace cada vez más indispensable dado su alcance y sus implicaciones.

Hoy en día, la fotografía se ostenta como un documento visual del que parten numerosos usos, aproximaciones y estudios, como los que empezó László Moholy-Nagy o Walter Benjamin, entre otros; o, bien, como los que han publicado en décadas recientes,

Roland Barthes, Boris Kossoy o Kaja Silverman, por mencionar solo algunos de los que iniciaron y continúan una discusión que hoy en día, en los albores del siglo XXI, aún está lejos de agostarse. Principalmente, porque en las últimas décadas, con el surgimiento del internet, la inteligencia artificial y las comunicaciones renovándose a una velocidad inusitada, estos cambios son aún más tangibles en la manera en la que, por ejemplo, es posible usar y manipular una fotografía a placer.

La fotografía de la migración que actualmente forma parte de proyectos de humanidades digitales resulta compleja de analizar a causa de distintos motivos. El primero a considerar es que son fotografías que surgen en un momento de crisis, es decir, son imágenes de seres humanos captados en medio de la necesidad de dejar un país para integrarse en otro bajo condiciones, leyes e instituciones que les son totalmente ajenas. Asimismo, estas fotografías han sido colocadas como parte de proyectos que tienen una narrativa particular como son aquellos que tienen que ver con la identidad y la memoria, por mencionar el ejemplo que me trae a esta investigación. De igual manera, hoy en día, las fotografías que forman parte de archivos electrónicos, memorias o plataformas de consulta están abiertos para todo público. Así, son imágenes que están siendo expuestas de manera digital y que, por su naturaleza de fotografía de archivo (fundacionales, iniciales), estas están ligadas a la identidad del país en el que se encuentran y a las narrativas de éste.

De este modo, el objetivo general de esta investigación es la construcción de una mirada para la fotografía de la migración en proyectos de humanidades digitales. Lo que implica una construcción es la constante renovación de la mirada hacia fotografías con un tema que cambia dependiendo del tiempo y el país en el que se estudie pero que conlleva

en su significado una constante en crisis. Los objetivos particulares son construir esa mirada para tres proyectos de humanidades digitales que muestran la migración hacia dos países latinoamericanos: Brasil y Cuba a finales del siglo XIX y principio del XX. Dadas las condiciones actuales y el contexto sociohistórico de dichas imágenes, esta mirada la construyo a partir de la teoría decolonial, a través de la cual se conforman nuevos saberes que reconocen las condiciones culturales de su momento histórico, pero también es consciente del momento histórico actual, de los alcances que tienen las imágenes en proyectos de humanidades digitales, así como de las asociaciones afectivas derivadas de este y cuestiona las condiciones actuales y el devenir de dichas fotografías.

Para la construcción de una mirada para la fotografía de la migración a América Latina, y comprender la preponderancia de dichas imágenes en los proyectos de humanidades digitales, es necesario entender primero el contexto en el que se dieron estos movimientos masivos en el siglo XIX hacia las Américas. Específicamente, las inmigraciones europeas a países o repúblicas que recientemente obtuvieron su independencia y trabajaban en sus propios proyectos de nación. Por tanto, es imprescindible definir qué significaba el progreso y la modernidad a finales del siglo XIX.

Walter Benjamin: fotografía, progreso y modernidad en el siglo XIX

Antes de entrar de lleno a estos conceptos, es vital considerar el significado histórico, político y social del siglo XIX. Para esto, yo considero imprescindible la lectura de Eric Hobsbawm. Él estudió y dividió el gran siglo XIX en tres periodos con características distintas y que englobó en una trilogía también llamada el gran siglo XIX;

estos textos son *The Age of Revolution: Europe 1789–1848*, *The Age of Capital: 1848–1875* y *The Age of Empire: 1875–1914*. En el primero, Hobsbawm determina cómo en dicho periodo los ojos del mundo estaban puestos en Francia e Inglaterra debido a la Revolución Francesa, la Revolución Industrial y sus implicaciones ideológicas y económicas, respectivamente, para el resto de los países (*Revolución* 9). No obstante, es el segundo texto el que plantea las bases ideológicas de dicho periodo (1848–1875), el cual, de acuerdo con Hobsbawm, Karl Marx ilustró ampliamente en *Das Kapital* (1867). En palabras del mismo Hobsbawm: “Era el triunfo de una sociedad que creía que el desarrollo económico radicaba en la empresa privada competitiva y en el éxito de comprarlo todo en el mercado más barato (incluida la mano de obra) para venderlo luego en el más caro” (*Capital* 13). Las colonias españolas y portuguesa, y aquellas repúblicas posteriormente creadas en América, son un ejemplo claro de esto, por lo que los movimiento independentistas, y movimientos sociales y económicos, pueden seguirse a través de estos periodos y bajo estas características. Pero, ¿qué papel juega la fotografía en este proceso?

De todas las reflexiones que surgieron en torno al descubrimiento y posterior desarrollo de la fotografía en el siglo XIX, aquellas que dejó Walter Benjamin son las que continúan provocando a los lectores contemporáneos. Para efectos de esta investigación, considero básicas aquellas que capturaron su lectura del siglo XIX europeo. Lo anterior posibilita entender el rol que jugó Europa en la conformación económica, política, social y cultural en la que los países emergentes de las Américas crearon sus propias identidades.

Durante la década de los años veinte, Benjamin inició algunas reflexiones sobre la fotografía, pero no es sino hasta 1931 que concreta una publicación en tres partes bajo el nombre original de “Kleine Geschichte der Photographie” y se publica en la revista *Literarische Welt*, traducido al español como “Breve historia de la fotografía”. Aquí, Benjamin muestra su inquietud con las nociones estéticas y su impacto social y político, así como también ofrece una primera explicación del concepto de aura. Estas propuestas ya definen su postura hacia la crítica fotográfica que desarrolla en la próxima década. Algunos ejemplos que menciona son las imágenes de Jean-Eugène-Auguste Atget, August Sander y Karl Blossfeldt. También habla sobre el retrato como ese vínculo entre el pasado y la modernidad, y la importancia de los pies de foto para la interpretación de las fotografías. En otras palabras, desde la conocida y discutida *invención* de la fotografía por Joseph Nicéphore Niépce y Louis Daguerre en Francia, se está escribiendo sobre las posibilidades de interpretación que se pueden encontrar en las imágenes proyectadas en una foto.

Particularmente, considero importante destacar cómo Benjamin reflexiona ese pasado que fue capturado en la imagen y que encuentra las miradas del presente y le habla a esa nueva mirada, o a esos ojos, en el momento en el que estos la encuentran:

We are compelled to find the inconspicuous place in which, in the essence of that moment which passed long ago, the future nestles still today, so eloquently that we, looking back, are able to discover it. It is indeed a different nature that speaks to the camera than that which speaks to the eye; different above all in the sense that a space saturated by a person who is conscious is superseded by one saturated unconsciously. (*On Photography* 66-67)

Benjamin entiende en la fotografía las relaciones y los diálogos que se establecen frente a una fotografía que fue hecha hace tiempo, aunque no determina cuánto tiempo, se da por entendido que pertenece a una narrativa anterior. También, destaca ese espacio que se abre entre la mirada que está viendo a la lente en el momento de la captura, y los ojos, o la mirada que, ajenos a ese momento, ahora forman parte de dicho instante de forma ineludible. Esta dinámica, o diálogo, formará parte esencial para acercarnos a una interpretación de lo que posteriormente él denominará *la imagen dialéctica*. Otro elemento que se advierte ya en estas primeras reflexiones son los procesos históricos relacionados con el Marxismo, tomando en cuenta el contexto histórico y político que rodea a Benjamin en el momento en el que escribe sobre ello; ambas propuestas las explico a continuación.

El siglo XIX europeo es usualmente el punto de partida para Benjamin. Así, cuando Europa enfrenta el creciente fascismo, las corrientes comunistas y el expansionismo imperialista, este contexto brinda a Benjamin el escenario para hacer sus reflexiones críticas sobre los problemas de la modernidad y la idea de progreso. En “The Storyteller. Reflections on the Works of Nikolai Leskov”, Benjamin escribió sobre cómo percibía esos cambios:

A generation that had gone to school on a horse-drawn streetcar now stood under the open sky in a countryside in which nothing remained unchanged but the clouds, and beneath these clouds, in a field of force of destructive torrents and explosions, was the tiny, fragile human body. (*Illuminations* 84)

Benjamin construye esta visión de la fragilidad humana en un campo de exposiciones y destrucción como el espacio mismo de la modernidad. Entre los ensayos publicados en

Illuminations (1968), editado por Hannah Arendt, quisiera referir a dos reflexiones incluidas, como son los ensayos: “Theses on the Philosophy of History”, escritas entre 1938 y 1940 y “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, publicado en 1935, y reeditado en 1936 y 1939. En cuanto al primero, las tesis sobre la filosofía de la historia son importantes porque condensan su visión sobre el progreso, en tanto modernidad. Benjamin rehúye del pensamiento dialéctico, principalmente marxista, aunque es seducido un poco por la noción de superestructura de Marx y mantiene nociones más místicas, teológicas, sobre todo poéticas, como la redención, un concepto clave para esta investigación.

En su tesis segunda sugiere que el pasado tiene poder para redimir. Esto es un acuerdo secreto entre las generaciones previas y las del presente, donde a las del presente se les concede esta *débil fuerza mesiánica* que contiene un reclamo del pasado (*Illuminations* 254). Este reclamo apunta a que las visiones del pasado, formadas por la historia, siempre son selectivas y, por ello, existen imágenes del pasado que no son reconocidas por el presente. Cuando en su tesis VI de “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” afirma que: “even the dead will not be safe from the enemy if he wins” (255), refiere a que la historia, en particular el materialismo histórico, mantiene un relato ordenado y lógico de la historia, dialéctico, pero sólo de acuerdo con los vencedores y esta interpretación afecta al contenido mismo de las tradiciones y a quienes las reproducen. Por ejemplo, afirma en su tesis VII: “Whoever has emerged victorious participates to this day in the triumphal procession in which the present rules step over those who are lying prostrate” (256). Es decir, no importa si se ha derrocado al déspota anterior y se ha impuesto otro, en realidad, cada gobernante es heredero de aquellos que

gobernaron antes y sus tesoros culturales no pueden ser contemplados sin horror. De ahí sus expresiones: “There is no document of civilization which is not at the same time a document of barbarism” (256); por ello, un historiador del materialismo histórico debe dissociarse de ello y entonces: “He regards it as his task to brush history against the grain” (257). Esta metáfora, “to brush... against the grain,” refiere a ir en contra de la dirección natural de las fibras de la madera, como invitación a resistir los relatos dominantes de la historia, porque la tarea, principalmente ética, del historiador es recuperar y hacer visibles las historias suprimidas.

Lo anterior es significativo para el acercamiento y el análisis de las fotografías que documentaron ya sea la emigración, la inmigración o la embestida militar imperialista a un país en una América Latina en ciernes. Ante todo, si estos documentos visuales son utilizados en la actualidad como parte de un discurso relacionado con la identidad, con la historia o con el inicio de una nación. Partiendo de esta perspectiva histórica en la que se busca visibilizar las historias suprimidas, en palabras de Benjamin, es primordial observar cómo fueron capturadas estas imágenes, dónde se archivaron y, principalmente, cómo son mostradas resistiendo los relatos del vencedor y yendo directamente al origen de estas fotografías y cómo nos hablan a los receptores del siglo XXI.

En su tesis VIII de “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction”, Benjamin hace explícito los problemas de su contexto histórico, su presente, que él anunciaba como estado de emergencia. Durante la década de los años treinta, la gran amenaza era el fascismo extendiéndose por Europa. También, el impacto de los avances tecnológicos en transporte, comunicaciones, producción y armas militares. Estos podían

considerarse del desarrollismo y progreso, por ejemplo, de la Alemania Nazi: “One reason why Fascism has a chance is that in the name of progress its opponents treat it as a historical norm” (257). Esto puede ser interpretado como regla histórica, que el progreso es producción y, por tanto, avance y modernidad.

Su tesis IX da forma a su afamada interpretación alegórica de la pintura titulada *Angelus Novus* de Klee. Sobre este lienzo, él refiere que esa es la forma en la que el ángel de la historia debiera ser pintado: con los ojos mirando, la boca abierta y sus alas extendidas (257-258). En la descripción de Benjamin, el ángel se posiciona en dirección al pasado y lo que mira es una sola catástrofe donde toda la destrucción se apila, refiriendo a que ver a la historia como una serie lógica de eventos es una percepción puramente humana. Este ángel tiene emociones, desearía quedarse, recuperar lo perdido, despertar a los muertos, pero una tormenta arremete contra él y no logra cerrar sus alas, lo arrastra y lo aleja del paraíso, empujándolo hacia el futuro que está a sus espaldas. Benjamin cierra esta tesis diciendo que esa tormenta es el progreso, con lo cual, diferencia claramente las nociones de futuro y progreso, dejando al futuro como una abstracción abierta y al progreso como aquello que aleja al ser humano de redimir el presente. Por tanto, con el progreso la redención queda sin efecto.

Esta alegoría sobre la historia, el progreso y la modernidad, podría ser tomada como la culminación poderosa de varias reflexiones sobre la constitución tecnológica de esa modernidad que se había venido gestando en años anteriores. Dilucidando las relaciones entre la reproducción de las condiciones materiales a través de la superestructura de Marx y su relación con las tecnologías de comunicación, principalmente la fotografía y el cine, Benjamin escribió el ensayo “The Work of Art in

the Age of Mechanical Reproduction” (1939). Aquí, él incluye el análisis de fotografía y filme desde un enfoque marxista, es decir, abierto a ideas místicas, dada la dialéctica de la superestructura y proponiendo que ello puede ser útil para formular demandas revolucionarias en las políticas del arte (218). Me interesa resaltar algunos puntos medulares de la propuesta de Benjamin. En primer lugar, señala que toda reproducción de una obra de arte carece del elemento presencial, esto es, su presencia en el tiempo y espacio como algo único. Esta existencia única determina la historia de la obra, o sea, que los cambios en su existencia física y los cambios de sus poseedores según la tradición sólo pueden ser rastreados en el original (220). Incluso, la existencia del original es el prerequisite para la noción de autenticidad: “the original preserved all its authority; not so vis à vis technical reproduction” (220). Esto se debe a que la reproducción técnica mantiene cierta independencia. Por un lado, la fotografía puede ser ampliada, un filme puede ser ralentizado, o transformados mediante fenómenos que escapan a la visión natural del ser humano.

Por otro lado, la reproducción técnica hace posible que la copia llegue a lugares o espacios que están fuera del alcance del original. En este sentido, la autenticidad sería la esencia intransmisible de una cosa, su inicio, su duración y su testimonio sobre la historia que ha experimentado. Como este testimonio histórico depende de la autenticidad, dicho testimonio está en riesgo en el caso de una reproducción porque carece de lo segundo, lo cual afecta la autoridad del objeto. El crítico alemán supone que la técnica de reproducción disocia al objeto reproducido del campo de la tradición, sustituyendo la experiencia única por varias reproducciones, haciendo posible que cada reproducción active en el receptor la visión del original. Para Benjamin, esto sacudió la tradición y es

lo que está detrás de la crisis contemporánea y de la renovación de la humanidad, ambos procesos ligados a los movimientos de masas: por ejemplo, en el cine histórico.

Algo que resulta medular para Benjamin es cómo las transformaciones sociales se expresan en los cambios de percepción humana, que incluyen la organización del sentido de percepción y el medio por el cual se organiza. Al respecto, propone que el cambio de medio implicaría la desesperación o “decadencia” de algo que él denomina “aura” (222), que es lo que está ausente en esta era de reproducción mecánica y que él define de la siguiente manera, en el caso de objetos históricos:

We define the aura of the latter as the unique phenomenon of a distance, however close it may be. If, while resting on a summer afternoon, you follow with your eyes a mountain range on the horizon or a branch which casts its shadow over you, you experience the aura of those mountains, of that branch. (222-223)

Así, el aura es la manifestación de una distancia en la relación entre la existencia única de un objeto, digamos de una obra de arte que existe en un tiempo y espacio determinado, y un espectador. Ahora bien, la decadencia del aura está ligada al incremento de la significación de las masas: “the desire of contemporary masses to bring things ‘closer’ spatially and humanly, which is just as ardent as their bent toward overcoming the uniqueness of every reality by accepting its reproduction” (223). En este sentido, se acepta la reproducción porque se busca tener las cosas más cerca, lo cual liquida la singularidad del objeto. Esta singularidad estaba ligada a la tradición e incluso, afirma Benjamin, las obras de arte tienen su origen en un servicio mágico y religioso, por ello, el aura de estos objetos sigue enlazada a una función ritual que, por ejemplo, aún es

identificable en formas profanas como el culto a la belleza: como el caso del arte por el arte que es una teología del arte que niega su función social (224).

Sin embargo, en el caso del arte en la era de la reproducción mecánica: “for the first time in world history, mechanical reproduction emancipates the work of art from its parasitical dependence on ritual” (224). Por lo que se refiere a las reproducciones, por ejemplo, en la fotografía, no implican un ritual sino otro tipo de práctica política. Las obras de arte tienen dos planos o polos: el valor de culto y el valor de exhibición. En la antigüedad, el arte prehistórico tenía un absoluto valor de culto como un instrumento de magia destinados principalmente para los espíritus, para luego ser objetos reservados para espectadores limitados, por ejemplo, sacerdotes. Con la emancipación del arte respecto a la función de culto, el énfasis giró hacia el valor de exhibición, lo que convierte a estas obras en creaciones con nuevas funciones, donde la función artística se tiende a reconocer como algo incidental (224-225). Para Benjamin, la fotografía y el filme son ejemplares de esta nueva función.

La culminación de su propuesta estética, política, histórica y material pretendía ser un texto que tenía como punto de partida los pasajes de París, una suerte de vitrinas en interior que mostraban toda clase de objetos a la venta. Sin embargo, la muerte de Benjamin en 1940 dejó esta obra inconclusa. Cuarenta y dos años después, Rolf Tiedemann editó y publicó dicho texto bajo el título de *Das Passagen-Werk* (1982). Este libro es el resultado de trece años de investigación en los que Benjamín pretendía escribir lo que los traductores de la obra al inglés de *The Arcades Project* (1999), Howard Eiland y Kevin McLaughlin, tradujeron como una historia primaria o inicial del siglo XIX (ix).

Para Susan Buck-Morss, el objetivo de Benjamin era:

tender el puente entre la experiencia cotidiana y las preocupaciones académicas tradicionales, en realidad, lograr esa hermenéutica fenomenológica del mundo profano que Heidegger solo alcanzó a intentar. El objetivo de Benjamin era tomar tan en serio al materialismo como para lograr que los fenómenos históricos mismos hablaran. El proyecto probaría «cuan concreto puede uno ser en relación con la historia de la filosofía». (19-20)

El texto comprende una cantidad considerable de notas separadas por lotes, así como algunas citas y artículos. Algunas de estas propuestas condensan los conceptos que ocupaban a Benjamin, sobre todo aquellos relacionadas con la imagen. Una de esas citas que resulta medular para esta investigación es la que de forma reiterada se busca para la conformación e interpretación sobre el concepto de imagen dialéctica:

It's not that what is past casts its light on what is present, or what is present its light on the past; rather, image is that wherein what has been comes together in a flash with the now to form a constellation. In other words, image is dialectics at a standstill. For while the relation of the present to the past is a purely temporal, continuous one, the relation of what-has-been to the now is dialectical: is not progression but image, suddenly emergent. ---Only dialectical images are genuine images (that is, not archaic); and the place where one encounters them is language. (462)

En la primera parte, Benjamin abre la nota con ese regreso, o esa luz, o vista, del presente hacia el pasado a través de la imagen, como un momento que une para generar sentido. Así, a través de la mirada, la imagen deja ese estatismo y entra en una tensión pues dialoga con el ahora al mismo tiempo, esto es, con el momento en el que sucede el

encuentro. Para Benjamin, la imagen es otra forma o método de ver y entender el pasado, o, dicho de otro modo, de ver otras historias más allá de la oficial, y aunque la imagen tiene sus propios códigos, el sentido se genera a través del lenguaje, como punto de encuentro con el receptor.

Esta es la manera en la cual Benjamin abre la posibilidad de una metodología para leer fotografías de una narrativa anterior, o de un pasado, dentro de un contexto histórico determinado. No obstante, esta lectura propone no continuar por la línea que marca el vencedor, o, bien, el discurso oficial, pues la historia no es un continuum en donde únicamente sucede aquello que este nos indica. Su propuesta es mirar esas otras historias, rechazar la univocidad para tener otras miradas, otras narrativas. La mirada a estas imágenes posibilita una lectura desde la experiencia histórica no-oficial. Así, aunque estas están detenidas, o estáticas, dentro de dicho discurso, no sucede lo mismo con el espectador. El receptor que busca esas otras historias, según Benjamin, tiene la capacidad de entrar en dicho diálogo a partir de su propia narrativa, de ahí se puede entender lo repentinamente emergente de la imagen, aunque esta tenga más de cien años de haber sido capturada, como es el caso de las fotografías que documentan la migración.

Martin Heidegger: La imagen del progreso

Para tratar de entender el siglo XIX en el contexto de la emergencia de una América Latina, primero se debe tener clara la idea de progreso y el papel que jugó la tecnología; para así dimensionar el papel del migrante en la conformación de nuevas repúblicas. Para ello, es necesario la visión sobre la modernidad y la tecnología desde una perspectiva filosófica presentes en los planteamientos de Martin Heidegger. En el ensayo

titulado “La pregunta por la técnica” (1962), Heidegger indaga sobre la esencia de la técnica⁴, a la cual se aproxima desde dos afirmaciones: “La una afirma: la técnica es un medio para fines. La otra afirma: la técnica es un hacer del hombre. Ambas determinaciones de la técnica van juntas” (“La pregunta” 130). Así, la técnica es definida como un activador humano que implica un medio para un fin, o fines. El filósofo alemán define a la técnica desde el latín *instrumentum*, dando una definición instrumental donde tanto la técnica como la técnica moderna resultan ser un medio para un fin o un instrumento (131). Para él, eso no responde a la pregunta sobre cuál es la esencia de la técnica, dando paso al medio para un fin, donde este fin implica causalidad (131-132).

Es importante recordar que en la propuesta de Heidegger las nociones como *Sein* y *Dasein* son significativas. Al respecto, propone que el pensamiento es el acuerdo del ser humano que responde al Ser, porque el lenguaje es la dimensión primigenia donde esta correspondencia entre el ser humano y el Ser tienen lugar (xix). *Dasein* implicaría la noción que nombra al Ser que se pregunta a sí mismo por su condición de Ser: “openness-for-Being” (xxxv), abierto a la revelación de sí mismo. Ahora bien, existe una relación intrínseca entre los postulados heideggerianos sobre la esencia del Ser (que sobrepasan los propósitos de este estudio) y la búsqueda de la esencia de la tecnología.

⁴ El traductor del alemán al español, Salvador Mas Torres, eligió la palabra técnica para traducir este ensayo. Sin embargo, al comparar con otras traducciones, por ejemplo, del alemán al inglés, es más común encontrar esta palabra traducida como tecnología. Por tanto, atendiendo a cada edición, utilizaré la palabra como el traductor en turno lo haga. Sin embargo, dado el contenido y el momento a partir del cual se escribe, y la diferencia en los significados y usos del concepto, para fines de este trabajo utilizaré la palabra tecnología.

Así, insatisfecho con la definición instrumental o antropológica de técnica, él propone una noción de la esencia de la técnica, en la cual: “La técnica, pues, no es meramente un medio. La técnica es una manera del desvelamiento. Si estamos atentos a esto, entonces se nos abre un ámbito totalmente diferente para la esencia de la técnica. Es el ámbito del desvelamiento, esto es, de la verdad” (135). Esto implica que la técnica no es simplemente medios o instrumentos, sino una forma de revelación de una verdad o de la verdad. Esto quiere decir, por enunciarlo de algún modo, un proceso: “Llamamos ahora a aquella pretensión provocante que reúne a los hombres a encargar lo auto-desvelante como existencias, el *Ge-stell*. Nos aventuramos a utilizar esta palabra en un sentido hasta ahora totalmente inhabitual” (141), que para él se relaciona con un tipo de aparato, un *bookrack* o librero, o incluso un esqueleto de algo. Por ello, extiende la idea: “La palabra «emplazar» (*stellen*) menta en el rótulo *Ge-stell* no sólo el provocar, debe también al mismo tiempo conservar la reminiscencia de otro «emplazar», del cual proviene, a saber: de aquel efectuar y representar que ... deja aparecer lo presente en lo no oculto” (142). Lo anterior responde a la técnica dentro de un proceso de reunión que pretende conjuntar lo que se ha puesto frente al ser humano (*man* es tratado como ser humano por términos de actualizar vocablos) para retarlo a ordenar y revelar una verdad.

Al mismo tiempo, esta reunión ordenadora resulta clave porque “la esencia de la técnica descansa en el *Ge-stell*” (144). Esto es la esencia de la técnica que también está ligada al destino del ordenamiento, el cual provee de cierta dirección, siempre pujante solamente hacia lo que es revelado, bloqueando, aunque lentamente, admitiéndolo en lo que todavía no es la esencia de lo desocultado. Entonces: “Colocado entre estas dos posibilidades el hombre es puesto en peligro por el *Geschick*. El *Geschick* del

desvelamiento es como tal, en cada una de sus maneras y por ello necesariamente, *peligro*” (26). Es decir, el ser humano pelagra porque está a merced del destino de la revelación que es, en sí misma, el peligro mismo.

Si se interpreta como algo pendiente de ser ordenado, o que está reservado para su aplicación futura, como una reserva, entonces, el ser humano llega al punto de considerarse así mismo como un potencial recurso humano. Esto le provoca tanta amenaza a su existencia que tiene que declararse a sí mismo dueño del mundo, cayendo en el delirio de creer que todo existe únicamente como lo piensa o como su constructo, pero está muy lejos de cualquier revelación o verdad auténtica.

Al final de este texto, Heidegger incluye algunas sugerencias que serán desarrolladas en otros textos. En particular, este último incluye las citas a los versos de Hölderlin: “Pero donde está el peligro, crece/allí también lo salvífico” (157), a través de los cuales Heidegger se dilata un poco más en esta equiparación entre el poder salvador y el peligro, para exponer:

El peligro es lo salvífico en la medida en que trae lo salvífico a partir de su esencia escondida y vuelta. ¿Qué significa «salvar»? Indica: desatar, libertar, liberar, cuidar, poner a salvo, poner bajo cuidado, guardar. Lessing utiliza aún la palabra «Rettung» (salvación) acentuadamente en el sentido de justificación: poner aparte (*zurückstellen*) en el derecho, en lo esencial. Lo auténticamente salvífico es lo salvaguardante (*Wahrende*), la morada (*Wahrnis*). (157)

Esta equivalencia entre el peligro y el poder salvador está condicionada y sólo es posible si el primero puede hacer surgir la esencia del segundo, en tanto que salvador o salvar

significa en este caso liberar o emancipar, donde es posible interpretar que se trata de emancipar o salvar a la humanidad.

En su ensayo “The Age of the World Picture”, Heidegger inicia estableciendo que en la metafísica se realiza una reflexión sobre la esencia de los seres y una decisión sobre la esencia de la verdad, a través de la cual expone cinco premisas o fenómenos esenciales de la era moderna, que llamaremos en adelante modernidad. El primer fenómeno es la ciencia (116) entendida como un pensamiento calculador; el cálculo u ordenamiento en un sistema de información, por ejemplo, en la física. El segundo es la maquinaria tecnológica, que es tan importante como el primero y que no es sólo la aplicación y praxis de las ciencias matemáticas y físicas, sino que: “Machine technology remains up to now the most visible outgrowth of the essence of modern technology, which is identical with the essence of modern metaphysics” (116), cuya síntesis sería: la maquinaria tecnológica es la más visible manifestación de la esencia de la tecnología moderna, que es idéntica a la esencia de la metafísica moderna. El tercero es el movimiento artístico en el dominio de la estética. El cuarto es la concepción de que la actividad humana es concebida y consumada como cultura, donde los actos destinados a nutrirla implican políticas de la cultura. El quinto es la pérdida de los dioses, es decir, no el crecimiento del ateísmo sino el proceso mediante el cual hay una des-deificación (116). Explica Heidegger que la cristiandad transformó la doctrina cristiana en una visión de mundo (117), pero con la pérdida de los dioses, o des-deificación, va más allá de excluir la religiosidad. Así, esta pérdida ha cambiado la relación con los dioses hacia la sola experiencia religiosa, lo cual deja un vacío: “The resultant void is compensated for by means of historiographical and psychological investigation of myth” (17), donde puede

entenderse que toda investigación en las ciencias humanas sobre el mito compensa el vacío provocado por este cambio.

Heidegger cuestiona entonces sobre las implicaciones de este cambio desde, por ejemplo, la imagen del mundo cristiano hacia la imagen del mundo moderno, y afirma que: “When we reflect on the modern age, we inquire after the modern world picture” (117). Esta reflexión requiere extender la crítica metafísica hacia las demás esencias, que están detrás de la esencia de la era moderna. Entre ellas, establecer que la esencia de la ciencia moderna: “In the fact that knowing [*das Erkennen*] establishes itself as a procedure within some realm of what is, in nature or in history” (118). Esto es, que la esencia de la ciencia es la investigación como procedimiento para el conocimiento, sea en ciencias de la naturaleza como en ciencias humanas, en este caso, historia. Así mismo, la esencia de la investigación, a su vez, es el establecer un procedimiento para la revelación del conocimiento, que es más que un método o metodología, sino que el procedimiento implica una esfera de conocimiento que es constituida a través de la proyección, o proyecto, dentro de un dominio fijo de eventos naturales (118).

Para Heidegger, reflexionar sobre la esencia de las ciencias modernas es aproximarse a su plano metafísico, el cual se constituye en el conocimiento como investigación, que pone en consideración a cualquier cosa como objeto de representación que explique algo, “in such a way that man who calculates can be sure, and that means be certain, of that being” (127). Es decir, que para que esa cosa sea algo, que revele una verdad, necesita poder calcularse. Ahora bien, para el filósofo alemán, resulta superficial afirmar que la esencia de la era moderna es el hecho de que el ser humano se libera de sus lazos con el Medioevo, es decir: liberarse a sí mismo para sí mismo (127-128). No

obstante, la edad moderna sí ha introducido un objetivismo como no se había visto antes, así como introduce el subjetivismo y el individualismo de forma particular, teniendo en cuenta que nunca el no-individuo o la colectividad había sido considerada de algún valor. La esencia del ser humano cambia en el ser que se convierte en sujeto, esto es *subiectum* [gr. *hypokeimenon*], que nombra a aquello que subyace y conjunta todo dentro de sí. Sin embargo, esto tiene poco que ver con el yo como subjetividad moderna: “when man becomes the primary and only real *subiectum*, that means: Man becomes that being upon which all that is, is grounded as regards the manner of its Being and its truth. Man becomes the relational center of that which is as such” (128). El ser humano se convierte en el centro referencial de la totalidad y la humanidad misma es objetivizada. Finalmente, Heidegger abre su propuesta final con un cuestionamiento:

When we reflect on the modern age, we are questioning concerning the modern world picture [*Weltbild*]. We characterize the latter by throwing it into relief over against the medieval and the ancient world pictures. But why do we ask concerning a world picture in our interpreting of a historical age? (128)

Así, la reflexión sobre la edad moderna refiere a la cuestión de la imagen del mundo moderno, cuyo significado está lejos de la imagen como reproducción, sino que el alemán *Weltbild* en la discusión de Heidegger es, más allá de una concepción o una filosofía, una forma de representación. Así, él explica que con mundo supone en este caso una totalidad, que incluye el cosmos, la naturaleza o la historia; el mundo con su normatividad y sujeciones ya establecidas para y por el ser humano. Al hablar de imagen retoma un sentido coloquial: “does not mean some imitation, but rather what sounds forth in the colloquial expression, ‘We get the picture’ [literally, we are in the picture]

concerning something” (129). Entonces, la imagen implicaría en un sentido coloquial y amplio al acto de comprender algo, sobre todo su totalidad quizás no evidente. De este modo, la imagen del mundo entendida desde su esencia, “does not mean a picture of the world but the world conceived and grasped as picture. What is, in its entirety, is now taken in such a way that it first is in being and only is in being to the extent that it is set up by man, who represents and set forth” (129-130). Esto implica que la imagen del mundo es una representación hecha por el Ser que está siendo, “The Being of whatever is” (130); una representación por un *Ser* que es buscado y encontrado en esa misma representatividad. La concepción del mundo como imagen es un rasgo propio de la esencia de la era moderna, dice Heidegger, porque contrasta con otras formas de representación del mundo.

A partir de una lectura del progreso y el avance de la tecnología en las que reflexiona Heidegger, se puede interpretar la forma en la cual los Estados con economías emergentes, como es el caso que me ocupa en esta investigación sobre Brasil y Cuba, se vio en el uso y aplicación de la tecnología una forma de sumarse a la modernidad, por ende, también el progreso, con todo lo que ello implicaba. Algunas de estas implicaciones era el uso de mano de obra barata. Lo anterior ya no era posible a través de la esclavitud, tras a haber sido abolida en 1833 en Inglaterra (Hobsbawm 114-115), por lo que posteriormente, estos países también se vieron presionados para hacer lo mismo, una situación que se dio unos años después, Cuba en 1886 y Brasil en 1888. Así es como los inmigrantes empiezan a representar otra forma de adherirse al discurso de progreso a través de su necesidad de ganar dinero para subsistir en un país que no era el propio. Es decir, el inmigrante es invitado a un sistema que está planificado, formado e instituido

para reunirlos, un *Gestell*, para que trabajen para los productores de dichos países. Esta es la forma en la que Brasil y Cuba, al igual que Estados Unidos, Argentina y Uruguay, abren sus puertas al inmigrante. Específicamente, y como se verá en los capítulos dedicados a Brasil y Cuba, además los inmigrantes formaban parte de un conformado proceso de blanqueamiento.

Después de las lecturas de Benjamin y Heidegger, ¿cómo se ven las fotografías de inmigrantes actualmente? Las imágenes de la migración a Brasil y Cuba presentan situaciones que se repiten de forma continua: centenares de personas bajando o subiendo a grandes barcos; filas interminables de familias enteras esperando entrar a los edificios que fueron construidos para albergarlos de manera temporal; estas mismas familias junto a grandes bultos, cajas y maletas; o, bien, personas ocupando ya puestos de trabajo: en la fábrica, en los negocios, en el campo o en la ciudad. También, específicamente en el caso de los españoles en Cuba, hay decenas de fotografías de militares siendo también ellos unos inmigrantes, imponiendo una autoridad a través de su investidura. Cuando las fotografías captan rostros, algunos de estos miran a la cámara con un dejo de incertidumbre, otros tristeza. Algunos, por el contrario, muestran alegría y orgullo. Cuando la mirada se postra de manera general frente a dichas imágenes es posible percibir ese poder salvador, o bien, esa redención que menciona Benjamin de recuperar esas historias que los vencedores ignoraron. Los migrantes en la fotografía puede ser que se sabían explotados o utilizados, pero se percibe que las alternativas se acabaron en su país de origen. O, tal vez, ignoraban y era imposible ver el todo, la imagen del mundo, y llegaban con sueños y expectativas, ajenos a la forma en la que por el color de su piel eran adheridos a un discurso de modernidad y progreso, con sus subjetividades

arrebatadas en pro de lo imperante de una nueva identidad a la cual adherirlos. O, bien, cuando es el caso, los migrantes tomaron ventaja de, precisamente, el color de su piel, su nacionalidad y su privilegio para ponerse por encima del local y hacer dinero. Sin embargo, estas fotografías muestran ante todo la crisis que representaba la migración.

Siguiendo las tesis de la historia de Benjamin, hay un imperativo de atender las narrativas que quedaron fuera del discurso oficial a través de las fotografías y que ahora *rescatan* en proyectos de humanidades digitales. Dichas imágenes se aglutinan en las pantallas de los ordenadores que funcionan igual que un *Gestell* en páginas que promueven distintos discursos. Estos discursos, comúnmente, se relacionan a la conformación identitaria. Entonces, ¿cómo acercarse a estas fotografías?

La recepción de la fotografía de la migración: decolonizando la mirada

En 1983, Gayatri Spivak publicó un ensayo con una influencia insoslayable para los estudios de la teoría social contemporánea en su momento, así como para los estudios poscoloniales; y, casi cuarenta años después, continúa siendo una influencia importante en este campo. “Can The Subaltern Speak?” indaga en la figura del subalterno, término que ella misma explica tomó de Antonio Gramsci sobre las clases subalternas (78).

Spivak inicia con una pregunta, es decir, con una inquisición, si bien retórica, que requiere respuestas. Esta cuestión apunta al silenciamiento estructural del subalterno dentro de la narrativa histórica capitalista ante la violencia epistémica imperialista (78).

Para acercarse a los argumentos de Spivak, se debe entender el contexto histórico y geopolítico desde donde hace dicho cuestionamiento. Como mujer de ascendencia india, ella afirma que el sujeto colonizado y subalterno es heterogéneo (79) ---es decir, no

es una globalidad ---, por tanto, al examinar los mecanismos de la supuesta recuperación de esa voz, se revela en cambio un desplazamiento y un borramiento continuos. La posición de sujeto clave explicada por Spivak es la de la mujer subalterna y la práctica de la sati o inmolación de la viuda.

Quisiera detenerme en la condición de heterogeneidad en Spivak. Como ella misma lo enuncia, ella parte de las marginalidades para dilucidar un discurso eurocéntrico sobre la poscolonialidad. Específicamente, enumera a esos grupos silenciosos: los campesinos analfabetas, las tribus, y el subproletariado (78), en los cuales ella misma se incluye. Es así como señala la forma en la cual el discurso poscolonial desde Europa se había centrado, hasta ese momento, en reconocer al otro dentro de una globalidad y, por tanto, borrando o eliminando subjetividades que, en el caso de la India, existían, y siguen existiendo hasta el momento en el que ella lo enuncia.

En América Latina, la cuestión del subalterno es distinta. En 1992, en diálogo con Spivak, Aníbal Quijano parte de la idea de colonialismo, la cual se basa en: “una relación de dominación directa, política, social y cultural de los europeos sobre los conquistados de todos los continentes” (11). Con base en esta primera acepción, se entiende entonces que el colonialismo en las Américas inicia en el siglo XIV, con los primeros viajes de los españoles, así como sus intervenciones en todos los aspectos de las culturas precolombinas y, como sistema político, es removido mediante las independencias y surgimiento de nuevas naciones. En este sentido, según él mismo, la subalternidad como tal no existe, sino que: “Se trata de una colonización de las otras culturas, aunque sin duda en diferente intensidad y profundidad según los casos. Consiste, en primer término, en una colonización del imaginario de los dominados” (12). Más adelante, el sociólogo

peruano amplía las connotaciones que esta dominación significó y las formas en las cuales, mediante la represión sistemática, esta dominación impuso otro sistema de creencias y perspectivas que aún pervive en el imaginario:

Eso fue producto, al comienzo, de una sistemática represión no sólo de específicas creencias, ideas, imágenes, símbolos o conocimientos que no sirvieran para la dominación colonial global. La represión recayó, ante todo, sobre los modos de conocer, de producir conocimiento, de producir perspectivas, imágenes y sistemas de imágenes, símbolos, modos de significación; sobre los recursos, patrones e instrumentos de expresión formalizada y objetivada, intelectual o visual. (12)

Quijano enfatiza la jerarquización de la subalternidad, en donde la colonización que se dio a través de la represión y la violencia en las colonias españolas y portuguesas tocó todas las áreas, desde el sistema de creencias, hasta la visión de mundo, pasando por las imágenes, o sistema de imágenes. No obstante, él también enfatiza que dicha colonización es distinta según sea el caso. Esto podría leerse que es diferente de acuerdo con el país, la cultura y las formas en las que pervive dicho colonialismo.

Para ilustrar lo que Quijano menciona, se puede estudiar algunos de los dispositivos culturales, como es la literatura. También en 1992, John Beverley y Hugo Achúgar publicaron por primera vez el texto *La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. El libro también toma el concepto de subalternidad de Spivak, pero utiliza el testimonio literario. Al hablar del subalterno en Latinoamérica, Beverley destaca cómo este siempre ha podido hablar, pero sus sistemas de conocimiento no están validados:

Si la idea de subalternidad en la crítica postcolonial designa algo, es una posición socio-cultural (de clase, etnia, casta, género, oficio, edad, preferencia sexual, etc.) desautorizada por una cultura dominante o hegemónica. No es que lo subalterno “no puede hablar”, como sugiere la famosa frase de Gayatri Spivak; habla mucho (la oralidad es a menudo una de sus características). Lo que ocurre, sin embargo, es que lo que tiene que decir no posee autoridad cultural o epistemológica, en parte precisamente porque está circunscrito a la oralidad. (10)

Es decir, y según lo señala Beverley, el subalterno no carece de voz propia para hablar. No obstante, para ser escuchado, según él mismo afirma, el subalterno en América Latina precisa de una autoridad cultural. Al mencionar dicha autoridad, Beverley indica que esta debe surgir de la cultura letrada, o lo que también se le conoce como alta cultura, ya que, en Latinoamérica el subalterno se comunica a través de la oralidad. De esta forma cierra la idea:

La forma de producción y recepción del testimonio le confiere esa autoridad. ... a la vez privilegia en cierto sentido la oralidad (o un nivel de alfabetización marginal) y las técnicas de narrativa oral en contra de procesos de modernización cultural que han hecho de la palabra escrita y la literatura culta el patrón cultural de lo nacional. (10)

Desde la invención de la América por los españoles, o portugueses, la cultura letrada ha estado relacionada con la escritura en español o portugués. Lo que se conoce como literatura oral en América Latina está directamente relacionada con el testimonio, es decir, con formas de comunicación utilizadas por pueblos originarios o personas que no hablan la lengua hegemónica, en este caso, el español o el portugués. Como señala

Beverley, esta condición de oralidad puede hacer que pierda su capacidad o condición de verdad en tanto una autoridad cultural ---alguien con conocimientos occidentales y una desarrollada episteme basada en conocimientos eurocéntricos--- valide lo que el subalterno tiene que decir.

De acuerdo con Mignolo y Ramón Grosfoguel, la colonialidad está directamente relacionada con la modernidad conformando una especie de patrón o matriz colonial de poder. Sobre la descolonialidad, a esta la definen como la variedad de respuestas que surgieron en distintos continentes una vez que Occidente surgió en el imaginario, así como su ramificación en todo el mundo (31). Así, ellos mismos afirman que hay una larga historia y genealogía de intervenciones descoloniales, desde el siglo XVI al XX, en las Américas. No obstante, el pensamiento o giro decolonial refiere no únicamente a la intervención, sino a una forma de entender y enfrentar la retórica de la modernidad:

cuando decimos «descolonialidad» y por ello significamos el tercer término del complejo modernidad/colonialidad/descolonialidad, estamos significando un tipo de actividad (pensamiento, giro, opción), de enfrentamiento a la retórica de la modernidad y la lógica de la colonialidad. Ese enfrentamiento no es sólo resistencia sino re-existencia... Pensar descolonialmente, habitar el giro descolonial, trabajar en la opción descolonial (entendida en su singular perfil aunque manifiesta en variadas formas según las historias locales), significa entonces embarcarse en un proceso de desprenderse de las bases eurocentradas del conocimiento ... y de pensar haciendo conocimientos que iluminen las zonas oscuras y los silencios producidos por una forma de saber y conocer cuyo horizonte de vida fue constituyéndose en la imperialidad. (34)

En la primera parte de la definición, Mignolo y Grosfoguel explican que la descolonialidad es una forma de pensar la lógica de la modernidad para entenderla como una forma de resistir y de re-existir. Es decir, es la opción que se tiene para aproximarse a la modernidad bajo otros términos, es resistir aquello que se nos impone bajo lógicas de la modernidad y re-existir de acuerdo con narrativas propias o locales. En otras palabras, es otorgarles la voz a aquellos que tradicionalmente, y bajo esta lógica de la modernidad, no eran escuchados. También, es otorgar el lugar que les pertenece a todas aquellas marginalidades que durante siglos permanecieron silenciadas, o, bien, que necesitaban ser validadas por otros conocimientos y otras epistemologías que no eran las locales. También, es visibilizar los motivos por los cuales los inmigrantes aparecían en las fotografías y fueron aceptados en Brasil; o, bien, reconocer que el color de la piel, o la etnicidad, eran motivos suficientes para ser excluidos, o incluidos, de dicha fotografía y, por tanto, del discurso de modernidad/progreso.

¿Qué significa cuando Grosfoguel y Mignolo dicen que el pensamiento descolonial es un pensamiento/giro/opción? Para responder a esta pregunta hay que recordar que, al analizar la historia de América Latina, al final del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX, hasta el XX, los movimientos independentistas se dieron de forma distinta. Del mismo modo, al asumirse como repúblicas, también lo fueron bajo sus propios sistemas de gobierno, como fue diferente la forma en la que se dio esta descolonización a la que ellos mismos aluden. Un ejemplo de ello es que, el mismo Grosfoguel ha dicho que hoy en día, la idea de independencia de los imperios es un mito que se continúa perpetuando:

y estamos hablando de la continuidad de las relaciones coloniales en el mundo de hoy aunque las administraciones coloniales hayan desaparecido de casi todo el planeta y como el colonialismo continua bajo nuevas formas, es lo que algunas gentes han llamado neocolonialismo y eso es también lo que se le ha llamado colonialidad del poder, eso es, hay diferentes maneras de nombrar eso, pero lo importante es apuntar hacia cómo vivimos un mito de que las relaciones coloniales de dominación desaparecieron con el fin de las administraciones coloniales. (2'40 - 3'08)

En otras palabras, Grosfoguel argumenta que, tras más de trescientos años de colonialismo, las independencias bajo las cuales los países latinoamericanos consiguieron su autonomía fueron independencias coloniales, llevadas a cabo por élites criollas. Así, estos proyectos bajo los cuales se desarrollaron ya de manera independiente, sólo fueron otra forma de colonialismo. Otra forma de ver y entender este nuevo colonialismo, o neocolonialismo, son los archivos sobre la emigración y la inmigración: la forma en la que estas son, o no, expuestas, las narrativas a las cuales han adjuntado estas imágenes y el papel identitario que juegan actualmente. En otras palabras, las fotografías de los archivos sobre la migración necesitan ser miradas desde otras narrativas.

CHAPTER 2

LAS FOTOGRAFÍAS DE LA MIGRACIÓN EN LOS PROYECTOS DE HUMANIDADES DIGITALES

La migración hacia las Américas no comenzó durante el siglo XIX. Como explica Patricia Galeana, si bien la migración hacia ---la actualmente denominada--- América yace en sus orígenes de poblamiento, en particular, la migración europea es producto de la búsqueda de recursos motivada por los intereses expansionistas de las potencias europeas en el siglo XV, las cuales se apropiaron gradualmente de los territorios para colonizar y explotar a los mismos. También, acota Galeana, hubo casos de su uso como refugio (xiii). Al respecto, hay una co-relación que considero fundamental como punto de partida para comprender la migración en las Américas, esta es que: “Los procesos políticos que han experimentado los países americanos en búsqueda de la definición de sus Estados, van de la mano con la historia de sus migraciones” (xiii). Así, la migración en las Américas implica una condición política, la cual toma forma a través de la explotación de recursos naturales y humanos, intereses económicos y procesos de invasión y conquista.

La perspectiva de Tzvetan Todorov, quien a pesar de no referirse literalmente a la migración, emigración o inmigración, en por ejemplo, en obras conocidas como *Nosotros y los otros* (1989, y sus estudios sobre la experiencia y la otredad en casos como la llamada Conquista de América, ofrecen matices invaluable para construir una mirada sobre el fenómeno migratorio considerando la condición humana generada por la relación entre los grupos sociales involucrados, en particular, en una relación social y

políticamente asimétrica. Hay un gesto en el discurso del Premio Príncipe de Asturias que pronunció Todorov en el año 2008 que nos puede ayudar a construir esta mirada. Ahí, él declaró: “el extranjero no sólo es el otro, nosotros mismos lo fuimos o lo seremos, ayer o mañana, al albur de un destino incierto: cada uno de nosotros es un extranjero en potencia” (“Premio”). Dicho discurso no es el único enfocado en el tema de la experiencia de la otredad ante el desplazamiento de grupos sociales. Este mismo tema se puede encontrar también en su autobiografía *El hombre desplazado* (1997), donde relata su propia experiencia como migrante, desplazado y exiliado político, quien llegó a Francia huyendo del régimen comunista búlgaro entre los años de 1960 y 1970. En su pensamiento, *La conquista de América: El problema del otro* (1982) es la publicación que marca un giro hacia el tema de la otredad ante los procesos de colonización; en el caso americano se profundiza en *Nosotros y los otros* (1989), donde se expone la relación entre los grupos culturales, la diferencia y la identidad o identificación, y en *El miedo a los bárbaros, más allá del choque de civilizaciones* (2008), donde entre sus temas, siempre contemporáneos y vigentes, está la reflexión sobre los juicios que definen lo bárbaro y lo civilizado. Después de décadas de reflexión y desmitificación sobre la construcción de ideas sobre civilización y barbarie, donde en el panorama hispanoamericano el argentino Sarmiento es un referente de su mitificación decimonónica, Todorov advierte en este discurso que: “Ser civilizado significa ser capaz de reconocer plenamente la humanidad de los otros, aunque tengan rostros y hábitos distintos a los nuestros” (“Premio”). Eso apunta al problema de reconocer la humanidad plena del otro o señalar su condición como diferente, quizás inferior, a esa humanidad circunscrita sólo al yo. Esta visión sobre la otredad originada desde la filosofía moral y

política, una de las más sensibles de fines del siglo XX y principios del XXI, ofrece ese gesto inicial para acercarnos a productos culturales sobre la migración europea en las Américas en el siglo XIX a través de una mirada crítica y retrospectiva.

Actualmente, hablar sobre migración hacia Latinoamérica es sinuoso y requiere un enfoque multidisciplinario. En la historia de la lengua en español, el concepto no nace sino hasta finales del siglo XVIII. En principio, la noción de migrante como tal no existía cuando este movimiento se originó. La palabra surge a la par de las migraciones masivas desde Europa hacia América (Pérez). Así, en una investigación en torno a las publicaciones del Diccionario de la Real Academia Española (*DRAE*), puede trazarse el momento en el que el concepto de emigración aparece por primera vez en 1732 a partir del latín *emigrare* (Baretta 15). En sus ediciones posteriores como son las de 1791, 1803 y 1843, el concepto sigue extendiéndose hacia *emigrado*, *emigrar* y *migratorio*, con ligeras variaciones en su significado, conservando así la esencia sobre el acto de mudarse de su lugar de origen a otro distinto (17). En 1869 este acto es asociado con la colonia; Mónica Baretta, citando el *DRAE* bajo el concepto de *inmigrar*, lo enuncia de la siguiente forma: “n. Trasladarse a una región para establecerse en ella, los que estaban domiciliados en otra. Se dice especialmente de los que pasan a formar nuevas colonias, ó a naturalizarse en las ya formadas” (21). La publicación de otros diccionarios, particulares o comerciales, también produce otros sentidos, como es el caso de la edición de 1855 de Gaspar y Roig (20). En 1899 se publica el *Diccionario Enciclopédico de la Lengua Castellana*, por Elías Zerolo, el cual tiene la particularidad de incluir el concepto de *inmigrante*. Baretta le atribuye esta visión a la propia experiencia de Zerolo al vivir algunos años en Argentina como otro inmigrante más.

De acuerdo con el historiador Michael Goebel, la migración a las Américas durante el siglo XIX, y primera mitad del siglo XX, fue un movimiento sin precedente en la historia (2). Los Estados Unidos fue, sin duda, el destino más importante en comparación con el resto del continente por la cantidad de inmigrantes que recibió (Herrera 179). En Latinoamérica, se registraron alrededor de once millones de inmigrantes en el periodo correspondiente al estudio de Goebel, esto es entre 1850-1950; sobre todo entre 1879 y 1930, fecha en la que según su investigación fue el más activo (2). Los principales países receptores fueron Argentina, en donde llegaron y se asentaron aproximadamente cuatro millones de personas; Brasil, entre dos y tres; y, finalmente, Cuba, con cerca de un millón. Los países emisores clave fueron Italia, España, Portugal y Alemania; también, China, Líbano y Japón, por mencionar sólo algunos (2). Esto significó una transformación en los países receptores que dio como resultado el surgimiento de nuevas identidades, a la par de las nuevas naciones.

A pesar de los numerosos estudios que se han hecho alrededor de este fenómeno cultural, conforme surgen nuevas teorías también emergen otras formas para tratar de entenderlo o interpretarlo. Para indagar sobre estos hechos, sigo las inquietudes de Ana Peluffo cuando inquiera sobre la forma pensar el siglo XIX latinoamericano desde el siglo XXI, por medio de lecturas puntuales de textos y prácticas culturales (1). A través de los textos literarios, son innumerables las investigaciones sobre migración, memoria y lenguaje, por mencionar sólo algunos de los temas relacionados a este tópico que se han hecho y se siguen haciendo y renovando. No obstante, la fotografía es un dispositivo que ha quedado rezagado, principalmente en archivos que en últimas décadas algunos historiadores y antropólogos han tratado de recuperar. Pero la fotografía es una práctica

que, al llegar a las Américas, rápidamente se expandió y popularizó, convirtiéndose en un elemento indispensable para el estudio de la cultura. A diferencia de los textos literarios, al estar conformada por imágenes capturadas en un tiempo-espacio distinto al actual, se precisa de otras aproximaciones que ofrezcan dichas lecturas puntuales. Principalmente, cuando estas fotografías forman parte de archivos administrados por el Estado. Así mismo, como práctica cultural, tiene una carga emocional alrededor de la cual se conformaron estas identidades y la forma en la cual son percibidas actualmente. En este sentido, y tomando las posibilidades que el análisis de la fotografía ofrece, yo me pregunto, cómo ver, pensar y sentir el siglo XIX desde el siglo XXI a través de los archivos fotográficos de la migración. Para contestar esta y otras preguntas, debo construir una mirada desde la cual partir; una mirada a partir del otro, retomando a Todorov.

La fotografía de la migración: comunidades afectivas

El siglo XIX es también el periodo en el que la cámara fotográfica llega a las Américas junto a otros avances tecnológicos relacionados con las comunicaciones. Según Boris Kossoy, dada su naturaleza testimonial, su popularización crece y rápidamente se posiciona en el uso común (*Fotografía* 28). El fotógrafo y teórico de la fotografía reflexiona sobre su papel en la cultura como documento histórico dado su poder de información y desinformación, es decir, de su capacidad para transformar la realidad, para ser dispositivo de denuncia o de manipulación, o incluso para emocionarnos; así, su rol se equipara en importancia al de las palabras (31). Sin embargo, la fotografía parte de otros principios comunicativos.

De acuerdo con el mismo Kossoy, la imagen se forma en la cámara según preceptos que obedecen al paradigma renacentista de representación espacial, junto a procedimientos físico-químicos o electrónicos específicos de acuerdo con la tecnología aplicada (“Tramas” 17). Es decir, al igual que las palabras tienen la capacidad de transformar realidades o imaginarios a través de códigos, o morfemas que tendrán significado de acuerdo con su decodificación, utilización y lectura, las imágenes trabajan a través de planos que operan mediante un sistema de representación visual que apela a la sensación de realidad:

É a realidade da imagem visual técnica bidimensional, onde se inscreve, com notável semelhança, a aparência fragmentada do objeto. O SRV foi projetado, portanto, para produzir uma "sensação" ou "impressão" de realidade (tridimensional) no espaço pictórico. (18)

Este sistema, añade también Kossoy, puede ser inmaterial, cultural, estético o ideológico (18). No obstante, para que ello tenga ese sentido, o sensación, de realidad, se requiere de la pericia del fotógrafo, quien hace que el mundo visible entre en función del espectador, gracias a su intermediación creativa y cultural (18). Kossoy también retoma a John Berger, cuando este dice que, en la imagen, quien la captura es el ojo a partir del cual surge el punto de fuga: “Todo converge hacia el ojo, como si este fuera el punto de fuga del infinito. El mundo visible está dispuesto para el espectador, como en otro tiempo se pensó que el universo lo estaba para Dios” (*Modos*). En suma, la fotografía opera con base en sistemas de representación visual, esto es, a través de dos planos que ofrecen una semejanza o sensación de realidad tridimensional, la cual está intermediada por un fotógrafo, quien decidió el momento en el cual capturar dicha imagen, aportando su

propia perspectiva, a partir de la cual el espectador obtendrá, o no, esa semejanza de realidad.

Un punto de encuentro sobre la fotografía en el que convergen tanto Kossoy, como el propio Berger, e indiscutiblemente Barthes, es que esta tiene el poder de afectar emocionalmente al receptor; y aunque pareciera que las formas de aproximación de los tres son distintas, en las tres teorías subyace el mismo principio. Kossoy, como se vio anteriormente, lo atribuye a la construcción de realidades a partir de la representación fotográfica (“Tramas” 21, 22); lo anterior se explica desde la sensación de realidad que otorga la fotografía y, por tanto, es desde donde afecta emocionalmente al receptor.

Para Berger, el receptor es afectado emocionalmente a causa de lo cercano que siente el referente: “El lenguaje en el que opera la fotografía es el lenguaje de los acontecimientos. Todas sus referencias son externas a sí misma. De ahí, el continuo” (*Para entender* Berger). Berger ilustra estas palabras con un ejemplo muy puntual: el escritor y crítico de arte recuerda su propia reacción en el momento en el que vio por primera vez la fotografía del cadáver de Ernesto, “el Che”, Guevara en la prensa local, en el año de 1967, y compara esta imagen con la pintura de Rembrandt *La lección de anatomía del doctor Nicolaes Tulp* (1632) y el cuadro de Andrea Mantegna, *Cristo muerto* (1480) (la cita es un poco larga):

Las emociones que me asaltaron al ver la fotografía en la primera plana del periódico vespertino eran muy parecidas a la reacción que, con la ayuda de la imaginación histórica, le había supuesto al creyente contemporáneo ante el cuadro de Mantegna. La fuerza de una fotografía dura comparativamente menos. Cuando miro la foto ahora, lo único que puedo reconstruir son mis primeras e incoherentes

emociones. Guevara no era Jesucristo. Si vuelvo a ver el cuadro de Mantegna, en Milán, veré en él el cuerpo de Guevara. Pero esto se debe sólo a que en ciertos casos, muy pocos a lo largo de la historia, la tragedia de la muerte de un hombre completa y ejemplifica el sentido de toda su vida. Para mí, hoy, esto no puede ser más cierto con relación a Guevara, y para ciertos pintores lo fue igualmente con relación a Jesucristo. Este es el grado de correspondencia emocional. (*Para entender*)

Para Berger, así como para toda una generación, la imagen del Che Guevara esta mitificada y signada con un cúmulo de valores que despertó la Revolución Cubana alrededor del mundo, los cuales seguramente compartió. Las referencias visuales que utiliza para ilustrar su ejemplo resultan contradictorias, y al mismo tiempo, esclarecedoras: por un lado, en el Rembrandt el cuerpo del paciente es tratado con frialdad, objetivado como parte de una lección, despojado de toda humanidad, tal como sucede en la fotografía del Che cuando su cadáver está rodeado por médicos, militares y periodistas; por el otro lado, el Cristo de Mantegna transmite el dolor por la pérdida ante el cuerpo inerte de Jesús; esa es la forma en la que Berger fue afectado la primera vez que vio la imagen del cadáver del Che en la primera plana de los periódicos y modificó para siempre su visión sobre esa pintura. Para él, el grado de correspondencia emocional es la medida en la cual el receptor puede ser afectado emocionalmente con respecto al referente fuera de la imagen.

Finalmente, para Roland Barthes, todo se reduce a la foto del invernadero en la que, después de una búsqueda exhaustiva, encuentra a su madre. Cuando describe lo que encontró, ya que no muestra esta fotografía, pues decide alejarla de la esfera pública y

conservarla para el ámbito privado, en esta imagen únicamente está su madre y su tío, de cinco y siete años respectivamente. Ambos están en un invernadero e imagina el momento en el cual esta fotografía surge, incluso describe las que pudieron haber sido las instrucciones del fotógrafo (122); también, informa al lector que esta fotografía se tomó justo en el momento en el que los padres de su madre habían decidido divorciarse. Para Barthes, la imagen de su madre es de una “inocencia soberana” (123):

todo esto había convertido la pose fotográfica en aquella paradoja insostenible que toda su vida había sostenido: la afirmación de una dulzura. En esa imagen de niña yo veía la bondad que había formado su ser enseguida y para siempre sin haberla heredado de nadie; ¿cómo aquella bondad pudo salir de padres imperfectos que la amaron mal, en resumidas cuentas: de una familia? Su bondad estaba precisamente fuera de juego (123).

Sin embargo, cuando se lee sobre esta foto, nada de lo que describe Barthes puede saberse o verse dentro en ella. Recuérdese que es esta imagen la que ocasiona la reflexión en torno a la fotografía, de donde surgen los conceptos de *studium* y *punctum*. Esta misma imagen es la que provoca que Barthes decida no reducir sus emociones, no minimizarlas, sino elaborar un conocimiento en torno a lo que las fotografías le provocan (57). Su concepto de *punctum* está hecho con base a lo que lo puntea emocionalmente. Cuando describe otras fotografías en el mismo texto, los motivos por los cuales son especiales son porque, incluso después de haberlas visto, algún detalle lo persigue. Estos detalles despiertan recuerdos a situaciones, momentos o personas que no están en esa foto. Es decir, Barthes crea realidades con base al referente, o referentes, fuera de la

fotografía. Él valida lo que siente porque lo ha visto en otras imágenes, en otras personas o lugares, e indiscutiblemente, lo que siente es real. Pero, ¿cómo surgen estos conceptos? En el verano de 1907, Edmund Husserl dictó un curso en la Georg-August-Universität Göttingen, en donde por primera vez pronunció las cinco lecciones en torno a la idea de fenomenología que posteriormente formaría parte de la colección Husserliana que se publicó a mediados del siglo XX. Husserl parte de las cuestiones sobre el conocimiento, como son: “¿cómo puede el conocimiento estar cierto de su adecuación a los objetos conocidos? ¿Cómo puede trascenderse y alcanzar fidedignamente los objetos?” (29). Así, él propone un retorno a las cosas mismas en lo que él denomina el principio de todos los principios, a partir del cual se abre un espacio para toda intuición como conocimiento dentro de sus propios límites, determinando así el método de la reducción fenomenológica.

En pleno auge del acercamiento fenomenológico, Hans-Georg Gadamer publica también en Alemania *Wahrheit und Methode* (1960), o traducido como *Verdad y Método*, basado principalmente en algunos conceptos que Heidegger propone en *Sein und Zeit* (1927), o *Ser y Tiempo*. Gadamer se centra en una aproximación al objeto artístico mediante la hermenéutica filosófica, a partir del horizonte de expectativas. Ello implica un encuentro con la tradición, realizado con conciencia histórica y consecuente con su propia alteridad, en una relación de tensión entre texto y presente (377). Con base en estas, y otras propuestas, algunos críticos literarios como Wolfgang Iser y Hans Robert Jauss crean un movimiento de crítica literaria basado en la teoría de la recepción. Al mismo tiempo, en Francia, otras teorías literarias surgen basadas directamente en la lengua y su entorno social y antropológico, a la que denominan estructuralismo y

postestructuralismo; algunos de estos representantes son Claude Lévi-Strauss Michel Foucault, Jacques Derrida, por mencionar sólo algunos. También está ahí Roland Barthes.

En 1980, Roland Barthes publicó uno de los textos más influyentes, si no es el más influyente del siglo XX, sobre el estudio de la recepción de la fotografía hasta este momento, *La chambre claire. Note sur la photographie*, o *Cámara Lúcida. Nota sobre la fotografía*, como se conoce en español. Con la publicación de este texto dio inicio un debate en torno a dos los conceptos más trascendentes que introdujo, el *studium* y el *punctum*. Para determinar el *studium* él lo explica como la aplicación de los conocimientos generales en torno a la imagen en la fotografía, es decir, casi como un adiestramiento (64); y el *punctum*, como esa casualidad, ese pinchazo que puntea emocionalmente, que perfora al espectador (65). Este último concepto es quizá el más polémico y en el que me dilataré más adelante.

De acuerdo con el mismo Barthes, este texto surge del duelo ante la muerte de la madre, a quien cuidó en sus últimos años de vida a causa de una enfermedad. Así inicia el viaje y la reflexión en torno a la fotografía, apoyado por sus conocimientos y formación en la fenomenología, la semiótica y el lenguaje, así como su propia experiencia frente a las imágenes en una fotografía. A lo largo del texto, Barthes conforma un concepto de fotografía basado en su propia percepción. Es decir, él es la medida de sí mismo (38), y parte de la búsqueda de la figura de la madre en las fotografías que dejó en el archivo personal. En este sentido, esta reflexión surge de la pérdida, y de la manera en la que esta lo afecta emocionalmente; pues, según sus propias palabras, ese será su poder: “mi fenomenología aceptaba comprometerse con una fuerza, el afecto; el afecto era lo que yo

no quería reducir; siendo irreductible, era por ello mismo por lo que yo quería, yo debía reducir la Foto” (56-57). De esta forma, es como llega a la fotografía del invernadero, o jardín de invierno donde su madre aparece aun siendo una niña, a partir de la cual surge esta reflexión, y este texto.

Desde el afecto, y de forma transversal, Roland Barthes va conformando el concepto de fotografía a lo largo de toda la obra. Inicial y temporalmente, el crítico francés parte del principio de aventura pues es lo que permite que la foto exista; y así afirma que “es lo que hace toda aventura” (54-55). Más adelante, dice: “Fotografía, esencialmente, si así puede decirse (contradicción en los términos), no es más que contingencia, singularidad, aventura” (56). Después, va desarrollando dicho significado conforme se enfrenta a otras imágenes de fotógrafos como André Kertész, Alfred Stieglitz y Koen Wessing, entre otros, deteniéndose significativamente en la fotografía documental que de igual forma lo puntea. En el apartado treinta y cinco, inicia:

La Fotografía no rememora el pasado (no hay nada de proustiano en una foto). El efecto que produce en mí no es la restitución de lo abolido (por el tiempo, por la distancia), sino el testimonio de lo que veo ha sido... este es un efecto propiamente escandaloso. (Cada vez la Fotografía me sorprende, me produce una sorpresa que dura y se renueva inagotablemente). (145)

En su conceptualización, Barthes relaciona la aventura con la sorpresa. Es decir, parte de un principio fenomenológico en el que, lejos de pretender entenderla a partir del *studium*, él indaga dentro de sí mismo y parte de su propia reacción, o sorpresa, para decodificar esa imagen. Sin embargo, aclara fehacientemente que no lo hace desde su subjetividad, sino que, en el caso de la fotografía de su madre, cuestiona a partir de la pérdida de dos

instituciones que lo formaron: la Madre y la Familia (131). En este sentido, profundiza en la forma en la cual esto afecta a sus emociones, pues, como a la mayoría de las personas en una situación similar, más que la pérdida de la madre, o de la significación de la madre como su familia, él debe aprender a vivir con la pérdida de lo irremplazable (131). En resumen, la fotografía, de acuerdo con Roland Barthes, es una indagación a partir de la condición del ser humano con todo lo que ello implica: un ser que tiene emociones que lo afectan, y a través de las cuales también se relaciona con el mundo y, parte de este mundo son las imágenes fijas en una foto que dan cuenta de algo que sucedió y lo sigue sorprendiendo. Su propuesta para el análisis de estas fotografías es cuestionar a la fotografía no a partir de la fotografía misma, sino de la forma en la cual esta lo puntea, lo afecta.

Una parte esencial para el análisis de la fotografía a partir de la propuesta de Barthes es lo que él denomina como *punctum*. Esto sucede durante el análisis y estudio de la imagen, cuando esta rebasa la lógica cognitiva, o bien, en sus propias palabras, cuando sale de la fotografía para flecharlo, o punzarlo (64). El *punctum*, aclara el crítico francés: “es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (65). En esta experiencia de la imagen, aquello que puede despertar el interés por esta puede ser cualquier detalle, como lo explica más adelante, o un objeto parcial que se encuentra en la fotografía (89). Sin embargo, también puede no estar en la misma, sino que puede ser la representación de algo que fue, o que ha sido (145). Es decir, el *punctum* de la fotografía puede ser la representación de ese

tiempo que ya fue y que no existe más, sino en su sola representación, en la fotografía y en el receptor mismo.

Esta propuesta de Roland Barthes fue determinante para que la recepción de la fotografía adquiriera otros matices y otras lecturas. Lejos de tratarse de un texto sobre fotografía, *Cámara Lúcida* es una reflexión en torno a quien es investido violentamente por la imagen de una foto (159). Se centra en la mirada, o en las miradas que se posan sobre ella y cómo transforma la cultura desde la cual es percibida. Desde el surgimiento de la cámara fotográfica en la primera mitad del siglo XIX, esta se ha convertido en un instrumento por medio del cual es posible captar el mundo tanto desde una perspectiva ontológica, ---pues hay un sobreentendido relacionado con el ser--- como afectiva, pues la fotografía existe para ser vista, por tanto, también sentida. Entre los atisbos más importantes para reforzar esta tesis están la experiencia de Benjamin al estar frente a esa imagen y la forma en la cual está descrita; o en Heidegger cuando habla sobre entender y capturar el mundo, o en ese *Gestell*. Sin embargo, esta parte experiencial del receptor no fue desarrollada tan ampliamente hasta cuando Barthes habla de esa herida que puede provocar una fotografía determinada para, desde su propia fenomenología, tocarlo en sus emociones.

Años después, Kaja Silverman publica el primer tomo de su *History of Photography 1, The Miracle of Analogy* (2015). En este texto, y abiertamente influenciada por Benjamin y Barthes, le atribuye a la fotografía esa facultad de reflejar o proyectar el ser. Así, ella afirma que la fotografía es: “rather, the world’s primary way of revealing itself to us—of demonstrating that it exists, and that it will forever exceed us” (10). Ella misma continua diciendo que también es como una especie de tarjeta de

presentación ontológica en la que cada uno de nosotros es un nodo en una vasta constelación de analogías que estructuran el ser (10-11).

En este sentido, la fotografía se ostenta como un documento visual que aporta otros enfoques al estudio de la cultura, pues no únicamente tiene el poder de capturar una imagen, sino las experiencias y sensaciones que acompañaban a esa imagen; o, bien, afectar al receptor con un cúmulo de sensaciones y asociaciones ilimitadas, sin importar el tiempo que tenga dicha imagen. Así, la imagen en una fotografía adquiere un valor determinado adhiriéndose a determinados discursos, ya sea el oficial o el Estado, o de cualquier forma subversiva de poder. Susan Sontag, en su libro *On Photography* (1977), una serie de ensayos publicados durante la década de los años setenta, ya señalaba la cámara fotográfica y los alcances de la fotografía, al escribir que: “Las fotografías son en efecto experiencia capturada y la cámara es el arma ideal de la conciencia en su talante codicioso” (16). Su postura apunta directamente al lugar que ocupa la cámara fotográfica en todos los niveles y el alcance que puede tener, dependiendo del contexto. Así, ella misma enfatiza cómo la fotografía es ya mismo un rito social, pero, sobre todo, se ha convertido en un instrumento de poder (22).

Por su parte, W.J.T. Mitchell propone en su texto *What Do Pictures Want?* (2005), indagar en lo que las imágenes quieren. Esto no implica el hecho de que las imágenes puedan hablarnos, en el sentido estricto de la palabra, sino que tienen su propia forma de comunicar, y la han tenido siempre. Para Mitchell estas preguntas, en el marco de su propuesta del giro pictórico, están asociadas a la posibilidad de las imágenes de comunicarse, o tener su propio lenguaje. Así, él anticipa que, más que las fotografías pudieran querer, o desear algo, estas se comunican mediante su propia poética, mediante

sus silencios, en su propia enunciación. Esta paradoja en la que la imagen puede estar llena de sentido y significación, sin comunicarse verbalmente, nos invita a cuestionarnos a nosotros mismos sobre lo que deseamos o queremos de estas imágenes y cómo interpretamos lo que vemos. Cómo nos hablan y cómo las escuchamos.

Para ilustrar de forma explícita este doble deseo ---tanto sobre lo que quiere la imagen de nosotros, y nosotros de la imagen---, Mitchell utiliza una fotografía del filme de David Cronenberg, Videodrome (1983), del género de horror. En la imagen, un hombre intenta adentrarse en la pantalla de su televisor, directamente dentro de los labios que aparecen en dicha pantalla. De acuerdo con la propuesta de Mitchell, si únicamente partimos de la imagen para hacer una interpretación, pareciera que el hombre desea entrar en los labios, los cuales están esperando a que él entre. El deseo de ambos es evidente. Así, la imagen tiene un sinnúmero de significaciones y lecturas a partir de una interpretación que pudieran, o no, estar relacionadas con la historia y el contexto del que surge dicha imagen. Esta es la forma en la que opera —si bien, no de forma tan explícita, aclara él mismo--- el deseo de la fotografía por ser interpretada, y de nosotros por interpretarla (xvii). Al final de esta lectura, él mismo afirma lo siguiente:

A picture, then, is a very peculiar and paradoxical creature, both concrete and abstract, both a specific individual thing and a symbolic form that embraces a totality. To get the picture is to get a comprehensive, global view of situation, yet it is also to take a snapshot at a specific moment. (xvii)

El momento al que se refiere Mitchell es cuando la imagen es capturada, eternizando, digamos, el momento. Así, él concreta que más allá de la lectura que podamos obtener de

aquello que vemos, al igual que sucede en la fotografía, nosotros también estamos dentro de esa imagen (xvii).

Otra aportación de Mitchel es la paradoja de la imagen. Es decir, por un lado, está el objeto físico de la imagen, el que remite a un objeto o persona determinada, ese que vemos, o tocamos; por el otro, está la imagen mental que surge de nuestras propias referencias, memorias o psique (2). Por lo tanto, la imagen del mundo --de lo real porque es la percepción de ello--- está estrechamente relacionadas al Ser que percibe el mundo y, por tanto, también lo hace a través del tiempo. Por lo anterior, Mitchell incide en el trasfondo de la pregunta sobre lo que quieren las fotografías, como lo es el deseo:

The question of desire is ideally suited for this inquiry because it builds in at the outset a crucial ambiguity. To ask, what do pictures want? is not just to attribute to them life and power and desire, but also to raise the question of what it is they lack, what they do not possess, what cannot be attributed to them. (10)

Las aportaciones de Mitchell en cuanto a la forma de acercarnos a las imágenes resultan indispensables para esta reflexión. Esta dialéctica ---que terminará siendo quizá una dialéctica con nosotros mismos por nuestras intenciones para con dicha imagen--- siempre se dará, incluso aunque queramos evitarlo. Sin embargo, esta doble paradoja aún no resuelve el cómo generar el sentido en las imágenes. Gottfried Boehm parte de esta cuestión para reflexionar sobre la manera en la que las imágenes muestran algo, llegando incluso a superar lo que puede ser expresado de manera verbal. Inicialmente, define a las imágenes como “cuerpos real-irreales cargados de tensión” (22), pues a pesar de proceder de un sustrato material, surge de ellas algo inmaterial que está anclado a su fundamento o significación (22). Es decir, la imagen material, la cual pudiera ser una fotografía,

produce ese sentido, o significación, la cual, aunque es intangible, está ahí. De aquí es de donde surge la tensión. Más adelante, amplía la facultad que tienen las imágenes de mostrar como un binomio: “Las imágenes descansan sobre un doble mostrar, según su naturaleza; a saber, muestran algo y se muestran a sí mismas. Una relación por lo demás muy variable que se puede reconformar y que se fue definiendo a lo largo de la historia de las imágenes” (31).

Para desentrañar lo que se ha dicho aquí, se debe partir de la diferencia icónica, concepto propuesto por el mismo Boehm. Sobre lo icónico, él señala que la materialidad de la imagen estará siempre ligada a una referencia determinada que no existe en la imagen. Anteriormente, él señalaba una tensión por los cuerpos real-irreales. Del mismo modo, en la imagen lo icónico puede resultar de aquello que no está precisamente en las formas, o en las texturas que se tienen en frente: “Su estatuto resulta ser al mismo tiempo tan singular como enigmático: es una cosa, y a la vez, una no-cosa” (48). A través de la historia de las imágenes, hay algo que pervive junto a ellas. Esto es, esa materia inmaterial que puede ser sentida aun cuando no está ahí. Ese doble mostrarse, pues mientras muestran la materialidad de su imagen, también están mostrando su fuerza proyectiva que se percibe, aunque no se vea: “Lo ‘icónico’ descansa, por lo tanto, sobre una ‘diferencia’ que acaece en el acto del ver. Ésta instituye la posibilidad de ver lo uno a la luz de lo otro, así como ver en pocos trazos una figura” (49).

Las posibilidades de la imagen son aquellas que están ahí, respondiendo a las preguntas que hizo Mitchell sobre el deseo de las imágenes. Esta dialéctica es la que posibilita entender la necesidad de acercarse a la imagen de cada momento histórico. No obstante, es a través de la diferencia icónica que podemos alcanzar otros significados de

la imagen. Esta producción de sentido es posible gracias a los desplazamientos entre signos: “deixis e iconicidad” (31).

A partir de lo expuesto en este último apartado por Benjamin y Heidegger, mi propuesta de análisis a las fotografías de los archivos sobre la inmigración es primero, regresar al momento en el que surgen estas imágenes para tratar de entender el contexto histórico, político y social en donde se da este movimiento masivo de europeos y hacia Brasil y Cuba. Esto es, el siglo XIX, tiempo en el cual, mientras por un lado hay una exaltación del yo, por otro, la modernidad convierte y funde estas subjetividades en vías de la productividad, la utilización de los cuerpos y la cámara fotográfica en el medio para capturar la visión de mundo imperante.

Siguiendo las tesis de la historia de Benjamin, hay una necesidad imperante de atender las narrativas que quedaron fuera del discurso oficial a través de los archivos que conforman las memorias y la iconografía sobre la migración de los países de Brasil y Cuba. Es decir, ir directamente a los espacios virtuales donde son expuestas estas imágenes para estudiar en qué consisten, las narrativas a las que están adheridas y la información que acompañan a las fotografías. Si bien, las imágenes fueron tomadas en un periodo con estéticas y contextos sociohistóricos distintos a los actuales, actualmente, con la relevancia que tiene la imagen en las plataformas virtuales, en un momento en el que otras aproximaciones teóricas surgen, resulta necesario atender la forma en la que se están contando las historias que fueron olvidadas y que ahora forman parte de narrativas nacionales.

Es así como la fotografía tiene la capacidad de afectar emocionalmente a un receptor. Esto sucede a causa de las referencias que tiene cada receptor, o, bien por lo que

está en la imagen. En consecuencia, el receptor construye realidades mediante esas representaciones que siente como si fueran reales y, como dice Kossoy, esta trasposición tarde o temprano interfiere en la realidad material como documento, como recuerdo, o como fragmento de una historia: “Este é o processo, intrínseco à própria ideia e existência da representação fotográfica” (“Tramas” 21, 22). Pero, ¿qué pasa cuando estas representaciones afectan no sólo a un receptor, sino a una comunidad de receptores?

De acuerdo con Sara Ahmed, en *The Cultural Politics of Emotion* (2014), las emociones dan forma a las superficies de los cuerpos individuales y colectivos (1). Su estudio se basa en la manera en la cual las emociones afectan a las comunidades, produciendo relaciones sociales que determinan su narrativa. Su contribución se enfoca principalmente en la creciente conversación sobre la emoción en la retórica y los estudios culturales. En este sentido, lo que ella propone es una teoría social sobre las emociones, desde donde analiza las economías afectivas para explicar que ni en los sujetos ni en los objetos residen los sentimientos, sino que estos se producen a modo de efectos de circulación (8). Un ejemplo es cómo un recuerdo puede provocarnos un sentimiento en ambos sentidos, es decir, este sentir se forma por el contacto con el recuerdo, y también implica una orientación hacia lo recordado: “The circulation of objects allows us to think about the ‘sociality’ of emotion” (8). En este proceso se transmiten no sólo las emociones, que son emociones en tensión, sino la intensidad asociada a los objetos de la emoción, los cuales están saturados de afectos, convirtiéndose en sitios de tensión personal y social (11). Algunos de las emociones que analiza Ahmed a través de la forma en la que afectan son el dolor, el odio, el miedo, el disgusto, la pena y el amor.

Una de las preguntas sobre las que Ahmed formula su trabajo ---y que resulta clave para esta investigación--- es cómo estas comunidades se han forjado a través de emociones compartidas bajo discursos de poder sobre el otro (12). Para buscar responder estos cuestionamientos, Sara Ahmed reconoce que basa su trabajo en las aportaciones de Judith Butler, Lauren Berlant y Andrew Brown: “Such scholars have shown us how social forms (such as the family, heterosexuality, the nation, even civilisation itself) are effects of repetition” (12). A partir de este texto, Ahmed establece cómo la mirada, y la forma en la que nos sentimos, se alinea con o en contra del otro y puede moldear los cuerpos o la actitud hacia ese otro. La alineación de estos comportamientos se propaga en una comunidad por efecto de repetición, lo cual les permite formar sociedades que se unen a través de determinados afectos.

Cuando Ahmed inicia la introducción “Feel Your Way” de *The Cultural Politics of Emotion*, lo hace a través de un cartel sobre migración. En el cartel, el partido de ultraderecha británico (el National Front) se manifiesta en contra de los inmigrantes o falsos buscadores de asilo (1). Es decir, parte de cómo se percibe la migración visualmente y hace un análisis sobre cómo afecta emocionalmente, así como las condiciones sociales que genera. Si bien, las formas en las cuales se da la migración hacia Gran Bretaña actualmente son distintas a las que se dieron durante la migración masiva hacia Latinoamérica durante el siglo XIX, considero que comparten elementos constitutivos que hay que destacar. El primero es la visión sobre el otro ---o la aversión hacia el otro---; el segundo, es el elemento visual; el tercero son las emociones que genera y cómo pueden afectar socialmente las imágenes.

La descripción e interpretación del material fotográfico propone explicar cómo un sistema basado en determinados medios de producción puede afectar a una cultura en un nivel emocional, tanto individual como colectivo. Esto, definido según el sentido dado por Ahmed, quien parte de la pregunta ¿qué hacen las emociones? (4), la cual establece que hay emociones que pueden otorgar jerarquías sociales y presuponer que un individuo es inferior o superior ---es decir, ciudadanos de primera, o de segunda--- a partir de sus rasgos corporales. Explica Ahmed: “So emotionality as a claim about a subject or a collective is clearly dependent on relations of power, which endow ‘others’ with meaning and value” (4). En este sentido, dentro de esta jerarquía social, el otro puede ser aquel con características físicas, políticas o religiosas distintas, alguien a quien se le otorga un valor determinado dependiendo de la ideología desde dónde se ejerce este juicio. Es importante considerar que la geopolítica de América Latina durante el siglo XIX y principios del XX, implicaba una hegemonía supeditada al blanco español y, posteriormente al criollo, en lo cual, siguiendo a Ahmed, las emociones y la relación amor/odio tienen un papel crítico dada su función en la construcción de una otredad amenazante de dicha hegemonía: el/la/lo no blanco.

En América Latina, estas sociedades afectivas pueden estar también relacionadas con el color de la piel. Mónica Moreno Figueroa recuerda que, gracias a los actos cotidianos, el racismo en países en los que fue evidente la relación antes mencionada, como México, ha moldeado sensibilidades y también ha dado forma a las relaciones sociales, políticas y económicas de todos los sectores de la población (92); y estos actos continúan hoy en día. En su estudio, también destaca cómo esto se ha convertido en un

criterio que establece los parámetros de inclusión y exclusión, de privilegio y opresión, y critica la forma en la que la academia mexicana habla poco sobre este fenómeno (92).

En un ejemplo más amplio, está el estudio de Sofía Reding. Esta académica hizo un análisis crítico del racismo como práctica discriminatoria recurrente en Brasil, Ecuador y Perú, y vincula la herencia de las castas y clases sociales de la colonia, refuncionalizada en los estados contemporáneos. Así, ella misma escribe que: “Está claro que el racismo es producto de un hecho histórico común a nuestros países: el colonialismo. De ahí, por ejemplo, que en la configuración de la sociedad, y en especial de la urbe, el imaginario colonial permanezca relativamente vivo y el sistema de castas se refuncionalice” (164). Actualmente, estos mecanismos de blanqueamiento implementados más de cien años atrás parecen sacados de filmes de horror o ciencia ficción eugenésicos. No obstante, Reding explica cómo la superioridad/inferioridad conectada al color de la piel continúa hasta nuestros días. Así, tal como lo afirman Moreno y Reding, esta sigue siendo la realidad en algunos sectores de Latinoamérica.

Por mi parte, la primera vez que vi fotografías sobre migrantes llegando a los puertos de Brasil y Argentina a través del buscador de *Google*, mientras buscaba información para otra investigación que realizaba en ese momento, recuerdo el asombro que sentí, combinado con cierta pesadumbre y tristeza. Al igual que Berger y Barthes, reflexioné sobre mi reacción, para entender de dónde venía. El conocimiento que yo tenía sobre la gran migración era puramente teórico; era conocimiento que yo adquirí a través de textos escritos. Una vez que vi las fotografías sobre estos hechos, mi percepción adquirió otra dimensión, una más emotiva, más sensorial. Mi reacción surgió de mi conocimiento sobre migración, es decir, mi referente estaba fuera de esas fotografías.

Esta reacción también fue mi propia experiencia en otro país como migrante, con todo lo que ello implica. Aquí es cuando surgen las preguntas, ¿qué tan válido es mi sentir con respecto al otro? ¿Dónde está el límite entre la objetividad y mi subjetividad? Y, en ese caso, ¿cuál es el impacto que pueden tener las fotografías sobre migración en plataformas digitales para otros receptores? Estas preguntas pueden tener una respuesta parcial en la fotografía técnica.

La fotografía técnica y los proyectos humanidades digitales

En 1983, Vilém Flusser publicó su texto *Für eine Philosophie der Fotografie*, el cual se conocería en español como *Hacia una filosofía de la fotografía* (1990). Su propuesta desde la filosofía del lenguaje, el cine y la teoría de la comunicación es sobre cómo la humanidad tuvo dos grandes momentos. El primero fue cuando surge la escritura en el segundo milenio a.C. El segundo fue cuando se creó la imagen técnica durante el siglo XIX (13), la cual se entiende que es aquella imagen producida por un aparato (17).

Anterior a la imagen técnica, Flusser explica que sólo existía la imagen tradicional, la cual, considera es una abstracción de primer grado, ya que fueron abstraídas del mundo concreto (17). Por otro lado, las imágenes técnicas son conceptos porque, al haber sido producidas por un aparato, indirectamente son representaciones de textos científicos aplicados: “Ontológicamente, las imágenes tradicionales significan fenómenos; las imágenes técnicas significan conceptos. Descifrar las imágenes técnicas implica la lectura de su posición” (17). ¿Cómo puedo entender esta última aseveración?

En la década de los años ochenta, cuando este texto fue publicado por primera vez, los únicos aparatos que reproducían imágenes, además de la cámara fotográfica, eran

el cine y la televisión. Por tanto, él enfatiza sobre cómo las imágenes técnica, al igual que afirma Kossoy, *aparentan* que no son símbolos que descifrar como las imágenes tradicionales, sino indicios del mundo al que significan, es decir, un reflejo de la realidad, por tanto: “podemos percibir este significado a través de ellas, aunque sea indirectamente” (17). Así es como el receptor percibe dichas imágenes no como lo que son, sino como “ventanas al mundo” (17).

Si el receptor percibe de esta forma las imágenes producidas por aparatos como son la cámara fotográfica, el cine, la televisión, ¿hay alguna diferencia cuando estas fotografías están en un computador personal, como parte de una plataforma digital y de un proyecto de humanidades digitales relativo a la memoria? ¿Podrían sentirse distinto? Quizá no. O, sí.

De acuerdo con Marianne Hirsch, la posmemoria se da cuando una serie de hechos que marcaron la vida de los padres o familiares, pasa a los hijos de forma indirecta ---denominada también memoria vicaria--- (13). El ejemplo con el que ilustra esta acción, es aquél en el que en *Maus* de Art Spiegelman, la familia Zylberberg sobrevive al Holocausto. La historia es contada, y dibujada, por el hijo, que nació después de la guerra con aquellas historias que el padre le relata a través de toda la novela: “Art Spiegelman's memory is delayed, indirect, secondary- it is a postmemory of the Holocaust, mediated by the father-survivor but determinative for the son” (13). En el caso del Holocausto, Hirsch enfatiza cómo el testimonio adquiere relevancia, al no tener más elementos por medio de los cuales compartir la historia familiar pues todo fue destruido (13). Con base a lo anterior, la fotografía familiar se vuelve un elemento indispensable para compartir su historia, pues, son así trozos de cartón con los cuales conectamos a

través del tiempo y el espacio: “Family pictures depend on such a narrative act of adoption that transforms rectangular pieces of cardboard into telling details connecting lives and stories across continents and generations” (xii). Para Hirsch, la fotografía se vuelve así un vínculo a través del cual transmitir su propia historia, sus experiencias de vida, su relación con el mundo y, por tanto, también a través de las cuales establecer comunidades afectivas a través de las emociones. En este contexto, habría que reformular cuando dichas imágenes no sólo están en la esfera privada como lo es la familiar, sino que, además, forman parte de proyectos o plataformas digitales adheridas a un determinado discurso. Por ejemplo, el del Estado.

Con la creciente actividad que está teniendo la virtualidad, también se han incrementado los proyectos de humanidades digitales alusivos a la memoria y el archivo. Pero, ¿a qué se le puede considerar humanidades digitales? María José Afanador dice que este es un: “término paraguas central para comprender las maneras como la investigación, creación y divulgación de objetos culturales, conocimiento y memorias se están transformando de la mano de la computación y los medios digitales” (Afanador). Es decir, humanidades digitales es un concepto instrumental que sirve para constreñir ciertas ideas y explicaciones como, en este caso, sería la investigación, las humanidades, la creación, la divulgación, la cultura, y, cuando así sea el caso, también la memoria, en una plataforma virtual.

Así, en los últimos veinte años, los proyectos bajo este concepto han estado acelerando su reproducción, creando contenido que en ocasiones está avalado por instituciones, universidades o centros de investigación en donde la colaboración interdisciplinaria queda en evidencia, mientras que también hay otro tipo de contenidos

en los que es difícil determinar la validez. Los que se han beneficiado de manera significativa son las instituciones. De acuerdo con la misma Afanador, uno de los usos que tiene una incidencia importante es la del archivo, en donde la co-creación y la participación multidisciplinaria están al cargo de importantes proyectos de preservación y difusión:

La creación de archivos, bibliotecas y espacios de museos digitales, son tareas en las que están participando humanistas, bibliotecólogos, archivistas, expertos en patrimonio, diseñadores, programadores y personas del común. Esta reconexión implica una apertura de las fronteras disciplinares para darle sentido a la historia y la memoria en el marco de la cultura digital. Esta apertura disciplinar es, junto con la experimentación con medios digitales y de computación, una de las características centrales de las humanidades digitales. (Afanador página aquí)

Afanador así define cómo bajo el concepto de humanidades digitales, al ser un concepto paraguas, es decir, que agrupa distintas disciplinas de investigación y creación en la virtualidad, se ha enfocado principalmente en la creación de archivos o bibliotecas.

Algunas, como es el caso de esta investigación, están centradas en mostrar imágenes de la migración hacia América Latina. Algunas de estas plataformas están respaldadas por instituciones de investigación. Otras, es el Estado el que promueve la creación de estos espacios. En este sentido, un archivo o biblioteca digital al que cualquier persona puede acceder para conocer más sobre su historia, sus raíces y su identidad, puede estar creada por expertos de distintas disciplinas pero que responden al Estado.

Archivo fotográfico: reformulando la teoría

La forma en la que me afectaron las fotografías de la inmigración hacia Latinoamérica en el siglo XIX me llevó a cuestionarme de distintas formas. Tener estas fotografías frente a mí, en la pantalla del ordenador, me hizo reflexionar sobre el momento en el que se produjeron estas imágenes. Aquellas reflexiones apuntaban a preguntas clave que siguen vigentes, como: ¿Quién o quiénes capturaron esas imágenes a través de la lente? ¿Cuál era su intención? ¿Cuál fue su reacción en ese momento? O bien, ¿quiénes decidieron conjuntar esas imágenes, ordenarlas y otorgarles un espacio (físico o virtual) a manera de archivo? Eso me hizo pensar en la razón de ser misma del archivo. ¿Por qué un archivo? O, bien, ¿qué es un archivo?

Michel Foucault hizo algunos acercamientos sobre la importancia y el porqué del archivo de forma conceptual. En *L'Archéologie du savoir* (1969), traducida al español como *La arqueología del saber* (1970), Foucault hace una primera acepción de lo que es un archivo: “El archivo es en primer lugar la ley de lo que puede ser dicho, el sistema que rige la aparición de los enunciados como acontecimientos singulares” (219). Es decir, y partiendo de la palabra ley, se entiende que es lo normativo, lo que debe de ser, el origen y de donde se parte. En otras palabras, es la norma de lo permitido, el inicio de un acontecimiento, de acontecimientos o hechos únicos. Más adelante, el mismo concepto refiere a que estas positivities, ---es decir, este apriori histórico o conjunto transformable (215, 217)--- que son los archivos y cómo deben tener una forma, un orden que siga una linealidad (220). Para completar la idea, concluye: “Es el sistema general de la formación y de la transformación de los enunciados” (221). En este sentido, el concepto de archivo de Foucault no implica una totalidad de textos relativos a una

cultura, ni las instituciones que los preservan, sino las reglas o regularidades que ordenan un conocimiento en particular.

Lo que se debe tener en cuenta cuando se lee *La arqueología* es la forma en la cual se van desarrollando las ideas: desde las partículas más fundamentales del discurso, la creación de los conceptos, la creación de los enunciados y estos, después, en discursos para pasar finalmente a un ordenamiento. Así, el archivo es un antes y un después; es el conjunto de un todo, es la transformación del caos a la estructura o la jerarquía. Esto es lo que Foucault entiende por archivo; y a pesar de que nunca menciona directamente el poder, en su primera acepción subyace esta facultad cuando afirma que es “lo que puede ser dicho” (219); en donde también entra, por oposición, lo que no puede ser dicho o incluso que debe o no ser visto, entendiéndolo de una forma abstracta.

Estas reflexiones de Foucault resultan de particular interés para aproximarnos inicialmente al archivo material. Incluso, en su contexto inmediato, su recepción tuvo sus particularidades en cada contexto, sea español, cubano, brasileño o argentino. En el caso argentino, Foucault tuvo una recepción temprana en los campos del psicoanálisis y la filosofía. Con la recepción de las primeras ediciones francesas, como *Les Mots et les choses* (1966), se creó un ambiente de expectación en las academias argentinas, donde el estructuralismo de dichos textos podía acercarse a las diversas corrientes marxistas y al mismo tiempo mantener su distancia. A fines de la década de 1960 e inicios de 1970, es el argentino José Sazbón quien reúne varios textos de Foucault en una primera antología en lengua española (Canavese). Por su parte, la recepción en España inicia a fines de la década de los años sesenta con una reseña de Pere Lluís Font a *Las palabras y las cosas*. Es notable la publicación de Eugenio Trías de una serie de artículos que incluyen entre

sus influencias definitivas a Foucault (Galván 102-103). En adelante, sería en la década de los años setenta donde la recepción española reflexiona ampliamente sobre la obra inicial de Foucault en los debates entre el humanismo y el antihumanismo; entre el marxismo humanista y el marxismo althusseriano (126-127). En el caso de Cuba, la recepción es totalmente opuesta debido a la distancia entre Foucault y la Revolución cubana. Por un lado, el filósofo era cauteloso ante el encuentro entre movimientos revolucionarios populares, con los cuales llegaba a simpatizar, como en Tunes e Irán, y la formación de partidos revolucionarios, cuya normatividad y ejercicio de poder le provocaban una reacción crítica (Blinkley y Capetillo-Ponce 439-440). Por otro lado, el ambiente académico e intelectual cubano en la década de 1960 y 1970 estuvo delimitado a la línea revolucionaria marxista y, por tanto, aislado de los intercambios con las universidades y el ámbito intelectual europeo y norteamericano, de modo que para la década de los años ochenta sólo algunos intelectuales lograban tener acceso a fotocopias maltratadas (443-444). El gran esfuerzo para introducir las ideas de Foucault se da en una conferencia en la Universidad de la Habana en 1999, publicada con el título *Inicios de partida*, donde finalmente se enlazan algunas contribuciones revolucionarias de Foucault con el pensamiento marxista (446).

Radicalmente distinto al caso cubano, la recepción de Foucault en Brasil es particular no sólo por la diferencia en lengua sino, como señala Mariana Canavese, por el acercamiento que tuvo el filósofo con el país lusófono. Entre 1965 y 1976, Foucault viajó cinco veces a diferentes ciudades brasileñas, tiempo en el cual se llevaron a cabo promociones editoriales, entrevistas y traducciones al portugués, motivados también por el estrecho contacto entre el pensamiento y los círculos intelectuales franceses y

brasileños. Para la década de los años setenta, autores como Roberto Machado, Luiz Felipe Baeta Neves Flores, Chaim Samuel Katz y Jurandir Freire Costa ya estaban produciendo diversas reflexiones y apropiaciones sobre el pensamiento foucaultiano.

A lado de la influencia de Foucault y su noción de archivo como ley y sistema de lo que puede ser enunciado, resulta de particular interés la perspectiva de Jacques Derrida. En un coloquio titulado *Memory: The Question of Archives*, celebrado en Londres en 1994, Derrida ofreció su conferencia “The Concept of the Archive: A Freudian Impression”, ampliado y publicado con el título *Mal d’archive: Une impression freudienne* (1995), en la cual analiza la noción de archivo en relación a la memoria y su pretendida impresión, inscripción, reproducción, conservación y almacenamiento, a través de lecturas de Sigmund Freud y Yosef Yerushalmi (“Archive” 22). Derrida parte de la etimología de la palabra *archivo*, o *Arkhé*, la cual significa, según él mismo afirma, el comienzo y el mandato (*El mal* 9). Así mismo, hace una exégesis de la aportación de Sigmund Freud al psicoanálisis y la impresión, la huella, la imprenta y la escritura utilizadas por este para exponer su teoría y que suponen para Derrida una revolución en la técnica del archivo. Me interesa apuntar que, mediante esta perspectiva, Derrida se acerca desde su forma material a una época en la cual estos ya no son únicamente físicos, sino también electrónicos. Derrida plantea que escribe y piensa esta tesis desde su Macintosh, reflexionando mientras presiona la tecla *save* para guardar su avance y así protegerlo de ser borrado, para salvarlo, acumularlo y ser capaz de imprimirlo y re-imprimirlo, de reproducirlo (“Archive” 22).

Se debe tener en cuenta que para Foucault, su idea de archivo es una conceptualización que parte de un conjunto de conocimientos que están ordenados y

clasificados, y no menciona las imágenes o fotografías. Sin embargo, dentro de ese conocimiento, las fotografías también forman parte de ello, ya que están incluidas en archivos materiales y virtuales de distintas disciplinas. En este sentido, se puede considerar que Derrida actualiza el concepto, porque, aunque no menciona las fotografías de forma específica, ya está dialogando a partir de archivos electrónicos. Así, las fotografías contenidas en archivos electrónicos pueden ser consideradas como un *corpus* para hablar de un tema determinado, como es el caso de esta investigación, el tópico de la migración.

Al igual que Foucault, Derrida parte también de la modalidad de inicio: “en el sentido físico, histórico u ontológico, es decir, a lo originario, a lo primero, a lo principal, a lo primitivo, o sea, al comienzo” (*El Mal* 10). Así, dicho filósofo le atribuye a la noción de origen el rasgo de domicialización: “del *arkhefon* griego: en primer lugar, una casa, un domicilio, una dirección, la residencia de los magistrados superiores, los arcontes, los que mandaban” (10). Es el lugar en donde sucede la institucionalización ---de lo privado a lo público--- (10) y también donde se consigna no únicamente de forma física, *consignatio*, sino que además es donde se da la reunión de signos (11). Así mismo, Derrida usa la noción de archivo principalmente para aprehender la obra y el ejercicio que Yerushalmi hizo sobre el texto *Moisés y la religión monoteísta* que Freud publicó en 1939.

Sea entendido como ley y sistema de enunciación (Foucault) ---vislumbrando ya cierto poder discursivo--- o en sus vaivenes etimológicos (Derrida), principalmente griegos, y psicoanalíticos los que conectan el archivo con las estructuras de la memoria y los lugares que resguardaron los documentos, se mantiene la necesidad de intentar una noción más estable y específica. Entonces ¿qué es un archivo? Carolyn Steedman,

basándose en el uso que Henri-Jean Martin hace de la palabra archivo en su texto *The History and the Power of Writing*, define al archivo: “[T]his system of recording (listing, in particular), storage and retrieval, is an aspect of the history of written language, and the politics of that history” (ix). Así, más allá de cavilaciones sobre la memoria y la obsesión imposible por perpetuar orígenes (Derrida) o su rol de locus que resguarda las leyes y posibilidades enunciativas y de poder (Foucault), Steedman expresa que el archivo puede tomarse como metáfora o analogía de memoria, pero no es tal, sobre todo la parte inconsciente, porque un archivo puede literalmente recabar cosas, heterogéneas e indiferenciadas, como textos, documentos, datos, y ordenarlos bajo principios de unificación y clasificación para su futura consulta (68). Un archivo no está hecho de todo, consciente o inconsciente, como es el caso de la memoria, sino que hay una criba deliberada para documentar el pasado (68), donde cada documento o archivo va a esperar a ser leído, usado y quizás asignado a una narrativa. Los archivos surgen precisamente como lugar para escudriñar el pasado (81) en su acepción moderna y en el siglo XIX. Siguiendo a Donald Lowe en *History of Bourgeois Perception*, Steedman refiere a la sociedad burguesa y su deseo de consumir el pasado, donde en el siglo XIX los registros y documentos son preservados y catalogados con el nacimiento del archivo ---archivos nacionales---, museos, colecciones, antigüedades; disciplinas como la antropología, la arqueología, la mitología y la historia, surgen como formas de indagar el pasado (91).

Este proceso de surgimiento del archivo como locus físico institucional o privado (Steedman) y su reflexión como locus de enunciación sobre lo que debe o no debe ser preservado ---enunciado diría Foucault---, me ayuda a formalizar algunas preguntas clave para pensar la migración a América Latina. Así, es medular subrayar que, cuando se

habla de archivo, hay que preguntarse quién lo consignó, con qué objetivo, quién puede verlo, quién lo ha interpretado y qué significado tiene para la cultura que lo mantiene a la vista, o escondido, guardado. Es decir, quién lo formó, cómo es transformado y quién lo resguarda; y, no menos importante, ¿para qué?

Un ejemplo similar a dicha inquisición es lo que hace Ann Laura Stoler en los archivos coloniales de las Indias Orientales Neerlandesas, o *Vereenigde Oost-Indische Compagnie (Dutch East Indies Company)*, resguardados en los archivos nacionales neerlandeses (*Nationaal Archief*) y contenidos en más de noventa y tres kilómetros de documentos: colección de mapas, archivos familiares, documentos personales de relevancia nacional, documentos gubernamentales y de organizaciones religiosas (Along 10). Dentro de lo que en las últimas décadas se le ha denominado el giro archivístico, ella escribe su artículo “Colonial Archives and the Arts of Governance” (2002) donde propone dejar de ver al archivo colonial como fuente, y verdad única, en la cual buscar, sino como producción de conocimiento. Ella considera “archives not as sites of knowledge retrieval but of knowledge production, as monuments of states as well as sites of state ethnography” (90). Esta afirmación, señala Stoler, lejos de ser un rechazo a la colonialidad, es un compromiso más sostenido con esos archivos como artefactos culturales de producción de hechos, de taxonomías en proceso y de nociones dispares de lo que era la autoridad colonial (90). Su propuesta se concreta en el libro *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense* (2009), donde se refiere a una producción de conocimiento (Foucault) que hace una incisión en lo racial y en la armadura del *white privilege* (8). En el caso específico de las colonias europeas, o bien, las nuevas repúblicas latinoamericanas que recibieron millones de inmigrantes de

una diversidad etnográfica considerable, la propuesta de considerar al archivo como sitio etnográfico abre senderos académicos de estudio. A través de estos, es posible describir diversos documentos, así como las convenciones, prácticas sociales e institucionales que los determinaron, y quizás detrás de dichas capas de catalogación poder entrever la identidad del ser migrante. De esta forma, se puede desvelar una identidad que pudo haberles sido arrebatada o impuesta, imaginada, al llegar al país receptor. Desde esta perspectiva, el archivo es un *locus* de potencialidades, más allá de las intenciones que motivaron el inicio de dichos archivos coloniales: expansión, pero también, un nuevo inicio.

Esta condición de principio que se le atañe al archivo fue considerada por los españoles desde el siglo XVIII. Durante la época colonial, los españoles llevaron registros minuciosos de la vida en la Nueva España formando así el Archivo de Indias, fundado a petición del rey Carlos III en 1785. Durante el siglo XIX, esta misma situación se dio por otros imperios que recién estrenaban colonias. Stoler recuerda cómo durante ese momento, el archivo era tanto la tecnología suprema del estado imperial, como el prototipo revelador de uno basado en el dominio global de la información y los circuitos a través de los cuales se movían los hechos (“Colonial” 97). En este sentido, la emergencia del archivo tuvo una doble función: eliminar y/o callar las voces que estaban antes del imperio, o las no oficiales, y dejar registro únicamente de lo oficial; y son estos los archivos que actualmente, un siglo después, se están viendo:

The issue of official “bias” gives way to a different challenge: to identifying the conditions of possibility that shaped what could be written, what warranted

repetition, what competencies were rewarded in archival writing, what stories could not be told, and what could not be said. (“Colonial” 91)

Así, a partir de la lectura de los documentos oficiales, de la identificación de los motivos para un archivo en específico, y de sus condiciones materiales, es posible encontrar información relevante de esos silencios, porque la historia del archivo es la de la pérdida, -dijo Antoinette Burton (66). Para ello, sólo hay que acercarse al archivo y leer entre líneas, o, bien, entre imágenes.

Después de seguir a Foucault, Derrida y Stoler, se entiende que el archivo es un conjunto de conocimientos, lo suficientemente valiosos para quien decide organizarlos y guardarlos física o virtualmente y, si es preciso, mostrarlos. El valor del archivo en sí mismo está signado por la institución, la persona, o propietario de dicho conocimiento, o por quien lo administra. Si bien, los archivos fotográficos de la migración pertenecen a contextos históricos y geopolíticos específicos, las formas de utilización actuales, ya sea como parte de exposiciones museográficas o de la memoria institucional, también dan cuenta de un pasado en donde el otro debió desaparecer su identidad, blanquearse y aceptar su inferioridad ante los intereses expansionistas e imperialistas. La fotografía de la migración a América Latina es la muestra de un colonialismo que subyace en las formas sociales y que se perpetua a través de mecanismos estructurales.

CHAPTER 3

ARCHIVO ICONOGRÁFICO DE LA MIGRACIÓN A BRASIL: UNA MIRADA A LA INMIGRACIÓN A SÃO PAULO A TRAVÉS DE SUS ARCHIVOS ELECTRÓNICOS

En este capítulo analizo las fotografías en los proyectos de humanidades digitales que conforman los archivos expuestos sobre la inmigración a Brasil. Los objetivos particulares son estudiar cómo se vincula el contenido visual con las políticas raciales impulsadas por el Estado para el arribo de inmigrantes en las fotografías que el mismo Estado capturó, archivó, y actualmente muestra en lugares de memoria, a través de los afectos. Esto nos lleva a las siguientes preguntas: ¿Cómo se ven las fotografías de la inmigración a Brasil actualmente? ¿A través de qué mecanismos está contando su historia de la inmigración el Estado brasileño? ¿Cómo se vinculan las fotografías de la inmigración a una preceptiva de los afectos? La hipótesis es que, a través del estudio de los proyectos de humanidades digitales realizados a partir de archivos fotográficos como dispositivos de memoria, se puede advertir el uso de un discurso relacionado con la abundancia de su territorio para atraer mano de obra barata: inmigrantes. De esta forma, se trataba de conformar y consolidar un nacionalismo que le permitiera al Estado utilizar y subyugar al inmigrante y al mismo tiempo proyectarse como Estado unificado, pluricultural y progresista.

En 1886, en São Paulo, Brasil, se empezó la construcción de la Hospedaria dos Imigrantes, u Hotel de los inmigrantes. De acuerdo con la información que proporciona la página electrónica del sitio, a partir de 1887, y durante 91 años: “el Hotel alojó cerca de 2,5 millones de personas de más de 70 nacionalidades, orígenes y etnias” (*Museu*). En

1978, y después de que se hiciera uso de las instalaciones con distintos objetivos, cerró de manera definitiva. A partir de 1993, este es el lugar en donde se concentra la mayor fuente de información, así como los archivos en general de las personas que llegaron a São Paulo entre los años de 1887 a 1978.

Con la apertura del museo, también se inició un proyecto digital muy amplio e importante. Actualmente, este proyecto digital del Museo de la Inmigración está organizado de la siguiente forma: la colección museológica, la biblioteca, la colección de historia oral, el archivo institucional y el acervo digital, el cual está compartido con el Archivo Público del Estado. Para esta investigación, yo únicamente estoy considerando el Acervo Digital, el cual da acceso a documentos oficiales referentes a procesos migratorios, como son: registros de matrícula, listas de pasajeros, iconografía, cartografía y diarios; específicamente, lo que corresponde a la iconografía. El total de fotografías pertenece al Archivo Público del Estado de São Paulo y fueron digitalizadas componiendo más de doscientos cincuenta mil imágenes que pueden ser consultadas a través de distintas herramientas de visualización. En suma, el proyecto impulsado por el gobierno brasileño para digitalizar y dar acceso a estos archivos de manera virtual es uno de los más importantes en Latinoamérica. Pero, ¿qué impacto tiene esto en el campo de las humanidades digitales para América Latina? Este proyecto puede tener dos lecturas. Puede ser visto como un avance en la producción de conocimiento relacionado con las humanidades —de disciplinas como la literatura, la música, el teatro, la danza, la pintura, la fotografía y la historia—, hacia nuevos modelos de difusión en entornos digitales conectados en red, lo que se traduce a una mayor visibilización y una mejor preservación.

Por otro lado, todavía hoy en día hay temas que aún resultan problemáticos, como es el entorno socioeconómico en el que se dan los proyectos, así como metodológicos.

En el Capítulo 1 de esta investigación, mencioné la reflexión que hacía Jacques Derrida sobre la manera en la cual la manipulación del archivo había cambiado y cómo, en ese momento —alrededor de la década de los años noventa del siglo XX—, con sólo presionar un botón podía guardar, o, bien, imprimir un documento las veces que fuera necesario (“Archive” 22). Después de casi treinta años, el posicionamiento de lo que se le ha denominado humanidades digitales ha tenido un impacto significativo en los estudios humanísticos y, por tanto, también en los estudios de la cultura. Las humanidades digitales es este ejercicio o interacción humanística con una infraestructura tecnológica en el espacio virtual y un enfoque multidisciplinario (Peña Pimentel 8). Una de las áreas que ha impactado e impulsado nuevos acercamientos es el archivo en general, y, en particular, aquellos temas relacionados con la memoria.

Los proyectos de humanidades digitales de los archivos y las bibliotecas de los países más desarrollados son notables, principalmente en aquellos con herramientas de visualización y preservación. No obstante, esta creación de un corpus a través de la colaboración entre las ciencias humanas y sociales con la informática, el internet o el diseño web, en ocasiones produce más preguntas que respuestas. Uno de esos cuestionamientos que surgen es el proceso y metodologías que se siguen para jerarquizar la información en una herramienta de archivo y visualización virtual, sobre todo en el campo iconográfico relacionado a la identidad, que es el que se ocupa en esta investigación. Ashleigh Hawkins señala cómo el cambio de análogo a digital, de forma usual da como resultado la producción de datos no estructurados que afectan la manera

como es manejada la información para aquellos investigadores que están especializados en las humanidades digitales (320); y, se puede suponer que para cualquier persona que esté interesada en dicha información. Otra cuestión es aquella relacionada a la desigualdad económica y social que pervive en América Latina. Algunos países, como Brasil, lograron conformar este tipo de proyectos, sin embargo, hay muchos otros que aún no pueden hacerlo por falta de recursos, infraestructura o personal capacitado en el tema. De acuerdo con Héctor Fernández y Juan Carlos Rodríguez, los países de América Latina que han logrado crear espacios virtuales de esta naturaleza se han hecho a partir de los intercambios con Europa y Asia, no obstante, la inequidad que permea en este continente hace que estas relaciones se lleven a cabo en circunstancias y contextos asimétricos (2). Por lógica, si un país no tiene los suficientes recursos materiales y humanos para la materialización de un proyecto de humanidades digitales, permanece invisible en el mundo virtual. Del mismo modo sucede en lo individual. Si una familia, o una persona, no tiene acceso a una computadora con internet, tampoco puede acceder a ese conocimiento.

Estas son algunas de las pautas y las preguntas que surgieron al analizar las fotografías de archivo sobre la inmigración a Brasil que guarda la ciudad de São Paulo. Si bien, es uno de los pocos proyectos de esta naturaleza, latinoamericano y abierto para todo público —todo aquel con acceso a una computadora con internet—, se debe tener en cuenta varios factores al acercarse a estos archivos. Primero, son fotografías que capturó, archivó y digitalizó el Estado y que actualmente —sólo algunas de estas fotos— son parte de una instalación permanente denominada “Migrar: experiências, memórias e identidades”. Es decir, en sus propios términos y propósitos, eligió determinadas

imágenes y testimonios para contar una historia, su propia historia de la inmigración, desde su perspectiva. Sin embargo, en ningún momento de la instalación museográfica se mencionan, por ejemplo, los motivos por los que sólo se les permitía la entrada a europeos o asiáticos.

Respecto a la forma en la que están organizadas las fotografías de archivo de la inmigración, estas fueron catalogadas y archivadas en distintas formas y, principalmente, bajo distintos propósitos a través del tiempo. Por tal motivo, su proceso de digitalización no sigue una estructura específica, sino que son lotes con un número de identificación, pero con numerosas carencias en información. La única constante en estas fotografías es la inmigración a Brasil, es decir, el tema es primordialmente extranjeros —la mayoría europeos y asiáticos— captados en tránsito, subiendo o bajando de un gran barco, o en el hotel de inmigrantes. Otras imágenes muestran extranjeros en los lugares de trabajo, como son las haciendas cafetaleras o en los núcleos coloniales, es decir, campos agrícolas creados por otros colonos que inmigraron de forma más favorecedora económicamente y el Estado les proporcionaba inmigrantes como trabajadores (González 86).

Cuando se habla de migración a Brasil, el tema del color de la piel es prácticamente obligado. También fue, junto con Argentina, de las primeras naciones latinoamericanas en institucionalizar la migración. Es así como se creó la Sociedade Internacional de Imigração en 1866, en una búsqueda por reemplazar la mano de obra esclavista por inmigrantes blancos (Marinho de Azevedo 53). Pero, ¿Brasil siempre tuvo esclavos africanos? ¿Cuándo comenzó la africanización de Brasil? Todo comienza en el siglo XVI.

Para el occidente, la historia del territorio que después se le conocería como Brasil inicia con la primera embarcación portuguesa que llegó en 1499 (Fausto *Concise* 1). De acuerdo con Boris Fausto, al igual que los territorios dominados por los españoles a partir de ese mismo siglo, esta es una historia de dominación al otro (15). En este caso, se trató en un principio de la dominación de los dos grupos más numerosos de nativos, los Tupi-Guarani y los Tapuias. Esta dominación se llevó a cabo en tres formas: mediante la comercialización, la toma del territorio y la esclavización de los nativos (15). Sin embargo, para 1578 la corona los declaró oficialmente libres, al mismo tiempo que se incrementó de forma importante la importación de esclavos africanos: “In 1574 Africans made up only 7 percent of the slave work force. In 1591 they were 37 percent. And, around 1638, Africans and Afro-Brazilians made up the entire labor force” (37).

La historia del Brasil del siglo XIX puede dividirse principalmente en dos periodos. El imperial y el republicano. El primero inicia cuando transfieren la corte del rey don João VI (1807), la independencia del país (1821-1824) y la creación de un Estado monárquico constitucional, con la llegada al poder de don Pedro II (1831-1889). En este mismo periodo sucede la Guerra del Paraguay (1864 - 1870), la abolición del tráfico transatlántico de esclavizados (1850) y finalmente, la caída de la monarquía y surgimiento de la República (1889), entre otros, (Velasco Molina 32). No obstante, un hecho que tiene relevancia para el sector productivo y, por ende, para la población afrodescendiente esclavizada —e indirectamente con el aumento de inmigrantes europeos—, fue la promulgación de la Ley Aura (1888), en la cual se le concedía la libertad total a los esclavizados, la cual se da todavía durante el periodo imperial (32). Al tratarse de una economía profundamente ligada al pasado colonial —el cual a su vez se

fundó en un sistema esclavista—, las relaciones obrero-patronales se caracterizaban por la posesión total no solamente de la fuerza de trabajo, sino también del cuerpo y de la vida de los esclavos (Bezerra 703). En resumen, este es el contexto histórico laboral en el que llegan los inmigrantes durante el siglo XIX.

De acuerdo con Mónica Velasco, la liberación de los esclavizados tuvo más trascendencia de la esperada. Con las teorías que empezaban a llegar desde Europa sobre la superioridad del hombre blanco por encima del negro, se comenzaron impulsar políticas para abrir las fronteras a los inmigrantes europeos con el objetivo de que se mezclaran con los afrodescendientes: “De tal forma que comenzaron a alentar proyectos de inmigración con el propósito de blanquear a la sociedad y, con ello, alcanzar los estándares trazados por aquellos teóricos raciales europeos para llevar al país hacia el progreso” (33). Aún así, estas acciones no eran del todo nuevas. Según Thomas E. Skidmore, la imagen de Brasil como posible destino para el inmigrante o el inversionista europeo o estadounidense se empezó a utilizar en el extranjero desde el periodo del rey don João VI (125); y, una vez establecida la república a partir de 1889, estas prácticas continuaron (128).

Según Fausto, desde la colonización del Brasil, esta se fundó en un sistema esclavista agrícola, siguiendo el modelo portugués para la producción de azúcar (Fazer 18). Pero tuvo tanto éxito que, para antes de 1880, se convirtió en el país que más inmigrantes recibía, después de Estados Unidos y Canadá, siendo los principales países emisores Alemania y el norte de Italia (24). El periodo más fuerte de inmigración masiva europea sería entre 1881 y 1915: “Se os europeus do Norte dominaram o fluxo de saída no período anterior, eran agora os europeus do Leste e do Sul que predominavam no

fluxo de cerca de 31 milhões de imigrantes que cruzaram o Atlântico de 1881 a 1915” (24). Algunos de los países emisores eran Italia —el sur—, Rusia, Polonia, y Grecia, entre otros. Pero, ¿cómo fue que tantas personas vieron a Brasil como el lugar idóneo para emigrar? La respuesta corta es una propaganda sistematizada en la cual, una de las estrategias utilizadas es la fotografía.

El rico terrateniente: una fotografía para el extranjero

De acuerdo con Boris Kossoy, la historia de la fotografía en Brasil inicia de la mano de Hercule Florence. En su texto, *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*, Kossoy documenta una investigación en la cual Florence habría inventado una forma de fijar una imagen en el año de 1833, a la que llamó “photographie” (29-30). Por este hallazgo, o el realizado por Niépce y Daguerre en Francia, la fotografía se popularizó rápidamente en Brasil en un momento en el cual miles de migrantes llegaban a este territorio. Así fue como el Estado también vio en la fotografía una forma de vender la idea de un Brasil para la inversión y el trabajo (Costa 1). La imagen con la que inicio este análisis formó parte de esa propaganda.

La Figura 1 tiene un título totalmente descriptivo, una práctica muy común con las fotografías de archivo de ese momento. El pie de foto de la página electrónica dice lo siguiente: “Imigrantes (possivelmente italianos) na colheita de laranja. Reprodução a partir de postal que, componente de uma coleção, era destinado à divulgação do Estado de São Paulo na Europa”. Así, lo evidente es que tres hombres participan en la colecta de la naranja. Lo que no se ve en la fotografía, y que el espectador debe asumir porque un archivista del Estado lo escribió como título es que existe la posibilidad de que los tres

hombres que aparecen en la imagen sean inmigrantes; también puede que hayan llegado desde Italia. Otro dato que ofrece es que esta fotografía formaba parte de una colección para la divulgación de Brasil. No tiene fecha.



Figura 1: Imigrantes (possivelmente italianos) na colheita de laranja. Reprodução a partir de postal que, componente de uma coleção, era destinado à divulgação do Estado de São Paulo na Europa. Limeira - SP. Crédito: Museu da Imigração/ E.A. Botassi.

La fotografía tiene una leyenda hecha a mano que pudo haber escrito la primera persona que manipuló dicha imagen para su archivo: “Colheita de naranja-limeira”.

También aparece un código: “F-258”. En la parte posterior de la fotografía hay un pequeño texto hecho con máquina de escribir: “Imigrantes (possivelmente italianos) na colheita de laranja. Reprodução a partir de postal que, componente de uma coleção, era destinado s/d”. Luego, alguien más escribió a mano “à divulgação do Estado de São Paulo na Europa”. También, con la máquina de escribir, estamparon lo siguiente:

“Limeira - SP. Crédito: Museu da Imigração/ E.A. Botassi”⁵ Aparecen cuatro serie de códigos de archivo más, aparentemente escritos en diferentes momentos. El crédito es para —podría suponerse— el fotógrafo E.A. Botassi y al mismo Museu da Imigração, sin año de publicación.

En la fotografía aparecen tres hombres, una escalera y numerosos árboles frutales. Uno de los hombres está ubicado al centro superior, sobre esta escalera en forma de triángulo, mientras que el otro está a la izquierda inferior de la misma en la imagen. Ambos cortan naranjas. Ninguno ve hacia la cámara fotográfica, sino que observan el fruto que recogen, en una aparente y total abstracción. Sin embargo, su postura es rígida, poco natural, como se espera en una fotografía de ese momento. Visten ropa limpia: pantalón, camisa —con mangas recogidas— y sombrero, y cargan al hombro un gran bolso recolector. Su postura —el torso, la cabeza— es la que de forma usual se presenta en un trabajador en medio de su labor. Son delgados con brazos fuertes y tez blanca. El tercer hombre está al lado derecho inferior de la imagen, al otro extremo de la escalera y en su mirada está el *punctum* de la fotografía. En una primera interpretación, esta puede ser la imagen del dueño de un campo de naranjas, el rico terrateniente junto a sus jóvenes trabajadores. Sus ropas, a diferencia de los dos anteriores, son más refinadas: pantalón y botas de montar, chaleco y saco de colores claros y sombrero oscuro. El cuerpo, ligeramente vuelto en tres cuartos, luce un abdomen abultado. Su mano derecha sostiene con seguridad un bastón o una sombrilla. En su rostro hay un bigote bien cuidado.

5

http://www.inci.org.br/acervodigital/fotografias.php?pesq=1&tema=&local=&Ano_ini=&descricao=italia&topografico=&palavra_chave=&pagina=2

Inevitablemente, al ser el único que está viendo hacia la cámara, el receptor busca su rostro, en específico, su mirada. Sin embargo, esta está escondida bajo la sombra del ala del sombrero, haciendo imposible medir la posible satisfacción, la autoridad y la felicidad que le causan su tierra y sus frutos. Una puede preguntarse: ¿Esta sería la intención del fotógrafo? ¿Fue algo fortuito? La respuesta puede estar en cómo fue utilizada esta fotografía.

En una lectura a través del título de la fotografía se entiende que fue utilizada como promoción de Brasil en Europa. Esto también coincide con lo que algunos historiadores han escrito sobre este tema. Anteriormente, Skidmore mencionaba que la promoción del Brasil en Europa —Inglaterra, Francia y Austria— y los Estados Unidos fue una práctica utilizada desde el inicio del siglo XIX (124). En específico, Tanize Costa analiza la forma en la que estos denominados propagandistas, como José de Santa-Anna Nery o el conde de Barral, hicieron su labor en Francia (2). El objetivo principal era desterrar la imagen del Brasil exótico, o Edén infernal, ya que eso sólo significaba que Brasil representaba: “uma natureza rica, exuberante, repleta de perigos desconhecidos, com um clima penoso e habitado por povos inaptos, quiça cruéis” (3). Es decir, un territorio exuberante, una selva con animales salvajes, habitado por salvajes y crueles personas. ¿Cómo cambiar una imagen como esta? La respuesta está en la fotografía: en primer plano están los tres hombres, dos de ellos trabajan para quien podría ser su empleador, esa persona que mira sin ser visto, pues su mirada permanece bajo la sombra del sombrero. El producto de su trabajo, numerosos árboles frutales, enmarcan el sueño materializado de cualquier persona con necesidad de un sustento.

Kaja Silverman escribe cómo la fotografía también enfrenta las analogías que residen en el centro de la percepción humana. Es decir, la mirada en una fotografía regresa la forma en la que vemos esa imagen. Al ser una comunicación visual, esta tiene así aún más poder, pues el receptor permanece abierto hasta reconocer lo que, de otra manera, se podría excluir, o no obtener o entender (11). Actualmente, este tipo de propaganda podría estar más cuestionada pues hay más formas de obtener información alterna sobre posibles lugares para laborar en otros países. Pero, al reflexionar sobre el receptor del siglo XIX con esta fotografía frente a ellos, en un entorno como el sur o norte de Italia; o como el de Polonia en ese mismo periodo; o bien, en la Rusia imperial, no es muy difícil determinar cómo para el Estado brasileño, resultaba más fácil que los receptores hicieran las asociaciones sobre aquello que podría otorgarles un estado de bienestar material— lo que redundaría también en un sentimiento de plenitud o felicidad— a la tierra, el trabajo duro y el resultado de dicho trabajo duro en la imagen del rico terrateniente frente a ellos.

Sara Ahmed apunta, precisamente, que la felicidad, ese deseo, ese anhelo o ese querer ser feliz está relacionado con lo que cada ser humano asocia a la felicidad. Esto es que, al desear la felicidad, se desea aquello que cada persona asocia a lo que otorga dicho estado: “The very promise that happiness is what you get for having the right associations might be how we are directed toward certain things” (*Promise 2*). Siguiendo la lógica de las asociaciones con la felicidad a través de la diferencia icónica, entonces, el rico terrateniente podría ser la representación material de quien desea todo lo que representa; para el futuro inmigrante podría ser: dinero, poder, bienes materiales y una tierra propia y fructífera para poder trabajar y legar a sus hijos. Podría decirse entonces que este

personaje era utilizado como la representación de la felicidad, ya que estaba asociado con todo aquello que el habitante promedio de algunos países europeos anhelaba. Por tanto, este era afectado con la fotografía a través de las emociones para tomar la decisión de migrar bajo las condiciones que imponía el Estado brasileño.

En la imagen, al ser imposible que yo pueda ver la mirada del rico terrateniente me incomoda. Quizá, lo que yo quiero de la fotografía —como mencionaba William J. Thomas Mitchell— es ver qué proyectaba el rico terrateniente en su mirada, más allá de sus bienes materiales. Sin embargo, tal vez era lo que el rico terrateniente no quería que se viera, razón por la cual optó por acomodarse el sombrero de la forma en la que lo hizo. Las razones por hacerlo de esa forma pudieron haber sido incluso totalmente fortuitas. Pero, quien eligió la fotografía para promocionar la migración a Brasil, sabía que lo importante estaba ahí y una mirada no hacía la diferencia.

La fotografía no era el único medio con el cual se promocionaba a Brasil. Otra estrategia importante era la producción de folletines, así como el uso de la prensa, recursos que eran exitosos y populares en el siglo XIX en Francia. También se utilizó la divulgación de la literatura brasileña, en donde abundaban personajes arquetípicos que mandaban señales inequívocas: “De fato, entre os tipos brasileiros presentes nos textos folhetinescos se encontra o «rico plantador», sinônimo de Brasileiro. A riqueza deste é vista como o resultado óbvio de viver numa terra tão abundante” (3); este es el tipo de personaje que buscaban destacar. Algunas de estas publicaciones mencionadas por Costa son *De Paris au Brésil par terre* de Louis Bousсенard, el cual son una serie de publicaciones que hablan sobre la travesía hacia Brasil. También, había textos de

divulgación como *La revue du Monde Latin*, una revista en la que destacaban temas sobre Latinoamérica, específicamente sobre Brasil (2).

Otro aspecto para considerar es el paisaje. Esta fotografía pudo haber sido pensada y calculada de acuerdo con aquello que los propagandistas querían proyectar del Brasil. Así, en lugar de utilizar un terreno en donde la flora y la fauna fuera exuberante como corresponde a al ecosistema tropical y lluvioso que rodea a São Paulo, se buscó un campo agrícola ya establecido que mandara un mensaje de progreso, abierto a la inversión extranjera y, sobre todo, a la emigración europea. Una imagen con una sociedad jerarquizada, pacífica, estable y democrática, lejos de la antigua, ya dañada y asociada, además, con la esclavitud. Una imagen en donde el centro era el hombre blanco, triunfador, dominando a la naturaleza, obteniendo los frutos de su trabajo y, por tanto, económicamente exitoso. La imagen de un campo ordenado en aras del progreso.

Un ejemplo similar a esta imagen es la que se muestra a continuación. La Figura 2, es una fotografía de una familia en el campo. El título del archivo dice: “Família de imigrantes italianos no Núcleo Colonial Jorge Tibiriçá. Promissão - SP”⁶. Esto es una familia de inmigrantes italianos. Según el mismo título, ellos se encuentran en el núcleo colonial Jorge Tibiriçá, el cual se encuentra localizado en el municipio de Promissão, en el estado de São Paulo, Brasil. Otra información que brinda el archivo es el año en el que se tomó esta foto, esto fue en 1911. En el archivo no hay información sobre el autor, sin embargo, existe la posibilidad de que el fotógrafo haya sido Guilherme Gaensly (1843-1928), y que

6

http://www.inci.org.br/acervodigital/fotografias.php?pesq=1&tema=&local=&Ano_ini=&descricao=italia&topografico=&palavra_chave=&pagina=4

la fotografía no haya sido tomada en 1911, sino en 1906; no obstante, esta información no se pudo corroborar.



Figura 2: Família de imigrantes italianos no Núcleo Colonial Jorge Tibiriçá. Promissão - SP, 1911, 12x15cm. Crédito: Acervo Museu da Imigração, (MI_ICO_AMP_017_001_096_001).

La fotografía sigue el mismo patrón que la anterior, con algunas diferencias. En un primer plano, está un hombre sobre una escalera junto a un emparrado. Debajo de esta estructura, y en un segundo plano, están siete personas: dos mujeres, una niña y cuatro hombres. En un tercer plano, se puede distinguir que es un campo agrícola en el extremo izquierdo; en el extremo derecho se vislumbra una casa de una planta. La composición de la fotografía pudo haber estado dirigida o pensada del mismo modo que la Figura 1, para una promoción del Brasil. Esto se deduce por la forma en la cual, de manera totalmente

inusual, el hombre —quien pudiera ser cabeza de familia— está colocado sobre la escalera en un primer plano. Además, la posición de éste sobre la escalera resulta en un símil a los hombres que recogen los frutos de la Figura 1, quienes también están sobre una escalera. No obstante, el hombre no dirige la mirada hacia el fruto que recoge con sus propias manos, como en la Figura 1, sino que esta — así como todo su cuerpo— están dirigidos hacia el extremo izquierdo de la imagen en donde puede verse está localizado el campo de cultivo, fruto de su trabajo.

La figura central es el rico terrateniente. Esto se deduce por la colocación del hombre con respecto del resto de personas. Además, él está no sólo en un primer plano, sino que, además, está colocado en una altura superior a la que podría ser su familia, trabajadores o dependientes económicos. Contrario a los trabajadores sobre la escalera en la Figura 1, el hombre en la Figura 2 no está en mangas de camisa, pero tampoco trae botas de montar, chaleco y saco. Sus ropas lucen limpias, bien planchadas. Este hombre sobre la escalera no está trabajando, o recogiendo frutos, sino que está viendo el fruto de su trabajo, su propiedad, su tierra. Podría, entonces, tratarse del inmigrante —italiano— que llegó a Brasil para cumplir el sueño de convertirse en el rico terrateniente.

Al analizar detenidamente la fotografía, se puede ver que la composición no es la que tradicionalmente se espera de una fotografía familiar. Tampoco se trata del clásico retrato. Frente a la imagen del hombre que no busca la mirada del receptor, sino que la lleva hacia otros horizontes fuera del encuadre, el receptor debe preguntarse —de forma inconsciente, o consciente— qué quiere esta fotografía de él; y lo que probablemente quiere esa imagen es que busquemos aquello que el hombre está viendo. En la imagen, el campo está hacia la izquierda, y es a donde el hombre dirige la mirada. Se deduce,

entonces, que lo que quiere la fotografía del receptor es que busque el campo que está viendo el rico terrateniente.

Cuando se reflexiona en ambas fotografías, surge la pregunta ¿es casualidad que ambas fotografías tengan tantos elementos tan similares? Ambas están tomadas en un campo de cultivo, la figura principal es el rico terrateniente, hay una escalera y en ambos archivos se menciona son de Italia. En este sentido, pareciera que están pensadas para quienes desean migrar desde Italia, lo cual no resultaría tan inverosímil. Como mencioné al principio de este texto, Fausto escribió cómo el norte y, posteriormente el sur de Italia, fueron parte de los principales países emisores de emigrantes. Oswaldo Truzzi, en su texto *Italianidade no interior paulista* (2015), señala que de acuerdo con los datos del demógrafo italiano Giorgio Mortara, de 1886 a 1900, de todos los inmigrantes que entraron al Brasil, el cincuenta y siete por ciento de ellos eran italianos; y es el estado de São Paulo el destino de alrededor del setenta por ciento de los italianos que llegaron entre 1870 y 1920 (Truzzi).

Silverman enfatiza cómo la fotografía también es un vehículo a través del cual se nos revelan estas relaciones entre autonomía, agencia, unidad y primacía y que nos hace pensar analógicamente. Es decir, las imágenes impresas en una fotografía actúan de la misma forma que un negativo analogiza su referente y todas las impresiones que se general a partir de él a través del tiempo (11). Así es como las imágenes de los hombres en medio de un fructífero campo de cultivo abre la posibilidad de que ese receptor en busca de una manera de arraigarse a un lugar se encuentre en esa imagen sin remedio, abriéndose así, sin necesidad de mediar una sola palabra, la posibilidad de que tome la decisión de ir en busca de esa tierra, de esos frutos y de ese destino. En resumen, estas dos

fotografías pueden ser una muestra de cómo la figura del rico terrateniente pudo haber sido hecha a la medida de las necesidades del Estado, signada para proyectar riqueza, poder y bienestar. El receptor, de acuerdo con su contexto y posibilidades, podía verse o imaginarse como el hombre que empezó desde abajo hasta convertirse en el rico terrateniente, o, bien, desde un receptor con la posibilidad de ver al Brasil como una opción para invertir. Ambas posibilidades están relacionadas a la felicidad.

Hospedaria de Imigrantes do Brás: la otra cara de la felicidad

Uno de los temas más recurrentes en el archivo sobre la inmigración a Brasil, que resguarda el acervo del Museo de Inmigración en São Paulo, es la llegada al edificio, es decir, el momento de acogida a la primera instancia, o autoridad, a la que el migrante era dirigido. Geográficamente, la Hospedaria de Imigrantes do Brás fue construída junto a la estación del tren que venía de Rio de Janeiro y Santos en 1884 (Museu). Este era el transporte final de los inmigrantes, después de pasar poco más de un mes en un transatlántico. Esta Hospedería no fue la única. Sistemáticamente empezaron a construirse estos espacios a partir de la segunda mitad del siglo XIX y fueron pensados para formar una red de posadas a lo largo de la costa, en ciudades como Belém, Salvador, Vitória, Rio de Janeiro, Juiz de Fora, Santos, Campinas, Paranaguá, Florianópolis, Porto Alegre y São Paulo: “Instaladas próximo aos pontos de traslado dos fluxos migratórios, essas hospedarias aparecem como lugares de transmutação, limiares modernos através dos quais os emigrantes transformam-se em imigrantes durante o seu curto tempo de estada” (Chrysostomo y Vidal 2). Si bien estas hospederías nacieron bajo la organización de la Associação Central de Colonização, con el surgimiento de la república surge una

renovación de las hospederías y pasan a estar bajo la supervisión de la Inspeção de Imigração e Colonização. Actualmente, el edificio donde se encontraba la Hospedaria de Imigrantes do Brás es el lugar donde está el Museo de Inmigración en São Paulo.

La Figura 3 tiene como título “Visita do Ministro da Agricultura à Hospedaria”⁷. La fotografía pertenece a un conjunto de seis imágenes que documenta la llegada, recorrido y partida del funcionario, junto a un grupo de personas que, se puede suponer, son también empleados o funcionarios tanto de la hospedería, como de la oficina de agricultura. En un análisis general, esta imagen sólo documenta la visita del ministro de agricultura a la Hospedería de Brás. Esto podría no tener otro motivo que dejar un registro de una visita de un funcionario de gobierno a uno de los lugares de acogida de inmigrantes, en un momento de la historia brasileña en el que se recibía una gran cantidad de migrantes en el país. Se puede suponer que este fue el objetivo de archivar estas imágenes, e incluso, pudo no haber mucho interés en registrar más datos sobre el evento, pues la foto carece de año y mayores explicaciones. Así, el archivo sólo tiene como título el que se mencionó anteriormente, sin año, sin autor.

7

http://www.inci.org.br/acervodigital/fotografias.php?pesq=1&tema=&local=&Ano_ini=&descricao=hospedaria&topografico=&palavra_chave=&pagina=5



Figura 3: Visita do Ministro da Agricultura à Hospedaria. São Paulo, Año N/A, 9x14cm. Crédito: Acervo Museu da Imigração, MI_ICO_AMP_056_004_019_001.

Las imágenes fueron captadas con cuidado de mantener siempre en el centro de la imagen al funcionario, quien se asume es el hombre en el centro, con traje negro, mientras muy cerca de él, aparece otro hombre en un traje blanco, siempre acompañado por un séquito de subalternos. En la imagen de la Figura 3, el grupo de funcionarios y empleados del gobierno camina por uno de los corredores del patio trasero-central del edificio de la hospedaría para luego detenerse a observar. La forma en la que los hombres que visten un traje coordinado rodean a la figura da cuenta de la importancia y el rango que este tiene; seguramente superior al resto. Observan hacia abajo. Ahí, en la parte inferior derecha de la imagen, aparecen un sinnúmero de personas. Sólo se distinguen las cabezas y algunos rostros. Se trata de decenas de mujeres y niños, seguramente inmigrantes. Ninguna voltear hacia arriba, a donde están los funcionarios públicos.

Ignorantes de lo que pasa a su alrededor (o en la parte superior con relación a su espacio), están en sus propios asuntos. Es difícil verles los rostros porque tampoco miran al fotógrafo. Ellas lucen ajenas, mirándose las unas a las otras, conversando sobre sus asuntos.

Cuando se analiza la fotografía, la diferencia de altura capta el ojo del receptor de manera casi ineludible. Hay varios elementos a considerar. Primero, está la cuestión espacial con respecto a la perspectiva. Es decir, el fotógrafo se encuentra ubicado a la misma altura que los funcionarios, de tal forma que, para el lente de la cámara, el objetivo son ellos. Esto se deduce porque son el enfoque central de la lente. Se trata de una toma institucional en la que, lejos de tratar de exaltar el arte, la cotidianidad o algo que llame la atención del fotógrafo, el único elemento que seguirá la cámara será la persona de mayor rango. Si se piensa un poco, este fotógrafo debió haber sido un empleado del gobierno comisionado para obtener dichas imágenes que sólo trataba de cumplir con su tarea.

Un segundo elemento es la altura. En una visita reciente al Museo de Inmigración en São Paulo, pude estar en este espacio. Se trata de un patio interno rodeado por el edificio principal y el edificio de la cocina y comedores. Es decir, puede ser que las mujeres hayan estado a punto de entrar a la cocina, o estén saliendo. El corredor por donde caminan los funcionarios pertenece al edificio principal mientras que el patio está a desnivel. Así, el momento que capturó la cámara, mientras prácticamente todos los funcionarios están dirigiendo sus miradas hacia abajo, crea un efecto de dirección en donde, en lugar de ser el objetivo el funcionario, las verdaderas protagonistas de la

imagen es una muchedumbre informe ubicadas en el cuadro de la imagen en un primer plano inferior, en la que difícilmente puede distinguirse un rostro.

Como se mencionó anteriormente, las posadas, u hospederías, construidas por el Estado brasileño eran lugares de corta estancia. Es decir, tenían la función de recibir al inmigrante, de atenderlo en caso de enfermedad, y de alimentarlo. También ahí se les entrevistaba para determinar el lugar de trabajo, o núcleos coloniales, a donde serían dirigidos. Eran espacios en los que convergían numerosas personas, de todas las edades, de todos los géneros y estratos sociales. Además, de distintas nacionalidades. De acuerdo con Kenneth Pomeranz, estas zonas o espacios de interacción se les conoce como lugares en los que se asume una herencia principal compartida: “networks of people who live in multiple regions without being dominant in any one of them ... or other nonnational ‘societies,’ as well as more specific flows of goods, capital, ideas, diseases, and so forth” (71). Es decir, eran espacios en los que no únicamente recibían a personas, sino que estas se convertían en futuros activos para quienes administraban un campo agrícola, o una fábrica. Así, además de ser espacios de confluencia en donde ninguna identidad predominaba, eran también donde, desde la perspectiva marxista, los inmigrantes adquirirían una plusvalía. Sin embargo, esta misma condición de plusvalor estaba directamente relacionada con la marginalidad provisional a la que eran sometidos los inmigrantes. Esta misma condición permitía que la identidad del inmigrante fuera removida en tanto permaneciera en situación de desplazamiento. En este sentido, los espacios de las hospederías brasileñas se convirtieron en verdaderos dispositivos de control social (Chrysostomo y Vidal 12).

Otro aspecto de la felicidad es que, además de hacer que la relacionemos con aquello que brinda equilibrio, plenitud y sensación de bienestar, obliga a acudir a su llamado sin percatarnos de la otra cara de la felicidad; los efectos infelices de la felicidad. Sara Ahmed habla sobre estos efectos como una forma que da cohesión al mundo, pero que también se ha usado para justificar la opresión (Promise 2). En este caso, en la búsqueda por un mundo mejor, por la tierra prometida; en la búsqueda por hacer la América, las mujeres, los hombres y los niños debían perder también su subjetividad. En estos espacios, tal como se refleja en la imagen, al estar ubicadas en primer plano inferior, muestra cómo están abajo en la escala social, en los márgenes.

Llegada y acogida: Origen hace destino

La llegada y recibimiento, o acogida, es continuamente el tema más recurrente en las fotografías del archivo, junto con aquellas donde están en los núcleos coloniales, o centros de trabajo. En ellas abundan las diferencias étnicas, económicas y culturales de las familias que cada cierto tiempo desembarcaban de los transatlánticos. Los lugares como la Hospedaria de Inmigrantes do Brás contaba con pabellones especiales en donde separaban a hombres y mujeres, quienes normalmente se quedaban con los hijos. Durante el tiempo que estaban ahí, las familias podían verse en los patios, en donde muchos de ellos fueron capturados por la lente de una cámara.

Las dos fotografías a continuación son similares y al mismo tiempo diferentes entre sí. Ambas fotografías dan cuenta de familias que llegaban para ser recolocadas, aunque, por venir de distintos lugares, puede ser que los destinos también lo fueran. No obstante, las diferencias van más allá del lugar de procedencia y destino. La primera es la

Figura 4, la cual lleva por título de archivo: Chhegada de imigrantes na Hospedaria⁸. La información del archivo no muestra autor, ni año. Tampoco habla sobre el origen.



Figura 4: Chhegada de imigrantes na Hospedaria, São Paulo. Año: N/A, 12x18cm. Crédito: Museu da Imigração. MI_ICO_AMP_046_002_006_00.

La Figura 4 muestra lo que suponemos es una familia amplia de diecinueve miembros, entre hombres, mujeres, niños y niñas. A causa de la posición del sol en el momento de la fotografía, es difícil verles el rostro, principalmente a los hombres con sombrero. Al parecer, acaban de llegar y están por entrar a la hospedería. La mayoría de las personas en la imagen busca la lente de la cámara. A quienes se les logra a ver el

8

http://www.inci.org.br/acervodigital/fotografias.php?pesq=1&tema=&local=&Ano_ini=&descricao=hospedaria&topografico=&palavra_chave=&pagina=5

rostro, se le ve marcado con el cansancio, la indiferencia y el hastío. También, sus ropas lucen deterioradas. Todos, con excepción de dos de las mujeres, están sin calzado; y una de ellas lleva zapatos más grandes que su pie, por lo que se deduce que originalmente no eran de ella.

La fotografía de esta familia tiene una fuerza proyectiva que puede trascender en distintos niveles, como son el material y el emocional. Lo primero, como mencioné anteriormente, está el hecho de que están sin zapatos y visten ropa deteriorada, por tanto, la condición material es uno de los componentes que destaca. Casi la mayoría está cargando sus pertenencias, lo que es normal cuando las personas están viajando, pero en este caso es cómo lo hacen. Quienes no tienen en sus brazos a los niños menores, llevan viejas maletas o bultos hecho de forma improvisada con ayuda de alguna tela, una sábana o una manta. Algunas niñas cargan sus propios cobertores y otros artículos. Por otro lado, está lo emocional. Esta puede distinguirse a través de dos elementos, la postura y el gesto.

Vilém Flusser dice que el gesto y, por tanto, también la postura, es un movimiento del cuerpo que articula una interioridad, la cual está condicionada por fuerzas específicas. Estas, él mismo agrega, pueden explicarse totalmente desde el aspecto fisiológico, psicológico, sociológico, económico o cultural (*Gestes* 7'25). En este sentido, los gestos tienen la capacidad de expresar el estado de la mente de los seres humanos, los cuales serán interpretados dependiendo del contexto cultural en donde se articulen, sin embargo, primero se deben decifrar: "If I want to go on taking affect to be the way states of mind are expressed through gestures, I must first know the meaning of 'state of mind.' ... This becomes circular: to get closer to the meaning of affect, I must interpret gestures" (*Gestures* 5).

Al leer los gestos y los cuerpos de los hombres, incluyendo los jóvenes, se puede observar que lucen más firmes y son quienes están cargando los bultos o las maletas más voluminosas. La mayoría de ellos tiene una complexión fuerte, por lo que se nota que están acostumbrados al trabajo físico. Sus rostros —a aquellos a quienes se les puede distinguir— están a la expectativa. Esto puede resultar por dos motivos, ya sea que están tratando de entender lo que se les dice, o, quizá, nunca habían visto una cámara fotográfica. De las cuatro mujeres que aparecen en la fotografía, tres tienen un niño en brazos; la cuarta está arrastrando un gran bulto de ropa. Aquellas con niños en brazos están rodeadas por más niños. Ninguna mira directamente a la lente de la cámara, o, podría suponerse, al hombre que está tomando la fotografía, sólo una. Pero no mira de frente, lo hace con la cabeza baja. Los gestos de las cuatro mujeres lucen cansados, tristes. La mujer joven al extremo derecho de la imagen, la única que no lleva un niño en brazos, no sólo no mira a la cámara, sino que su mirada está dirigida al piso en un gesto ausente, vacío de toda expresión.

Ahmed dice que la felicidad también se presenta como una promesa que nos dirige hacia ciertos objetos, los cuales, a su vez, actúan como el ingrediente necesario para esa felicidad. Así, la felicidad implica una forma de orientación. Es decir, la misma esperanza de felicidad hace que seamos dirigidos de maneras específicas, “as happiness is assumed to follow from some life choices and not others” (*Promise* 54). En el caso de los inmigrantes, puede que no haya un objeto en específico para el cual hayan sido impulsados, pero sí la posibilidad —¿esperanza?— de obtener una vida materialmente mejor, o, bien, alejarlos de una mala vida en su lugar de origen para dirigirse a otra en la cual tener la posibilidad de proveer de zapatos a la familia.

Fausto escribió que, a partir de 1880, predominaba fuertemente la llegada de hombres jóvenes solos. Ellos emprendían el viaje cuando tenían a sus hijos en edad escolar y se quedaban el tiempo suficiente para hacer dinero y regresar a su país (*Fazer* 25). Sin embargo, no siempre fue de esta manera. Desde antes de 1880, las administraciones de los cafetales buscaban emplear a familias enteras. Fausto señala cómo incluso tenían un contrato especial, por medio del cual no se les pagaba de forma individual, sino por grupo familiar, pues los productores debían competir por la mano de obra con Estados Unidos y Canadá. Esto les aseguraba más trabajo por menos dinero, así como una permanencia más larga del trabajador (25). Entre los principales grupos de familias inmigrantes que contrataban de esta forma eran los portugueses, los españoles y los italianos, y, posteriormente, los japoneses. Los suizos no entraban en esta categoría.



Figura 5: Imigrantes suíços na Hospedaria dos Imigrantes. Año: N/A, 12x15. Crédito: Museu da Imigração. MI_ICO_AMP_017_001_053_001. (Reverso de la fotografía:

La Figura 5, Imigrantes suíços na Hospedaria dos Imigrantes⁹ también es la fotografía de una familia. El archivo tiene prácticamente la misma información que la imagen anterior. La única diferencia es que hace énfasis en la nacionalidad, un elemento que sale de la misma imagen. En el reverso de la fotografía hay varios datos que están escritos en épocas distintas. Por ejemplo, en una etiqueta está escrito a mano “Panel 11” “Foto 2” con un número de registro distinto con el que está actualmente. También está una oración: “Imigrantes suíços na Hospedaria dos Imigrantes. Década de 1930”. Es decir, está el título y una aproximación sobre el momento, o la década, en la que esta fotografía fue capturada.

La familia que aparece en la fotografía está compuesta por once miembros, entre hombres, mujeres, niños y niñas. Están parados frente a la cámara de forma un tanto desorganizada y descentrada, por lo que se infiere que la fotografía pudo haber sido hecha de manera rápida. En un primer plano está una señora joven quien lleva en sus brazos a un bebé, a su lado están dos niñas que pueden ser sus hijas. Tras ella, en una segunda línea, está dos menores y una mujer joven. Uno de los menores trae en sus manos la bandera de Suiza. Junto a ellos, en el extremo izquierdo de la imagen, está el hombre que aparenta más edad. Tras ellos, en lo que podría ser una tercera línea, está un hombre joven y una mujer con otro bebé. Al igual que la Figura 4, esta imagen tiene una fuerza proyectiva que puede ser leída desde el aspecto material y emocional.

Desde una perspectiva material, lo primero que se percibe es la forma en la cual todos los miembros de esta familia lucen bien vestidos, con abrigos, sombreros y zapatos

⁹

http://www.inci.org.br/acervodigital/fotografias.php?pesq=1&tema=&local=&Ano_ini=&descricao=famil&topografico=&palavra_chave=&pagina=1

de calidad y, seguramente, de su medida. Inclusive, el niño más joven, quien sostiene la bandera, porta un traje coordinado de pantalón corto y saco, que podría ser de un material de calidad para mantener el calor en su cuerpo. Ningún miembro de esta familia carga con sus maletas o algún otro artículo. Lo único que trae en sus manos son bebés, perfectamente vestidos y abrigados, y la bandera suiza.

En el aspecto emocional, tanto los gestos como el lenguaje corporal, son aún más potentes que la perspectiva material. Prácticamente, todos los miembros de la familia están sonriendo. Los gestos de las dos mujeres cargando a los bebés son transparentes, su sonrisa es casi contagiosa. La tercera mujer, quien no carga a un niño, tiene una sonrisa menos abierta, pero no menos orgullosa. Las niñas en la primera fila miran a la cámara sin desconfianza, ni pena. El adolescente no trae una sonrisa amplia, pero tiene un gesto despreocupado. El niño que sostiene la bandera no sólo está sonriendo, sino que muerde sus labios en un gesto de orgullo entusiasmado. La fotografía luce como una familia en un día de fiesta suiza en São Paulo, donde la espontaneidad es contagiosa porque ellos saben que origen hace destino.

La historia de Brasil y Suiza inició mucho antes de que Brasil fuera una república. Esta acuerdo empezó exactamente con la llegada de Sébastien-Nicolas Gachet, representante del cantón de Fribourg, Suiza, quien vino a Brasil a proponer una colonia al rey don João VI en 1817. De acuerdo con Marieta de Moraes Ferreira, durante 1816, un año después de que oficialmente se convirtiera de colonia portuguesa al Reino Unido del Portugal, Brasil y Algarves (1815), Suiza había perdido casi la totalidad de sus cosechas debido a variaciones climáticas. Por tal motivo, miles de suizos se vieron en la necesidad de emigrar (42-43). Así, esta asociación resultaba conveniente para ambos países. Para el

recientemente inaugurado Reino del Portugal porque debía disminuir el tráfico de esclavos a partir de un convenio signado con Inglaterra en 1810. Para Suiza, porque tendrían un territorio alterno que podía proporcionar alimento en caso de otra crisis climática. Así fue como el rey don João les otorgó la hacienda del Morro Queimado, posteriormente Nova Friburga, a cien familias suizas (42-43). Para 1818, empezó el arribo de decenas de suizos, quienes antes de pisar suelo brasileño, ya contaban con una tierra y animales para producir, así como los primeros diez años de excepción de pago de impuestos; algo que no pudieron conseguir en ningún otro lado, ni si quiera en los Estados Unidos (43).

Al observar ambas fotografías, es casi imposible no hacer la comparación, no únicamente con la Figura 5, sino con decenas de fotografías en los archivos brasileños. La Figura 4 es la norma. La mayoría de las imágenes en los archivos de la inmigración — principalmente en los puertos de llegada— lucen de forma similar: hay rostros serios, adustos, cansados, llenos de incertidumbre. Las fotografías muestran un cambio una vez que el inmigrante empieza la integración cultural, principalmente si logró conectar con otros inmigrantes de su mismo país. Un ejemplo de ello son los italianos. Fausto señala cómo este grupo llegó a ser numeroso y productivo, dueños de campos importantes y con presencia significativa también en la ciudad (*Fazer* 29). Sin embargo, muchos llegaron sin privilegios, por lo que tuvieron que empezar prácticamente de cero.

Por otro lado, los suizos llegaban con la felicidad como un hecho. En sus caras no está la incertidumbre o la tristeza. Ellos fueron captados en un momento de nuevos inicios, llenos de esperanza porque ese viaje es una promesa de productividad, la cual es otra asociación a la felicidad. Conocían la bondades del suelo brasileño. Su futuro material

estaba asegurado. Entonces, ¿por qué no ondear la bandera con orgullo, —así como el que muestra el joven— si era esta misma nacionalidad la que les brindaba toda la seguridad material que necesitaban para trabajar y vivir en el extranjero el tiempo que necesitaran? Lejos de tener que ir a un núcleo colonial para aprender a interactuar con el otro, ellos partían directamente a su propio territorio, a su propia colonia, donde estarían resguardados por su propia comunidad.

Fotografía de inmigrantes en los núcleos coloniales: otras asociaciones

Un gran grueso de los bloques electrónicos que conforman los archivos iconográficos de la inmigración a Brasil es de fotografías de inmigrantes en las colonias y núcleos coloniales. Estos, como mencioné anteriormente, eran parte de la política migratoria desarrollada durante el siglo XIX por los gobiernos central y provinciales, y formaban parte del proceso de transición del trabajo esclavista al trabajo libre. Incluso, la implementación de colonias agrícolas en el Amazonas formaba parte de una estrategia de ocupación (Nunez 71).

Las imágenes en este grupo de fotografías siguen un patrón muy específico. En ellas están capturadas las familias en pleno. En unas, aparecen únicamente los hijos; en otras, aparece la familia extendida, es decir, los tíos, los cuñados, etcétera. Usualmente, son locaciones externas, frente a edificaciones rurales que suelen ser los hogares, pero en otras pueden aparecer frente a una escuela, una clínica o un centro comunitario, dependiendo del área donde se encuentren. Otro aspecto que destaca es el material. Contrario a las imágenes del rico terrateniente, donde se percibían la riqueza, la holgura y

la abundancia, con las cuales promocionaban el Brasil, en estas imágenes impera la miseria.



Figura 6: Família do colono Pedro Francisco Paula. Año: N/A, 9x14cm. Crédito: Museu da Imigração. Número de registro: MI_ICO_AMP_009_001_138_001.

La Figura 6 es la fotografía de una familia compuesta por una mujer, sus dos hijos y, se puede suponer, el esposo y padre de esos niños. El archivo no tiene año de publicación, tampoco cuenta con el nombre del autor. La única información que tiene es la que proporciona el mismo título: “Família do colono Pedro Francisco Paula”¹⁰. Es decir, es una familia de la colonia Pedro Francisco Paula.

10

http://www.inci.org.br/acervodigital/fotografias.php?pesq=1&tema=&local=&Ano_ini=&descricao=famil&topografico=&palavra_chave=&pagina=7

En la imagen, la mujer aparece en un campo, sin ninguna edificación tras ellos. Está parada, junto a un niño pequeño. En sus brazos, tiene a otro hijo de apenas unos meses de edad. Luce un vestido con un patrón de cuadros y una pañoleta en la cabeza. El bebé que trae en los brazos tiene el mismo patrón en su trusa, por lo que se sugiere que ella misma se hizo esa prenda y con el resto de tela le hizo un pantalón corto a su hijo. El vientre se le ve ligeramente abultado, por lo que podría estar encinta. Se trata de un plano americano, pero ella no está exactamente centrada, sino ligeramente a la izquierda del cuadro. En un primer plano, en el extremo derecho de la imagen, está el hombre. Él viste ropa de trabajo de color claro, con botas de montar de color oscuro y sombrero, con un morral colgando de su hombro. En una mano trae lo que parece ser un fute; en la otra, un cartón blanco con el número “36” en negro. Aquí surge la pregunta, ¿será el esposo o un capataz?

En la fotografía, ni los niños, ni la mujer, ven directo a la cámara. En su lugar, llevan la vista hacia abajo. La mano que sostiene al bebé luce tensa, mientras que con la otra retiene al otro, apenas rozando con dos o tres dedos su hombro. La posición en la que se encuentran pudo haber sido ordenada por el fotógrafo para aprovechar la luz del sol. Sin embargo, quizá es esta misma luz la que no permite que vean hacia la cámara. Pero tampoco intentan hacerlo. El gesto de ella, la forma en la que está de pie con la mirada clavada en la tierra, el rostro hacia abajo —gesto que imita su hijo mayor—, la forma en la que toca a su hijo, mientras sostiene al otro, son de sumisión y protección. Dicho gesto se puede interpretar como de vulnerabilidad ante la presencia del fotógrafo y el hombre.

El hombre, quien pudiera ser un capataz, luce distinto con relación a la mujer. Su postura está relajada y segura. Su rostro está prácticamente inexpresivo. Este elemento,

así como la distancia que guarda con la mujer y los niños, indican que probablemente no esté relacionado con ella de manera sentimental. Puede ser el caso que únicamente está cumpliendo con sus labores, que algunas de esas actividades sea el de llevar al fotógrafo. Acompañar a quien debe hacer un registro visual. Dicho registro debe quedar completo con la utilización de pequeño papel con el número “36” para indicar que dicha familia pertenece a ese número. La mujer y los dos niños son el número treinta y seis. Pero, ¿qué significado tiene dicho número?

En el mismo lote¹¹ en donde está ubicada esta imagen, también hay otras fotografías similares pero el número está sobre la vivienda. Es decir, está indicando que determinada propiedad tiene dicho número. Sin embargo, en esta fotografía no aparece ninguna edificación, por tanto, puede interpretarse que ellos ostentan dicho número. Dicho elemento, junto con la postura y el gesto de la mujer y los niños recuerdan otros tipos de fotografías en los que las personas aparecen sosteniendo un número, como son aquellas que se utilizan al fichar a una persona antes de ingresar a una prisión por haber cometido un delito. En el contexto del Brasil posterior a la abolición de la esclavitud, y utilización de mano de obra extranjera a partir de los inmigrantes, este acto pudiera leerse como una forma de usar y apropiarse de ellos para utilizarlos como si fueran esclavos, propiedad del terrateniente o dueño de la colonia, con un número asignado para mayor control.

11

http://www.inci.org.br/acervodigital/fotografias.php?pesq=1&tema=&local=&Ano_ini=&descricao=famil&topografico=&palavra_chave=&pagina=7

Actualmente, cuando se habla de la identidad en Brasil se resalta la pluriculturalidad. Significativamente, el Museo de la Inmigración del Estado de Sao Paulo es un ejemplo de ello. El aparato virtual del museo y archivo resulta en una fuente importante de conocimiento y de una forma de verse en el mundo para quien sabe que sus antepasados fueron inmigrantes. Sobre todo, para aquellos que tienen en su pasado un ascendente de origen europeo.

Hablando en términos identitarios, para quien tuvo un pasado de ascendente africano, tal vez no sea el mismo sentir. No hay duda de que el Estado se enfocó decididamente en mostrar qué tan blanco podía llegar a ser y a convertir al local en ese blanco que pretendía a través de los inmigrantes. Sin embargo, en ningún apartado de la plataforma digital del museo está esa información. En ninguna parte se cuenta la historia de los intentos eugenésicos, como tampoco se habla de los locales. Las imágenes del museo muestran a personas blancas llegando y convirtiéndose en inmigrantes, viviendo en calidad de esclavos hasta conseguir hacerse de una familia, una forma de vida y una identidad.

Las fotografías sobre la migración pueden verse como una forma de mostrar la multiculturalidad del Brasil. De la misma forma, son otra manera de reforzar un discurso de rechazo hacia el otro no blanco, no europeo. Lo que sí muestran son a inmigrantes en busca de nuevos inicios para los cuales tuvieron que ser marginalizados, despojados de su propia identidad, para convertirse en brasileños blancos.

CHAPTER 4

UNA MIRADA A DOS ARCHIVOS ESPAÑOLES SOBRE LA EMIGRACIÓN A CUBA

En este capítulo analizo las fotografías utilizadas en proyectos de humanidades digitales que tienen como tema la emigración a las Américas desde España. Específicamente, me centro en las imágenes de dos proyectos que documentan la vida de los emigrantes españoles en Cuba durante la segunda mitad del XIX y la primera mitad del XX. El primer proyecto son fotografías que conforman el acervo fotográfico de la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España sobre Cuba. El segundo es la Memoria Digital del Principado de Asturias que documenta a los asturianos emigrados en diversos países. El objetivo es estudiar qué tipo de fotografías y cómo documentan la vida del español en Cuba y cómo se leen con base a la teoría de los afectos.

La hipótesis es que, considerando el momento histórico en el que son producidos estas fotografías, muestran antiguas formas de poder que son plausibles incluso en la utilización actual de estas imágenes, donde también se perciben las tensiones entre el europeo occidental, blanco, hegemónico y el criollo o el negro, como fue el colonialismo español en Cuba. En este sentido, hay una continuidad de la mirada colonial desde el país emisor, a partir de la cual es posible percibir el discurso identitario que se establece a través del nacionalismo español, o, bien, el regionalismo asturiano, hacia el otro no-español, a través de los afectos.

Para una lectura desde la perspectiva de los afectos, estas fotografías deben ser no sólo vistas, sino miradas y analizadas, a través de la teoría decolonial, la cual es una de las bases para desarrollar mi mirada hacia estos archivos. Este acercamiento resulta imprescindible, dado el tiempo y el espacio en el que se dan y los diálogos políticos, estéticos y culturales que aún siguen abiertos sobre la colonización española y portuguesa en el continente. Principalmente, aquellos relacionados a la identidad. ¿Por qué la identidad? Y, sobre todo, ¿por qué ahora?

No es noticia que desde hace varios años diversos países que estuvieron bajo el poder del otro colonizador empezaron a exigir un perdón simbólico para reparar el daño hecho a los pueblos originarios. Sara Ahmed menciona específicamente el caso de Australia, a partir de que, en la Tercera Conferencia de la Organización de las Naciones Unidas Contra el Racismo, realizada en Sudáfrica en agosto y septiembre de 2001, se les exigió a Europa y a los Estados Unidos disculparse por la esclavitud y el colonialismo (*Políticas* 163). De esta forma, Ahmed elabora un acercamiento a las políticas colectivas de la vergüenza partiendo por definirla como “una sensación intensa y dolorosa que está ligada con el modo en que se siente el yo acerca de sí mismo, un sentimiento que el cuerpo siente y que se siente en él. Ciertamente, cuando siento vergüenza he hecho algo que siento que es malo” (164). Este sentimiento puede ocurrir tanto en lo individual, como en lo colectivo. Esto resulta porque, según ella misma aporta, la vergüenza individual está ligada a la comunidad porque los ideales en los que falló son los que los une unos con otros: “El individuo también puede adoptar el fracaso de un grupo o nación para vivir a la altura de un ideal como un modo de identificarse con la nación” (172).

Cuba y su pasado colonial en la fotografía: una contextualización

Cuba es de las primeras islas que visitó Cristóbal Colón en 1492. Según Antonio Santamaría y Margarita Lillo, antes de la llegada de los españoles, la isla estaba habitada por tainos y caribes (1). A lo largo del siglo XV y XVI, con el hallazgo de metales como el oro y la plata, la isla es dominada en un principio por Diego Velázquez (1). A lo largo de los siglos XVII y XVIII, y luego de la emancipación de los esclavizados en Haití en el XVIII ---principal productor de azúcar junto con Jamaica---, Cuba pasa de ser productora de oro y plata en los siglos XVI y XVII, a encabezar la producción azucarera mundial en el XIX:

Los sucesos citados permitieron a Cuba convertirse en la principal productora de azúcar del orbe desde 1840. Sus ingenios aplicaron la mejor tecnología disponible y se expandieron por la isla gracias a la apertura de ferrocarriles desde 1837 (ocho años antes que en España) extendidos luego por toda su mitad oeste, y la población creció con el aporte de miles de esclavos traídos de África. (3-4)

Este repentino posicionamiento económico trae consigo otras formas de pensar la isla. Así, en el ambiente político se empiezan a discutir temas como la esclavitud, pues mientras unos hacendados la consideran imprescindible, otros temen el incremento de la población de color: “El miedo al negro y el incremento del precio de los esclavos condujo al deseado ‘blanqueamiento’ de la sociedad; asimismo, nuevos grupos étnicos entraron a formar parte de la estructura demográfica” (Opatrný 13). Esto da como resultado que también se empiece a reflexionar abiertamente sobre el ser cubano y surja una preocupación por la identidad nacional de la mano de otro grupo étnico: los criollos. Las

tres figuras que enarbolan esta postura y se encargan de hablar y escribir sobre este tema son Francisco Arango y Carreño, José Antonio Saco y José Martí (14).

Como consecuencia de lo anterior, hay dos situaciones que resultan clave para esta investigación. Una es el ingreso masivo de aproximadamente ciento cincuenta mil inmigrantes de China, así como alrededor de quinientos mil inmigrantes de distintas partes de España (Santamaría y Lillo 5). Gran parte de estos últimos viajan a Cuba para combatir una serie de levantamientos armados como militares. Después de que la denominada Guerra de Cuba finaliza en 1898, de esos quinientos mil, aproximadamente cien mil españoles se quedan a vivir y trabajar en la isla (5). Es decir, se trata de un territorio en el que los habitantes originales, tahinos y caribes, fueron prácticamente exterminados y a través de casi dos siglos empieza a adquirir presencia el criollo, agudizándose en el siglo XIX, en tanto se empieza a cuestionar sobre el ser cubano. Al mismo tiempo, es en este mismo periodo cuando la presencia del español también se incrementa, en medio de una desestabilización política que culmina en la independencia de Cuba con la ayuda de los Estados Unidos.

Para España, la situación fue desoladora. Tras un periodo particularmente difícil debido principalmente a las guerras carlistas (1836-1876), la publicación de *Idearium español* (1897) por Ángel Ganivet ya prefiguraba el ocaso del imperio, aunque apenas mencione los conflictos de la España del momento y se centre en el antiguo colonialismo español del siglo XVI. En este sentido, la pérdida de Cuba sólo se unió a la cadena de territorios que se deslindaron del imperio, tales como: Filipinas, Puerto Rico y Guam, en ese mismo año. Muy pronto, esta serie de sucesos son denominados justamente como se sienten en la península ibérica: el desastre del '98 o el problema de España (Krauel 181).

Es así como surge una generación de escritores que José Martínez Ruiz o “Azorín”, después engloba bajo el nombre de Generación del '98, encabezada por el propio Azorín, Pío Baroja y Ramiro de Maeztu inicialmente, y quienes pretendían, entre otras cosas, una regeneración del alma española a través de la recuperación de su nacionalismo, siguiendo ante todo las ideas del mismo Gánivet y Miguel de Unamuno.

El problema de España no era únicamente una crisis intelectual. Hacia finales del siglo XIX, la burguesía en pleno intenta dilucidar las causas, los motivos y las posibles estrategias para evitar que más personas emigraran de España:

[L]a salida de españoles al extranjero fue considerada por las élites gobernantes como parte de un problema nacional que requirió del conocimiento de un conjunto de expertos e intelectuales cuya misión consistió en dilucidar sus causas y proporcionar formas racionales de contener a la población dentro del territorio. Estos expertos e intelectuales a los que se les consagró desde el espacio político pertenecían a la burguesía urbana (políticos, comerciantes, ingenieros, burócratas) ... Esto se establece en un contexto donde las élites burguesas conservadoras y liberales, durante la segunda restauración borbónica (1874-1931), comienzan a autoproclamarse como parte de una nación civilizada y moderna, la cual debía enfrentarse a la irrupción de la «cuestión social» (miseria, pobreza, la emigración al extranjero) a causa de las transformaciones económicas (Betrisey 459)

Esta es la forma en la cual decenas de fotografías capturaron un momento sensible de España, con sus habitantes saliendo del país en búsqueda de oportunidades económica, mientras el gobierno español se enfrenta a una de las mayores crisis de su historia hasta ese momento. Estas imágenes actualmente forman parte de diversos archivos. Entre esos

archivos están los que se estudian en este trabajo. Sin embargo, hay más instituciones que guardan esta memoria gráfica.

La recuperación de la memoria y el papel de la fotografía

En un intento por recuperar dicha memoria visual, el gobierno de España, a través del Ministerio de trabajo e inmigración, publicó en Madrid el texto *Memoria gráfica de la emigración española* (2009). Este presenta de forma amplia, y con base casi exclusivamente en archivos fotográficos, los diferentes periodos en los cuales España experimentó la emigración masiva durante finales del siglo XIX y todo el XX. Las fotografías documentan a españoles en Alemania, Argentina, Brasil, Bélgica, Cuba y México, entre otros países. En su introducción, Consuelo Rumí destaca lo siguiente: “En cada foto, en cada retrato, encontramos los rostros más visibles de la emigración; la dureza y también la ilusión; el desarraigo y el primer instante de lo que, incluso antes de partir, era ya una nueva vida” (8). Así, Rumí resalta a partir de las imágenes una descripción no únicamente física, sino un análisis afectivo de los rostros y los gestos que usualmente se encuentran en la mayoría de las fotografías que componen este libro, como son la incertidumbre, la nostalgia, la ilusión y, en algunos casos, la alegría o la tristeza. Otro recurso que utiliza el texto es la poesía. En el primer apartado, denominado “España, país de emigración”, hay un fragmento del poema “Entre España y México” de Pedro Garfías: “España que perdimos, no nos pierdas; / guárdanos en tu frente derrumbada, / conserva a tu costado el hueco vivo / de nuestra ausencia amarga” (13). Estos primeros versos del poema determinan a través de la semantización cómo la voz poética se dirige a España con dolor y amargura debido a la separación obligada. El tono

es triste y entrañable y surge en un periodo sensible de la historia española, como lo fue el exilio a causa de la Guerra Civil. Este es sólo un ejemplo de una producción literaria amplia sobre el exilio político o económico que miles de españoles padecieron durante el siglo XIX y el XX.

El impacto de la publicación de *Memoria gráfica* fue significativo. Sucedió, entre otros motivos, porque recuperó archivos importantes, los cuales difícilmente el receptor común puede apreciar de forma conjunta. Esto fue gracias a que los editores utilizaron varias fuentes, como son la Fundación de Archivo de Indianos, Museo del pueblo de Asturias y la Agencia EFE, entre otros, algunos de ellos localizados incluso fuera de España. También, está la colaboración de varios fotógrafos, como Blanco, Ballel, Daguerre, Pato, Pérez de Rozas, Pacheco, Villardefrancos, por mencionar sólo algunos. A la publicación del texto, le continuaron una serie de exposiciones fotográficas, tanto en España como en Latinoamérica, basadas en las imágenes y el contenido del libro.

Otro de los aciertos de esta publicación es que se suma a un diálogo que en las últimas décadas emerge con más fuerza para hablar sobre migración a través de dispositivos visuales; en este caso, la fotografía. El texto editado por José Julio Rodríguez y Adolfo Ribas posibilita este diálogo sobre uno de los países destino que más migrantes recibió, como lo fue Cuba, además de Argentina y Brasil. Esta obra presenta, de forma reiterada, decenas de fotografías que documentan el viaje, la llegada y la integración del español a la vida y costumbres de la isla. Sobre los archivos cubanos, al menos en este texto, no existen.

La Biblioteca Digital Hispánica es una plataforma digital creada por la Biblioteca Nacional de España en el 2008. De acuerdo con la información de la propia página¹², nace con el objetivo de difundir el patrimonio cultural español, lo que incluye contribuir y crear un enlace con la Biblioteca Digital Europea, difundir la investigación y ofrecer un canal de apoyo con otras bibliotecas españolas. En la página inicial, el slogan dice: “Welcome to the freely accessible portal to the Library's digital collections” (Biblioteca)¹³. La plataforma señala que, hasta enero del 2020, esta institución contaba con alrededor de doscientos veinte mil títulos sobre distintos temas y periodos (Biblioteca). Como parte de su acervo, tiene también un amplio catálogo de fotografías. En una búsqueda bajo el concepto de “Fotografía Cuba” aparecen sesenta y tres entradas principalmente de oficiales españoles y cartografía sobre la isla en la segunda mitad del siglo XIX y primera mitad del XX. Al mismo tiempo, ofrece acceso a la plataforma digital Europea, la cual muestra más de mil entradas sobre el mismo tema. También aparece la Biblioteca Digital de Patrimonio Iberoamericano con dos entradas. Por tal motivo, las fotografías que se eligieron para hacer este estudio en la plataforma en cuestión son puramente de oficiales que fueron fotografiados en Cuba.

Históricamente, la figura del militar ha formado parte de la historia imperial de España. Su participación fue clave para la construcción, reconstrucción y deconstrucción del imperio en cada etapa, desde el periodo medieval, hasta finales del siglo XIX. En las Américas, el militar español ha sido sinónimo de poder en diversos niveles: hombre, blanco, armado e investido con todo el apoyo y poder de la corona. Desde su intromisión

¹² <https://www.bne.es/es/catalogos/biblioteca-digital-hispanica>

¹³ <http://bdh.bne.es/bnearch/Inicio.do>

a finales del siglo XV en el denominado Nuevo Mundo, esta figura ha resuelto con éxito sus encomiendas.

A lo largo del siglo XIX, España estaba decidida a reforzar ese poder en Cuba. De acuerdo con Cesar R. Yáñez Gallardo, en su artículo “La Última Invasión Armada. Los Contingentes Militares Españoles a Las Guerras De Cuba, Siglo XIX”, a partir de 1830 se incrementó el número de embarcaciones que llegaban de España a La Habana. Esto fue a causa de que el imperio español vio en la independencia de Saint-Domingue una amenaza de lo que podría suceder en sus territorios. Por ello, España inició una campaña de españolización de la isla, con el arribo de alrededor de cincuenta mil soldados al mando de Miguel Tacón, con el fin de quedarse de manera permanente en suelo cubano: “[S]erá el cambio en la composición de los efectivos militares en América, sustituyendo los batallones de ‘pardos’ y ‘mulatos’ por soldados y oficiales enviados de la Península” (111-112). Sin embargo, la situación política sólo se fue tornando aún más complicada.

Según datos de la Compañía Transatlántica que Yáñez Gallardo como una de sus fuentes, empresa con el contrato exclusivo para movilizar a miembros del Estado español, entre 1868 y 1905 llegaron a la isla una cantidad aproximada de más de quinientos mil soldados españoles. Si bien, según él mismo, la mayoría regresaba a la península, alrededor de 35,000 no lo hicieron y decidieron quedarse en Cuba. De este más de medio millón de soldados, doscientos veintidós mil llegaron entre los años de 1895 y 1898: “En esta fase, más de medio millón de españoles fueron a Cuba para defender el orden colonial, en términos cuantitativos se trató de uno de los ejércitos coloniales más importantes desplazados fuera de Europa” (113). Es en este contexto en el que surge la fotografía que se analiza a continuación.



Figura 7: Sicre, F. G. Grupo de militares en uniforme de campaña. Material gráfico. / F. G. Sicre, Matanzas. Año: entre 1895 y 1898? 151 x 204 mm. Crédito: Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España. Número: 17/174/52. PID: bdh0000052874.

Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

La Figura 7 tiene como título Grupo de militares en uniforme de campaña¹⁴. La página electrónica donde se ubica esta fotografía también proporciona información sobre el fotógrafo, F. G. Sicre. También menciona la fecha aproximada de haberse tomado, entre los años de 1895 y 1898 en Matanzas, Cuba. La página de la biblioteca proporciona igualmente una breve éfrasis a manera de resumen: “Fotografía de 10 militares,

¹⁴ <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000052874>

distribuidos en 3 filas, en la primera 3 con una rodilla en tierra empuñando la carabina, el resto de pie, en la última fila 2 soldados empuñando la carabina, todos tocados con un sombrero de palma” (Biblioteca). En el reverso de la fotografía, aparece la firma del fotógrafo y dos registros hechos a mano en dos momentos distintos, por dos archivistas distintos en un momento anterior a su digitalización.

La imagen se trata de una fotografía de estudio donde aparecen diez hombres vestidos de militares de distintos rangos colocados en tres líneas. En la línea frontal están puestos con una rodilla en el suelo tres soldados. En una línea media, justo detrás de los primeros, se encuentran otros tres militares. En la línea posterior están cuatro soldados de pie, totalmente descentrados un de respecto de la primera y segunda línea. La organización de la fotografía indica que probablemente no se trate de una fotografía estrictamente oficial, ya que la organización es distinta de la acostumbrada en este tipo de impresiones.

Tal como menciona la página, todos los hombres llevan sombrero de palma, pero dos de los militares, justo los que están en el centro de la imagen, lucen un uniforme ligeramente distinto. Este uniforme tiene en el saco botones distintos y puños de otro color con dos estrellas bordadas. Igualmente, la pose de ambos oficiales difiere del resto. Principalmente, el oficial que de forma deliberada no mira hacia la lente de la cámara, sino que está dirigiendo la mirada, y el cuerpo, hacia el extremo derecho, fuera del cuadro.

Diana Taylor propone que en América Latina se deben repensar las fronteras nacionales y disciplinarias del “performance”, considerando la tradición de este, --- específicamente a partir del siglo XIX---, y centrarse en los comportamientos del cuerpo,

ya que, como ella misma sigue más adelante: “Performance functions as vital acts of transfer, transmitting social knowledge, memory, and a sense of identity” (Archive 2). Es decir, el siglo XIX, como un periodo fundacional en diversos sentidos ---tecnológico, intelectual, geopolítico---, también se le considera un tiempo en el que, a partir del cuerpo, se transmite un conocimiento social, que para un receptor del siglo XXI funciona al mismo tiempo como dispositivo de memoria y, por ende, de la identidad, ya que el performance es también en sí mismo epistemológico. Siendo así, lo que nos enseñan las fotografías de militares es la capacidad de orden, de disciplina y del rigor característico de dicha disciplina. También, simbólicamente pueden ser vistas como otra manera de hacer ostentación de poder, de fuerza y valentía, capaz de dar la vida por una patria si así fuera el caso ---que lo era---. Así es como el performance de la fotografía de militares debería afectar al espectador emocionalmente:

Across these fields, it signals a wide range of social behaviors. Sometimes ‘art’, sometimes political ‘actions’, sometimes business management, sometimes military prowess, performance aims to create effects and affects. Performance moves between the AS IF and the IS, between pretend and new constructions of the ‘real’. (*Performance 6*)

De este modo, el performance de un grupo de militares puede comunicar no únicamente el deber ser, sino también, afectar emocionalmente a través de, por ejemplo, el miedo. De acuerdo con Taylor, a través del acto performativo de hacer ‘como si’, a lo que ‘es’ hay una construcción de realidad porque, quizá, así es como se siente. Pero, ¿es miedo lo que transmite el militar que está rompiendo la formación?

La postura del militar, con su cuerpo y mirada en un punto lejano y desconocido fuera del cuadro, manos en el cinturón, una posición que, en general, está lejos de ser la de descanso, se percibe un aire de superioridad con respecto de los demás. Se advierte que este miembro del ejército debe tener un rango más alto, en comparación con quienes lo acompañan. Su postura expele orgullo, o incluso hasta cierta soberbia.

Pensando en el receptor cubano del siglo XIX y en el momento en el que esta fotografía fue capturada: ¿Cómo podría percibir esta imagen? ¿El militar sólo siguió la propuesta del fotógrafo, o fue puramente espontáneo? La postura pudo haber salido del militar mismo, quien sintió que debía aparecer diferente a los otros, porque se sentía diferente, ¿mejor, superior, más masculino, más grande? También es el único que lleva una barba poblada. ¿Cuál era el rango del militar? La imagen resulta evocadora, inquietante e invita a indagar en lo que pasaba en ese ambiente, dentro de un estudio fotográfico.

En suma, durante casi cincuenta años, medio millón de soldados españoles arribaron a una isla en su apogeo económico para ganar batallas. La imagen recuerda que ellos, los militares españoles, eran quienes tenían el control. La reacción del espectador del momento ante la audacia del soldado español podría resumirse en la producción literaria del momento. Un ejemplo de la visión del criollo está en varios textos de José Martí, poeta, ensayista, periodista, fundador del Partido Revolucionario Cubano y autor intelectual de la guerra de independencia, en la paradigmática publicación de “Nuestra América”, publicada en enero de 1891 en Estados Unidos y México, durante su exilio:

Cree el aldeano vanidoso que el mundo entero es su aldea, y con tal que él quede de alcalde, o le mortifique al rival que le quitó la novia, o le crezcan en la alcancía

los ahorros, ya da por bueno el orden universal, sin saber de los gigantes que llevan siete leguas en las botas y le pueden poner la bota encima, ni de la pelea de los cometas en el Cielo, que van por el aire dormidos engullendo mundos. (134)

En su prólogo a la edición de *Nuestra América* (2019), Carlos Battilana y Rodrigo Caresani señalan que la metáfora del “aldeano” podría referir a “la ingenuidad ante el neocolonialismo yanqui” (24). En la fotografía, esta podría ser una lectura ante la actitud que proyecta el soldado con esa seguridad con la que se muestra, pues, está en su aldea, su mundo; y posa, vanidoso, sabiéndose superior ---hombre, blanco, militar, español--- al resto de los soldados. Así, y a partir de una lectura desde la perspectiva martiniana, estas palabras podrían leerse a manera de prolepsis de lo que sucedió en la independencia cubana, con militares estadounidenses con “siete leguas en las botas”.

José Martí escribía desde el exilio mientras en Cuba los conflictos armados se hacían más difíciles de contener para los españoles. De acuerdo con Alejandro García Álvarez y Consuelo Naranjo Orovio, el sentir independentista ya había iniciado décadas antes del conflicto mismo:

No es superfluo el hecho de que se señale con reiteración la existencia de una autoconciencia de nación en Cuba, no sólo desde el inicio de la Guerra de los Diez Años, sino desde mucho antes, quizás desde finales del siglo XVIII con la adopción del pensamiento económico liberal por parte de los grupos oligárquicos ilustrados de la isla. (103-104)

Así, no es de extrañar que justo cuando se da el denominado Grito de Yara, por Carlos Manuel de Céspedes, al liberar a sus esclavos en octubre de 1868, un muy joven Martí, atento a los acontecimientos, publicó un año después el soneto “¡10 de octubre!”,

iniciando con dos polémicos versos: “No es un sueño, es verdad: grito de guerra / Lanza el cubano pueblo, enfurecido” (vv. 1-2). Sin embargo, estos ideales servirían de poco para que, una vez finalizado el conflicto e iniciado el protocolo y la posterior firma del Tratado de París al término de la Guerra de Independencia, quedaran prácticamente en el olvido para iniciar un forzado periodo de paz en medio de una crisis económica, y con esta, la ausencia casi total de oportunidades laborales para las clases menos privilegiadas, tanto de cubanos como de españoles.

García Álvarez y Naranjo Orovio recuerdan cómo esta paz se extendió mientras el ejército estadounidense permaneció en Cuba (1898-1902) y durante la primera administración de la República de Cuba (1902-1906). Ambos académicos señalan también, de manera general, cuáles fueron los retos más importantes para quienes administraron la isla durante este periodo, tales como: la ausencia de un proyecto de nación (104), mientras, al mismo tiempo, se alejan de los ideales de Martí. También, la polarización de las diferencias sociales, étnicas y económicas (105), y el abandono de los militares, principalmente, de los libertadores cubanos, pues: “La aspiración a ocupar cargos públicos en la nueva administración pareció ser, por el momento, una de las pocas opciones que quedaron a los cubanos nativos para sobrevivir en aquella situación” (108). Aun así, estos espacios resultaban bastante limitados. Según los mismos académicos, los cerca de treinta y cinco mil soldados españoles que por distintos motivos decidieron quedarse en la isla tuvieron un futuro más prometedor a sus contrarios isleños.



Figura 8: Grupo de oficiales. Material Gráfico / J A Suarez y C^a, Habana. Año: entre 1895 y 1898? 240 x 193 mm. Crédito: Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España. Call number 7/174/41. PID: bdh0000052712
Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.

En la otra imagen de la Biblioteca Digital Hispánica, la Figura 8 tiene por título “Grupo de oficiales”¹⁵. Fue tomada en el mismo periodo, algún punto entre 1895 y 1898.

15

<http://bdh.bne.es/bnearch/CompleteSearch.do?showYearItems=&field=todos&advance d=false&exact=on&textH=&completeText=&text=Cuba+fotograf%c3%ada&pageSize=1 &pageSizeAbrv=30&pageNumber=33>

Se trata de un retrato en el que aparecen cuatro militares alrededor de una mesa con una escenografía de un gran salón. Dos de ellos permanecen sentados y los otros dos están de pie. Tres de estos oficiales sostienen el sable. El cuarto, quien parece ser el de mayor edad, tiene en su brazo derecho un cabestrillo. Todos lucen los uniformes de gala (o de paseo) y están rodeando una mesa con, al parecer, mapas. La biblioteca hace una descripción muy puntual sobre los cargos, el uniforme y la organización de la imagen: “Grupo de cuatro oficiales en uniforme de paseo alrededor de una mesa, dos de pie en el centro, los de mayor graduación a los dos lados sentados, el general de brigada sentado a la derecha luce sombrero de palma y lleva el brazo izquierdo en cabestrillo y espuelas en las botas, los tres restantes lucen gorra de plato y portan sable”. (Biblioteca)

Siguiendo la lectura del performance de Taylor, esta fotografía proyecta un mensaje totalmente distinto a la que se analizó previamente en la Figura 7. Los cuerpos de los oficiales, incluso aquél que está sentado sin un sable en la mano, están dispuestos como si ---siguiendo la fórmula de Taylor--- estuvieran planeando alguna estrategia relativa al territorio. ¿Por qué era importante mandar ese mensaje? ¿Por qué hacerse un retrato mostrando precisamente eso? La respuesta puede estar en el fotógrafo.

En el anverso, como en el reverso de la fotografía, aparece el nombre del fotógrafo. En el reverso incluso hay más información en un elegante color negro de fondo, contrario al tradicional cartón blanco, con letras doradas que dicen lo siguiente: “J.A. Suárez y Cia Fotógrafos de cámara de S.M. el Rey d. Alfonso XII con el uso de las armas de la real casa. Calle O'Reilly 64 Esquina a Compostela. Habana” (Biblioteca). Es decir, el fotógrafo J.A. Suárez, así como su compañía, no eran sólo unos fotógrafos como había varios en Cuba. Su estudio se encontraba en La Habana, Cuba y era, ni más ni

menos, que el fotógrafo real, es decir, quien estaba autorizado para tomar las fotos al Rey Alfonso XII y, por si fuera poco, con las armas de la casa real.

En algún momento entre los años de 1895 y 1898, este anuncio debió haber sido lo suficientemente atractivo para que unos oficiales decidieran sacarse un retrato. O, quizá, el ejército se los haya sugerido pues necesitaban mandar un mensaje más visual. Uno que dijera que se estaba trabajando en estrategias serias y contundentes para llevar a España a la victoria. Uno donde se vieran los mejores militares, con sus mejores uniformes, en un gran estudio que pudiera reunir incluso a oficiales de muy alto rango --- algunos hasta heridos--- haciendo como si estuvieran haciendo. Quizá en España necesitaban ver para saber que el triunfo era contundente, porque así necesitaban creerlo; se necesitaban resultados, cuando se habían embarcado tantos oficiales españoles para defender esa isla, con todo lo que ello representaba en inversión económica.

Si bien es difícil saber los verdaderos motivos por los que surgieron las fotografías como las Figuras 7 y 8, analizar el contexto histórico en Cuba a finales del siglo XIX puede brindar otras informaciones y saberes sobre lo que pudo haber estado sucediendo en ese momento. Sin embargo, tampoco se puede dejar de lado que, actualmente, estas imágenes forman parte de la plataforma de consulta más grande de toda España. Un sitio en el que, al hacer una consulta bajo los conceptos de fotografía Cuba, se obtiene únicamente imágenes de oficiales de diversos rangos, con una explicación detallada sobre el periodo de la Guerra de Cuba. Pero, ¿qué lectura pudieran tener estas imágenes actualmente? ¿Cómo los podría leer desde la teoría de los afectos?

La información adicional, tanto como la plataforma electrónica, son visiblemente institucionales. Esto es que, siguen una línea totalmente impersonal sobre la información,

o las fotografías, ateniéndose enteramente a los hechos y lo que muestran las imágenes. Es decir, para el receptor contemporáneo de España, podría ser no más que meras referencias históricas que se ven lejanas y ajenas. Pero, ¿cómo se sienten las imágenes a partir de la lectura de Ahmed? ¿Las fotografías podrían entrar dentro de un discurso de vergüenza? Lo cierto es que no. Estos documentos, tal como el gobierno de España, se mantienen herméticos sobre la colonización.

Memoria Digital de Asturias

El segundo archivo para analizar es el proyecto denominado Memoria Digital de Asturias. Esta página fue creada por el Gobierno del Principado de Asturias y consiste en una memoria digital activa sobre los asturianos en diversas partes del mundo. Tiene cuatro divisiones: Costumbres y tradiciones, Deportes y juegos, Días festivos y Emigrantes. Para este trabajo, sólo me enfoqué en esta última. En la sección de Emigrantes hay un archivo fotográfico que renuevan continuamente con las aportaciones de los ciudadanos de Asturias; incluso, hay varios anuncios en los que hacen una invitación para que esperen un vehículo en la localidad, en el cual se digitalizan las imágenes proporcionadas por los ciudadanos.

Hasta el mes de febrero del año 2023, esta página albergaba 686 fotografías con asturianos en diferentes países, tales como Argentina, Brasil, México, Estados Unidos y Cuba, entre otros. También hay 171 documentos de distintas índoles. En la parte superior de la página, a manera de eslogan, aparece una frase que dice: “¡Contamos contigo para conservar la memoria de Asturias!” (*Gobierno*). Esta frase implica invitación para la

creación de una memoria asturiana a partir de estas fotografías. Esto infiere que dicha memoria está construida a partir de los ciudadanos asturianos.

Las fotografías están colocadas en orden cronológico, con algunos desfases temporales; también, algunas tienen un número de clasificación, otras tienen el año en el que se tomó dicha foto y otras el año en el que se subió a la plataforma. En algunos casos, las imágenes están acompañadas de un título con los nombres de quienes aparecen en las imágenes; otros son puramente descriptivos. En suma, el archivo de las fotografías del Gobierno de Asturias se compone de imágenes que fueron producidas en la esfera privada, cuya finalidad fue únicamente la de plasmar un recuerdo a través de una cámara fotográfica. Posterior a esta producción y uso, dichos documentos fueron donados o prestados para su digitalización, conservación y preservación. Es a través de este proceso de anexión del discurso institucional que dicho material fotográfico parece formularse como parte de la memoria de un tercero colectivo, en este caso el Principado de Asturias, e indirectamente, el Estado español.



Figura 9: Retrato de un asturiano en Cuba. Sin autor. Año: 1920. Foto no. 10233. Crédito: Memoria Digital de Asturias, Principado de Asturias.

Siguiendo con el tema militar, en la Figura 2, es el retrato de un militar español que, de acuerdo con la información que provee la página electrónica del gobierno de Asturias, esta fue tomada en el año de 1920¹⁶. Cuenta con una descripción amplia:

Retrato masculino de estudio en tres cuartos o plano americano. Posa ataviado con lo que parece un uniforme de caza, con los brazos cruzados sobre el pecho. Lleva un sombrero de ala ancha y luce bigote. En los cuellos de la chaqueta lleva una insignia con dos trompas cruzadas y, colgadas en el pecho, varias condecoraciones. Probablemente se trate de Enrique Valdés, que envía la foto a su hermana Remedios de Luarca. Él había emigrado a Cuba en la primera década del siglo XX. La imagen se habría hecho unos años más tarde, hacia 1920. La foto está montada sobre un cartón negro con los cantos pintados en dorado. (*Memoria*)

En la imagen, el hombre aparece en un plano americano, con un fondo de paisaje. A pesar de la aclaración sobre la probabilidad de que el uniforme que viste el hombre es un traje de caza, evidentemente se trata de un uniforme militar. El hombre con el sombrero de palma, tiene los brazos cruzados y la cabeza ligeramente entornada. La descripción señala que probablemente se trate de Enrique Valdés (*Memoria*). En su rostro, su mirada no busca la lente, sino un punto posterior a esta.

La posición gestual resulta inusual. No hay una silla para acomodar las manos en su respaldo. Este fotógrafo ---quien quiera que haya sido, no hay información sobre él--- no proporcionó ningún arma para empuñar mientras le toman la fotografía. Al no tener

¹⁶ https://memoriadigital.asturias.es/detalle/-/categories/849670?_com_liferay_asset_categories_navigation_web_portlet_AssetCategoriesNavigationPortlet_articleId=867903&articleId=867903&title=Retrato%20de%20un%20asturiano%20en%20Cuba

dónde acomodar las manos, el soldado decide cruzarlas sobre su pecho, en un gesto que puede leerse de rechazo. ¿Realmente sería el año de 1920? ¿Por qué un militar español aún estaría en Cuba en ese año?

Siguiendo la investigación tanto de Yáñez Gallardo, así como la de García Naranjo Orovio, está documentado que posterior al conflicto, y durante el recién estrenado periodo de paz, miles de soldados españoles prefirieron quedarse en Cuba por distintos motivos. Para ellos: “Cuba había sido además de un destino militar y un espacio burocrático, un atractivo polo para la emigración para un supuesto enriquecimiento rápido” (Yáñez Gallardo 123). Sin embargo, para aquellos españoles más prósperos, el cambio de administración fue visto con recelo, e incluso, hubo quienes se resistieron al cambio, por lo cual se produjeron algunos connatos de violencia que, según los mismos investigadores, se consideraban normales (García González y Naranjo Orovio 109).

Por su parte, y tras tres años de enfrentamientos, las autoridades estadounidenses tenían como prioridad reactivar la economía y restaurar los principales centros productivos y, por ende, las metrópolis y toda su infraestructura. Para ello, era necesaria la mano de obra y para todos había un lugar en dónde emplearlos. Principalmente, para los militares o exmilitares españoles. Luego de cuatro siglos de dominación española, e independientemente del cambio en la administración gubernamental, estos continuaban representando la mayoría en el sector productivo (111). Por otro lado, autoridades estadounidenses también buscaban la mano de obra de los españoles para determinados trabajos, excluyendo a los trabajadores nativos de los empleos urbanos mejor retribuidos (31). Así, el militar español, a pesar de que ahora sólo era un extranjero más, aún tenía

ventajas sobre el cubano, ya fuera criollo, o de color. Sin embargo, eso no sucedía en el siglo XIX.

Cuba fue ejemplo de crecimiento económico durante el siglo XIX, pues a aún como una colonia española, logró el éxito gracias a los ingenios azucareros y a la comercialización de esclavos, principalmente. De acuerdo con Antonio Santamaría y Sigfrido Vázquez, esto sucede gracias a: “un proceso de creación institucional cuyo éxito radicó en su adaptabilidad a los diversos intereses con capacidad de decisión en aras de un objetivo primordial: mejorar la participación de la elite criolla en el poder” (5).

Así fue como Cuba, también conocida como “La mayor de las Antillas”, o “La puerta del Golfo”, se convirtió en un destino importante para el emigrante español. César R. Yáñez Gallardo afirma que fueron dos condiciones principales por las cuales los españoles emigraron en masa durante el siglo XIX: 1) factores económicos, debido a la densidad demográfica y el crecimiento poblacional en España, lo que se traducía a una reducción en las oportunidades; 2) causas políticas y religiosas (108). Lo anterior no cambió radicalmente para principios del siglo XX.

En este sentido, los cambios que se presenciaron en la isla no únicamente fueron ideológicos y políticos, sino también materiales. Instrumentos, como la máquina de vapor y diversas innovaciones tecnológicas aplicadas tanto a la manufactura como al cultivo del azúcar y el tabaco, llegaron junto con renovadas ideas positivistas de progreso. En términos económicos, de acuerdo con los estimados de Santamaría García, sólo de 1840 a 1880, el ingreso per cápita de los cubanos se incrementó de 63 a 146 pesos; y es, sin duda, la industria azucarera la que más impacto tuvo, con un 20% más para finales del siglo XIX (107). Después de 1898, y para 1902, año en el que inicia la exportación de

automóviles desde los Estados Unidos a diversas partes del mundo, este también llega a Cuba como sinónimo de estatus económico.

Como muestra de ese progreso económico, al analizar las fotografías de los archivos de asturianos en Cuba, de manera insistente sobresalen aquellas en las que aparece la muestra de este progreso; fotografías que pudieron haber sido pensadas más en despertar el deseo del espectador por los objetos que en la imagen misma. Colin Campbell, en su libro *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism* desarrolla este concepto de deseo que va más allá de la cuestión sensorial-hedonista y se coloca en la conducta arrastrada por la calidad anticipada del placer que una experiencia emocional promete producir:

The contrast is considerable, however. In the first place, pleasure is sought via emotional and not merely sensory stimulation, whilst, secondly, the images which fulfill this function are either imaginatively created or modified by the individual for self-consumption, there being little reliance upon the presence of "real" stimuli. (77)

Asimismo, destaca cómo este deseo despierta la imaginación del espectador y brinda un placer que este aún desconoce, pero que ya siente como una emoción verdadera. De acuerdo con el mismo Campbell, esta emoción derivada de la modernidad, este hedonismo moderno, puede leerse también como un romanticismo de un tiempo anterior a este, como fue el siglo XVIII, y el progreso que devino con la Revolución Industrial, en un momento en el cual todavía se creía en los beneficios que esta traería.

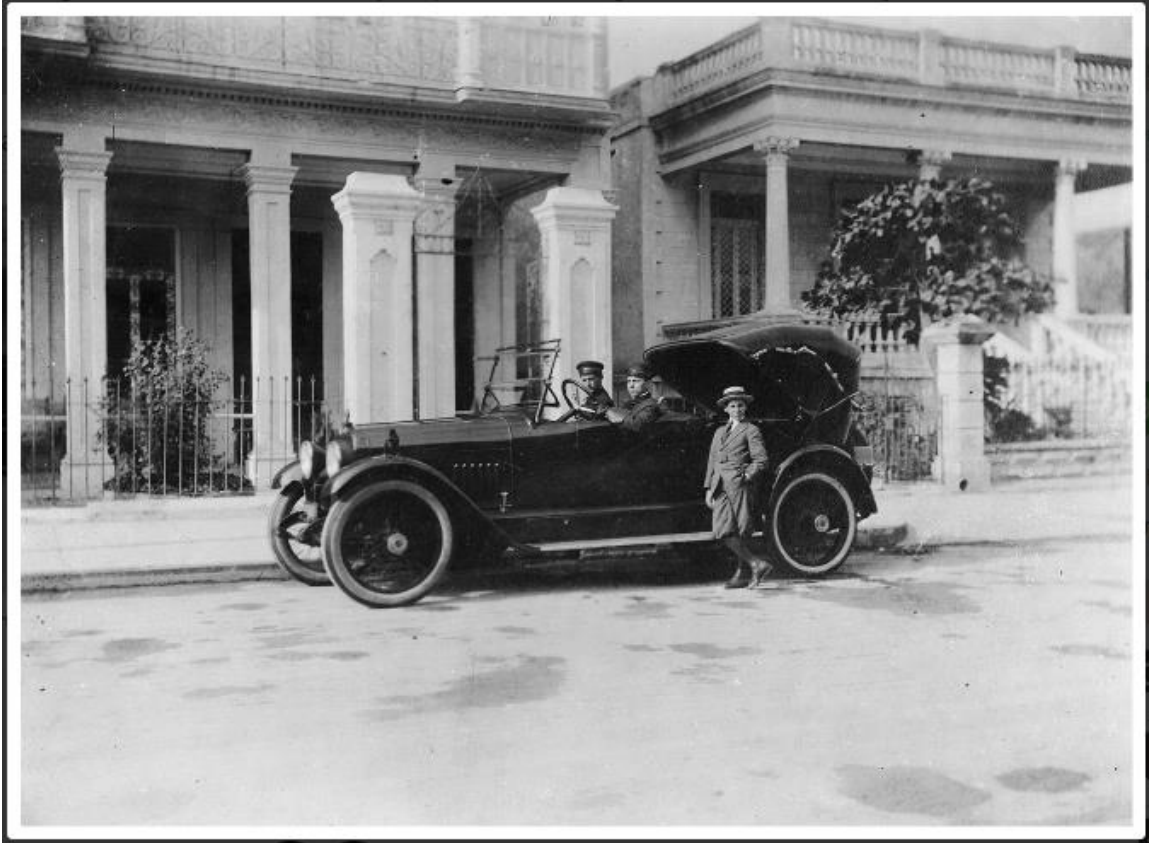


Figura 10: Emigrantes asturianos trabajando de choferes, La Habana. Sin autor. Año: 1915. S/N. Crédito: Memoria Digital de Asturias, Principado de Asturias.

La Figura 10 está en el archivo asturiano con el siguiente título: “Emigrantes asturianos trabajando de choferes, La Habana”¹⁷. La información que acompaña esta fotografía es prácticamente nula. No tiene un autor, pero sí año de haberse tomado, 1915. Se trata de un plano general, en el cual aparece un automóvil estacionado en la calle frente a una casa. Dentro del automóvil, un vehículo descapotable de color oscuro, quizá negro, están dos hombres vestidos de chofer: en el lugar del piloto está uno de los choferes, quien

¹⁷ https://memoriadigital.asturias.es/detalle/-/categories/849622?_com_liferay_asset_categories_navigation_web_portlet_AssetCategoriesNavigationPortlet_articleId=998902&articleId=998902&title=Emigrantes%20asturianos%20trabajando%20de%20choferes%2C%20La%20Habana%20

sostiene el volante, mientras dirige su mirada hacia un punto desconocido. Por el lado del copiloto, también vestido de chofer, ve a la cámara otro hombre. Por fuera del vehículo está la tercera persona. Contrario a los otros dos, él no viste uniforme de chofer, sino un traje completo con corbata y sombrero de palma. Aparece en la imagen con una mano en el bolsillo con aire relajado y despreocupado. Este también observa a la cámara. ¿Es el dueño del vehículo? ¿Se equivocaron al poner el título y asumieron que también se trataba de un chofer?

Lo primero que destaca de esta fotografía es el automóvil. Quien decidió que fuera un plano general, quizá el fotógrafo, entendió perfectamente la tarea. Este plano se caracteriza por destacar aquello que tiene gran tamaño. Lo que sucede con este plano es que, al mismo tiempo que destaca grandes objetos, hace que la figura humana se vea demasiado pequeña con relación a este objeto. El resultado es una composición en la que las personas que aparecen en la imagen quedan relegadas a un segundo plano, mientras el objeto ocupa la atención total del espectador. Es así como resulta evidente que quien solicitó la fotografía tenía la intención de que el vehículo fuera el punto de enfoque, mientras él, al frente de este, pudiera aparecer como el protagonista de esa historia. Pero, ¿por qué un automóvil?

Desde la creación del automóvil en 1885, el inicio de su producción en masa ---o cadena de montaje--- en 1908 y hasta 1930, este avance tecnológico llegó para cambiar la forma en la cual se entendían las distancias, las comunicaciones y la capacidad de compra, entre otras cosas. Este forma parte de los cuatro inventos que significaron el siglo XX, junto a las máquinas voladoras o aviones, las comunicaciones electrónicas y la biotecnología (Giucci, xi). Específicamente, y aun cuando la mayoría de los países que

forman parte de la América Latina y el Caribe empezaban a conformar y consolidar sus economías, estos ya repuntaban como consumidores de vehículos motorizados, como es el caso de Argentina y Uruguay; o bien, como lugares en dónde colocar plantas ensambladoras, como Argentina, México y Brasil, entre otros (Yáñez y Badia-Miró 327). Sin embargo, cuando se mide el consumo de automóviles entre 1902 y 1930 de acuerdo con el ingreso per cápita del país en cuestión, Cuba también presenta un lugar importante (331). Es decir, desde el descubrimiento y la popularización de los vehículos motorizados, estos llegaron a América Latina y el Caribe signados como objetos de lujo y de ostentación, modernos, innovadores y, en general, inalcanzables para la mayoría de la población.

Considerando el contexto económico, político y cultural alrededor del automóvil, resulta comprensible que quienes tuvieran acceso a un vehículo motorizado en la primera mitad del siglo XX cubano, buscaran ser vistos o retratados junto a su objeto máspreciado, o bien, en el empleo que permitía el acceso a este artículo de valor. Sin embargo, ¿qué pasaba con quienes no corrían con la misma suerte? ¿Qué ocurría si resultaba imposible ser visto dentro de un automóvil, como propietario o chofer? Al parecer, algunas de estas respuestas se encuentran también en el archivo de fotografías de emigrantes asturianos.



Figura 11: José Huerta en Cuba. Sin autor. Año: 1920. S/N. Crédito: Memoria Digital de Asturias, Principado de Asturias.

La Figura 11 tiene como título “José Huerta en Cuba”¹⁸ y forma parte del grueso de imágenes en las cuales aparece un artículo u objeto de valor. La fotografía, como dice el título, al parecer fue tomada en 1920 y la persona que aparece en ella responde al nombre de José Huerta. En la descripción señala que es: “José Huerta, tío de Josefina

¹⁸ https://memoriadigital.asturias.es/detalle/-/categories/849670?_com_liferay_asset_categories_navigation_web_portlet_AssetCategoriesNavigationPortlet_articleId=853209&articleId=853209&title=Jos%C3%A9%20Huerta%20en%20Cuba&redirect=https%3A%2F%2Fmemoriadigital.asturias.es%2Fgeneral%2F-%2Fcategories%2F849670

Huerta Arias, emigró a Cuba siendo un niño, después de haber ido su hermano mayor. Esta imagen fue tomada en Cuba y la trajo el mismo a su familia. La imagen fue tomada hacia 1920” (*Memoria*).

La fotografía está tomada siguiendo la técnica del retrato, la cual se popularizó durante el siglo XIX. En esta aparece un hombre en medio de una escenografía que emula una tarde soleada, árboles y él, tras el volante de un automóvil que de forma clara se ve que está pintado sobre un lienzo, al igual que la tarde soleada y los árboles. Su torso está totalmente recto, una mano en el manubrio. Su rostro, lejos de mostrarse tan apacible como el paisaje, luce evidentemente tenso y a la espera de que el momento termine, en una aparente impaciencia. Incluso, por la posición de los hombros, podría ser que haya estado reteniendo la respiración. El hombre no está cómodo, como tampoco lo está el espectador.

El retrato fotográfico es una técnica que viene directamente del retrato pictórico, el cual tiene una tradición tan antigua como la pintura misma. Por tanto, cuando los fotógrafos empiezan a popularizar esta nueva forma de retratar ---ya sea a causa de la tradición y/o la tecnología del momento---, lo hacen siguiendo los mismos principios. Pero, entonces, ¿qué es el retrato fotográfico y cómo se diferencia de la pintura? Para Mariana Giordano y Patricia Méndez, este es una técnica que a pesar de que se funda en los mismos principios de la pintura, la mimesis, conlleva cierta idealización; así, esta técnica: se convierte en una ‘ilusión de realidad’, ya sea para resaltar la dignidad y grandeza de la persona, o reflejar actitudes intelectuales y morales en ocasiones a través de atributos emblemáticos o simbólicos ... y así de una ‘sustitución’ de la persona se logró una ‘representación’ de la misma (121). Es decir, el retrato tiene el mismo principio

bajo el cual, aquellos que tenían la capacidad económica de mandarse hacer un retrato pictórico siglos atrás, estos fijaban mediante una cantidad económica cómo querían ser vistos en dicha pintura. Sin embargo, cuando esta técnica pasa a la fotografía, ya no es posible que el creador del retrato pueda hacer permutas drásticas en los atributos físicos de los retratados. No obstante, algo que sí puede hacer es pretender que las personas actúen como quieren ser vistos; y acompañarlos con una escenografía para recrear la atmósfera deseada. Así, el retrato se convierte en una narración que nos está contando el propio protagonista, el fotografiado, con ayuda del escritor, fotógrafo y sus escenarios. O, bien, en palabras de Giordano y Méndez, una representación de sí mismos que conlleva, como se mencionó anteriormente, cierto performance y una escenificación específica.

En Latinoamérica, un factor que posibilitó la popularización del retrato fueron los inmigrantes. Giordano y Méndez destacan cómo en países como Argentina y Brasil ---por tanto, también en Cuba---, la fotografía se convirtió en un dispositivo obligatorio para demostrar el éxito alcanzado al abandonar su país de origen e irse a vivir y trabajar en uno totalmente desconocido. Las imágenes evidencian lo que ellas mismas denominan como “la prosperidad en conjunto” (127). Es decir, en estas imágenes los inmigrantes muestran el éxito material, ya sea de manera individual o en grupo; junto al negocio familiar o por fuera de la construcción en progreso; o bien, mujeres que posan, estoicas, junto a una prole numerosa, otro signo de prosperidad y bienestar de acuerdo con los parámetros de la época.

De acuerdo con lo anteriormente expuesto, en Cuba, durante 1920, José Huerta mandó hacerse una fotografía para llevarla a su familia que se quedó en España. Él, al igual que la mayoría de los inmigrantes españoles, no tuvo la posibilidad de posar junto a

un gran auto. Por tal motivo, hace uso de una tradición bien posicionada en ese momento, como era la escenificación y representación para tratar de controlar cómo quiere ser visto: económicamente exitoso, feliz y pujante.



Figura 12: Leonor en La Habana. Sin autor. Año: 1956. Foto no. 8381. Crédito: Memoria Digital de Asturias, Principado de Asturias.

La Figura 12 se titula “Leonor en La Habana”¹⁹. El archivo tiene amplia información sobre Leonor mientras estuvo en La Habana. En su descripción, narra cómo fue que la fotografía llegó ahí, su contexto material y geopolítico:

¹⁹ https://memoriadigital.asturias.es/detalle/-/categories/849574?_com_liferay_asset_categories_navigation_web_portlet_AssetCatego

Leonor de niña sentada en la trona junto a la televisión. Nació en La Habana, pero pronto sus padres volvieron a Asturias, donde tenían sus raíces familiares. La foto fue tomada en Cuba donde en aquella época había un nivel de vida muy superior al de la media española. Recuerda que cuando llegó a Infiesto, ni la plastilina ni la televisión eran comunes. En la foto destacan varios elementos decorativos como las cortinas de cretona, la muñeca vestida de asturiana o la lámpara con forma de caballo especial para ver la televisión, que alumbraba hacia atrás.

Estas son las narrativas visuales que acompañaban las palabras en las cartas enviadas a los países de origen. Son historias de éxito con las cuales los espectadores alimentaban su deseo de seguir a sus familiares y repetir y protagonizar sus propias historias, aquellas que ya empezaron a crear gracias a su imaginación y las imágenes de estas fotografías. Como la de Leonor, quien nació en La Habana, y a pesar de su corta edad, ya podía darse el lujo de mostrarse en una fotografía junto a otro invento importante del siglo XX.

Leonor, en La Habana es una fotografía con un plano general conjunto, el cual, a diferencia del plano general, puede ser más específico, principalmente con la figura humana. Quien se supone es Leonor, una niña de aproximadamente un año, aparece casi en el centro de la fotografía. Está en su silla especial de bebé, la cual tiene dos juguetes de plastilina sobre la charola frente a ella. Leonor no juega con ellos, sino que sonríe, entusiasmada. A su lado, de gran tamaño ---casi de su propio tamaño--- aparece una televisión. Está apagada y, aun así, ella intenta asir uno de los botones. Su pequeño brazo se extiende hacia la pantalla gris a su lado mientras observa a quienes están detrás del

fotógrafo, más allá de la lente. ¿Leonor quería prender la televisión? ¿Leonor tiene conciencia de la importancia de la televisión en su momento histórico? O, bien, ¿únicamente obedecía a sus padres, quienes la instaban a tocar el televisor para tomar la fotografía?

Es el año de 1956 y la cámara fotográfica tiene más de un siglo de haber sido creada. Para ese momento, los modelos de cámaras fotográficas portátiles son más asequibles y fáciles de manejar en el ámbito doméstico. Es en este ámbito que esta fotografía surge, en la sala de una casa en La Habana, los padres de Leonor desean imprimir un momento para recordar: la pequeña Leonor junto a la televisión en lo que parece la sala de una casa.

El invento de la televisión se registró por primera vez en 1926, pero para el mes de octubre de 1950, la señal de Unión Radio-Televisión Canal 4 inició transmisiones en Cuba. De acuerdo con Rosa Blanca Pérez, posteriormente, esta va evolucionando hasta la apertura del Canal 12, con: “una oferta de materiales fílmicos en colores y una recepción únicamente localizada en La Habana, convierte a Cuba en el segundo país del mundo --- después de Estados Unidos--- en incorporar una tecnología que hace aún más fascinante la magia televisiva” (Pérez). De esta forma, la televisión, junto con el automóvil, se convierte en otro artículo de lujo que ressignifica una clase social en la isla: una élite con empleos o negocios capaces de otorgar una capacidad de compra que no muchos tenían. La composición fotográfica adquiere así otras lecturas. En la imagen, la televisión comparte casi el mismo espacio que Leonor. Ella es sólo una niña e ignora el motivo por el cual la colocaron en ese sitio en especial para tomarle una fotografía. Leonor también ignora la razón de esa toma y las posibilidades que ésta tiene. Por ejemplo, no sabe que

tal vez esa imagen fue pensada por sus padres porque necesitaban que su familia en Asturias debía saber que tenían éxito económico, una familia y una televisión en la sala de estar. Que eran felices.

En los archivos de la memoria del Principado de Asturias, hay cientos de fotografías muy similares a esta: el inmigrante en imágenes que muestran el éxito económico, personal y profesional. También, a diferencia de las descripciones de la plataforma de la Biblioteca Digital Hispánica, algunas de estas cuenta historias que se sienten cercanas, locales. También, esas mismas historias están cargadas con una semantización sobre lo material muy amplia. Así, se refuerza la idea de que el inmigrante español sólo acudía a la isla a hacer dinero, esperando volver a territorio español apenas lo consiguiera.

Siguiendo el análisis de la fotografía de archivo desde la perspectiva de la vergüenza de Sara Ahmed, ésta prácticamente no existe tampoco en este archivo. El único indicio de eso es aquello que se puede inferir de la Figura 9, en donde el archivista dispuso que se trataba de un uniforme de caza, cuando claramente se trata de un uniforme militar. ¿Realmente se habrá confundido? ¿Habría sido un error? ¿Realmente ignoraría cómo lucían los uniformes de las campañas y el de paseo de los militares que participaron en la Guerra de Cuba? No se sabe. Sin embargo, esto provoca que se reflexione sobre el papel del archivista, pues como dice Azoulay:

In the press, and in archives in general, photographs are shown or stored as reference to an event, and are thenceforth brought out and replicated time and again in the simple and problematic signifying relations attested to by the language of captions common in archives (9)

Los archivos, como fuentes de información, suelen llevarse con mucha responsabilidad en tanto se esté consciente del papel que representan. Quizá, el mismo archivero que escribió las descripciones decidió que una sugerencia o posibilidad podría suavizar la narrativa de lo que significó dicho uniforme. De esa forma, tal vez no rompería con la narrativa del local. Sin embargo, esta no es la única equivocación que el archivero hizo.

Hay poco o casi nulo lugar para la duda: Cuba no entendería su historia sin Haití y viceversa. Elzbieta Sklodowska señala varias conexiones: “la esclavitud, la economía de la plantación, la insurgencia revolucionaria, los complejos procesos de hibridación y la constante sombra de la presencia geopolítica de los Estados Unidos” (12). Por tanto, la presencia del haitiano fue parte esencial para la economía de Cuba del siglo XIX, pero también fue una de las preocupaciones de las autoridades blancas.

De acuerdo con Josef Opatrný, hasta el momento en el que él escribe el prólogo al libro de Consuelo Naranjo, *Racismo e inmigración en Cuba en el siglo XIX* (1996), se desconoce la cantidad de haitianos que arribaron a Cuba en la primera mitad del siglo XIX. No obstante, Opatrný muestra que para 1827, según el censo cubano, los africanos libres, junto a los esclavos, ya representan la mayoría de la población: “El miedo al negro y el incremento del precio de los esclavos condujo al deseado ‘blanqueamiento’ de la sociedad (13)”; en este mismo sentido, y según las mismas palabras de Opatrný, esta situación empieza a cambiar cuando se abren las fronteras hacia nuevos grupos étnicos, como por ejemplo hacia inmigrantes provenientes de China, con lo que la estructura demográfica empieza a cambiar hacia 1847. De esta forma, los porcentajes de las diferencias étnicas ---desde una categorización de ese momento--- logran también ser modificarse momentáneamente. Es decir, los blancos ya son mayoría con un 57%,

mientras la población africana libre es de un 16% y los esclavos un 27%; pero ningún registro muestra el número de inmigrantes haitianos. Sobre la esclavitud en Cuba, bastión importante para la economía, la ley abolicionista -o Ley de Patronato- esta tarda seis años en aplicarse (1880-1886), pues los hacendados se rehusaban cumplirla.

Uno de los principales motivos por los cuales la Ley de Patronato pudo haber tenido problemas para ejecutarse es el gran prejuicio racial que se extendió en Cuba a lo largo del siglo XIX y primera mitad del siglo XX. Consuelo Naranjo recuerda los presupuestos pseudocientíficos sobre determinadas razas que se dan en la isla, en un discurso que fue promovido principalmente por la Sociedad Económica de Amigos del País de La Habana, la cual mantenía una publicación periódica denominada Memoria; así como también fue ampliamente discutido por el Liceo de Guanabacoa y el Liceo de La Habana. Específicamente sobre cómo, a través de la antropologías de las razas, unas resultaban superiores a otras, y así: “durante el siglo XIX primó la idea de la superioridad del blanco por su inteligencia y civilización” (37). Por consiguiente, si el blanco era superior, el otro que no era blanco suponía un ser inferior, o, dicho de otro modo, marginal.

El ser marginal puede tener varias lecturas que se dan desde una dimensión ecológica, sociológica, sociocultural, económica o política. Esto es que los seres marginales viven en círculos de miseria, no tienen agencialidad, presentan bajos niveles de vida, son considerados como subproletarios y no tienen participación política (Cortés 12). Esta es, precisamente, la descripción de la forma en la cual vivía el esclavo libre ---y el que no lo era---, el haitiano descendiente de africano, o el cubano anteriormente esclavo, o el criollo que no había tenido oportunidades laborales significativas y que

buscaba en una sociedad económicamente pujante la oportunidad de sobrevivir, no obstante, desde la marginalidad.

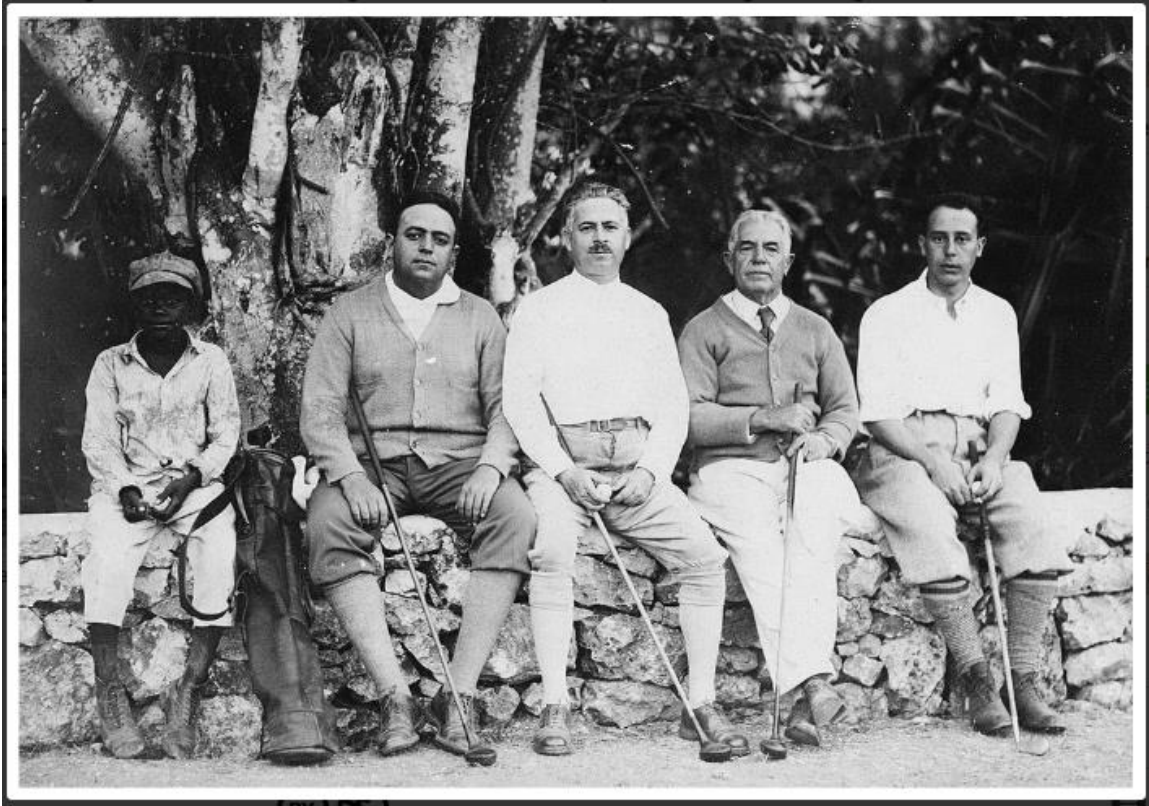


Figura 13: Anónimo. Expedición cinegética, Ciego de Ávila (Cuba), 1898. S/N. Crédito: Memoria Digital de Asturias, Principado de Asturias.

La Figura 13 tiene por título: Anónimo. Expedición cinegética, Ciego de Ávila (Cuba)²⁰.

Esta fotografía también viene acompañada con una breve descripción:

Colección "Asturianos en América". Anónimo. Expedición cinegética, Ciego de Ávila (Cuba), 1898. José Luis López Gómez. Jugadores de golf con un cani. El

²⁰ https://memoriadigital.asturias.es/detalle/-/categories/849574?_com_liferay_asset_categories_navigation_web_portlet_AssetCategoriesNavigationPortlet_articleId=1080431&articleId=1080431&title=An%C3%B3nimo.%20Expedici%C3%B3n%20cineg%C3%A9tica%20Ciego%20de%20C3%81vila%2028Cuba%29%201898

segundo por la derecha es Pepín Rodríguez, natural de Colloto y propietario de la fábrica de tabacos "Romeo y Julieta", 1930. (*Memoria*)

En ella aparecen cuatro hombres blancos, presumiblemente asturianos; son dos mayores y dos jóvenes; también aparece un niño, quien es de ascendencia africana. La fotografía presenta un plano entero. Las cinco personas miran a la cámara mientras cuatro de ellos sostienen un palo y pelotas de golf en las manos, a pesar de que, tanto el título, como la descripción, insisten en que es una expedición cinegética y que sostienen palos de golf.

La imagen para una mirada del siglo XXI puede resultar un tanto incómoda por diversos motivos. El primero de ellos es que, quien evidentemente debe cargar con la bolsa de palos, a quien también usualmente le denominan *caddie*, es un niño, quien no pasa tal vez de los 12 años. Ahora, no es únicamente un niño, sino que este niño está físicamente algo delgado o enclenque. También, no es que sólo sea un niño de no más de 12 años, tal vez menos, algo delgado, sino que, además, es un niño de color.

En la tradición del golf, no es inusual que esta persona sea un adolescente; no obstante, normalmente es un adolescente, o un joven, que sabe de golf, por lo que puede aconsejar sobre el palo adecuado para hacer la jugada adecuada, dependiendo de un sinnúmero de elementos. De regreso a la fotografía surge entonces la pregunta: ¿este niño sabía de golf? Realmente es debatible que alguien de su edad y su condición supiera de golf. Si no tenía conocimiento del deporte, entonces, ¿por qué carga los palos? Cuando se lee y analiza el contexto, no es difícil imaginar que este niño pudo haber nacido en una plantación, o en una zona agrícola de Cuba, ya como liberto, considerando que la esclavitud ya hacía algunos años se había abolido. Este podría ser el motivo por el cual él no esté trabajando en un campo de caña o de tabaco. Por tanto, la oportunidad de ganarse

algunas monedas por cargar una bolsa de palos durante una o dos horas pudo haber sido una excelente manera de ganar algo de dinero. Pero, de nuevo, surge la pregunta: ¿por qué está dentro de la fotografía?

De manera recurrente con fotografías de archivo, el receptor trata de ubicarse en el momento en el que la fotografía fue capturada: el momento en el que surge la idea de una fotografía, quién la impulsó, quien la pensó y quién la ejecutó. Quién les dijo cómo se acomodaran y quien decidió que el niño, el caddie, se colocara en el perímetro en el cual la fotografía estaba diseñada. De forma evidente, este niño no está relacionada filialmente con ninguno de los demás integrantes que componen la imagen. De haber sido de esa manera, tal vez apareciera en el centro, o junto a la persona más cercana genealógicamente. Sin embargo, está ahí, pero al margen, después de la bolsa de palos.

Así, el niño con ascendencia africana junto a los jugadores de golf, ---hombres, blancos, posiblemente europeos---, aparece en el margen porque quien solicitó, pensó y ejecutó la fotografía consideraba que este niño pertenecía a esa marginalidad. Era inferior. De acuerdo con los parámetros sociales y económicos del momento, era el lugar al que pertenecía, por tanto, no podía estar en otra posición, ya sea física o social. Sin embargo, tenía que aparecer en la fotografía porque así la posición social y económica de los protagonistas de dicha imagen se ve aún más engrandecida. Para 1898, la esclavitud ya tenía más de diez años de haberse abolido en el papel, pero en el imaginario cultural, el negro aún representaba una amenaza y debía estar al fondo en la escala social. En los márgenes, fuera del discurso imperialista.

Durante el periodo posterior a 1898, y lejos de buscar cumplir las palabras Martianas de: “En Cuba no hay temor a la guerra de razas. Hombre es más que blanco,

más que mulato, más que negro. Cubano es más que blanco, más que mulato, más que negro” (173), la lucha de clases continuó casi de la misma manera que había estado sucediendo desde la colonia. Así fue como las autoridades norteamericanas emprendieron la reconstrucción de las ciudades y los centros productivos, con mano de obra calificada. Para estas contrataciones ponen en marcha un criterio que ya era familiar en la isla: el blanco en la ciudad, el negro en el campo en donde pertenece a esa otredad a la que mantenía al margen.

CHAPTER 5

CONCLUSIONS

Como afirmé en los argumentos anteriores, las fotografías de la migración son una continuación de una mirada colonialista que fue capturada en el momento de su producción y prevalece hasta estos días. También, esta proyección se refuerza a través de los proyectos de humanidades digitales sobre archivos que las utilizan. De esta forma, el receptor es afectado emocionalmente extendiéndose y adhiriéndose a las comunidades afectivas que a través del tiempo han crecido respecto a los imaginarios del migrante.

Como parte de las numerosas lecturas que puede tener la fotografía está aquella que es vista como una reproducción de la realidad, aunque no lo sea exactamente. Esto adquiere mayor relevancia cuando se trata de imágenes que, al estar tan lejanas temporalmente de un receptor actual, pueden verse y sentirse como si lo que está viendo fuera la norma, lo que realmente sucedió y, por tanto, lo que debería de ser. Es decir, el receptor actual es, al mismo tiempo, afectado no sólo emocionalmente, sino, en su juicio sobre el deber ser, ya que estas fotografías forman parte de archivos.

Las implicaciones de que un archivo sobre un periodo en donde las formas de gobierno respondían al colonialismo, es decir, que este se encontraba bajo un sistema político y económico por el cual un estado extranjero dominaba y explotaba a otro--- tenga fotografías puede tener más repercusiones en el imaginario cultural de las que se han considerado. O, bien, si estas fotografías capturaron un momento en el que un país trataba de adherirse a una idea de progreso en la que prevalecían otras estéticas y otros imaginarios. Si, como se vio anteriormente, un archivo está directamente relacionado con

el principio fundacional, la memoria y, por tanto, la identidad, esto hace que una fotografía de archivo tenga otras dimensiones de lectura.

Gracias a los proyectos de humanidades digitales, como el de Brasil, estos archivos ya no están únicamente en habitaciones oscuras de difícil acceso. Ahora, estas fotografías forman parte de plataformas virtuales que, en su mayoría, están administradas por el Estado. Las implicaciones estéticas y políticas se multiplican cuando estos proyectos se basan en archivos, que a su vez se basan en imágenes sobre un tiempo colonizado o decimonónico progresista, como es el caso de Brasil. Así, la fotografía de los archivos en proyectos digitales refuerza un imaginario sobre un pasado *blanco* que fue forzado para que se diera, pero que no era la realidad.

En *The Civil Contract of Photography*, Ariella Azoulay escribe cómo más allá de un simple papel con imágenes, la fotografía tiene el sello del evento mismo y para reconstruirlo se necesita dejar de ver la fotografía, y aprender a mirarla:

The verb “to watch” is usually used for regarding phenomena or moving pictures. It entails dimensions of time and movement that need to be reinscribed in the interpretation of the still photographic image. When and where the subject of the photograph is a person who has suffered some form of injury, a viewing of the photograph that reconstructs the photographic situation and allows a reading of the injury inflicted upon others becomes a civic skill, not an exercise in aesthetic appreciation. (14)

Para Azoulay, el acto civil de la mirada es mirar y comprender que la ciudadanía no es únicamente una categoría o una condición. Para ella, la ciudadanía es una herramienta por la cual hay que luchar. Ahora, se debe entender el contexto en el cual surge este texto,

primeramente, publicado en Israel en el 2007, y, posteriormente, al inglés. En este sentido, la ciudadanía de la que ella habla está en crisis desde hace décadas. Pero, ¿qué sucede si pensamos sus palabras en términos de Latinoamérica? ¿Cómo debemos mirar y experimentar los archivos de la inmigración?

Tal vez una forma de mirar estas fotografías sería como víctimas que a su vez se convirtieron en victimarias. Las personas fotografiadas, sin saberlo, formaron parte de proyectos de nación en donde su marginalidad y color de piel les daba un plusvalor del que, probablemente, no eran conscientes. Su presencia fue otra forma en la cual el moreno/indígena volvió a ser desplazado, una vez más, tal como sucedió durante la colonia, debido al color de su piel. Mirar ahora los archivos fotográficos de la inmigración con esta mirada es dimensionar el hecho histórico a través de las imágenes y sus posibilidades.

Mi propuesta es regresar las fotografías de los archivos de la migración a Cuba y Brasil para estudiarlas a través de una nueva mirada, en pantallas de ordenadores, estos lugares a los que casi cualquier persona tiene acceso. Es decir, bajo un nuevo paradigma decolonial, bajo el cual no niego la forma en la que me afectan mientras, al mismo tiempo, soy consciente de cómo las personas de las fotografías fueron parte de proyectos de nación que estaban alineados a la idea del progreso decimonónica, también, el papel que jugó la cámara fotográfica, y la fotografía, en el ámbito de la tecnología y el Ser. Así, será a través de este dispositivo que quienes deseaban ser vistos utilizaron aquellos descubrimientos tecnológicos como parte de su iniciativa para integrarse a la modernidad. En este mismo sentido, analizar desde la perspectiva de Heidegger, por un lado, las implicaciones del *Gestell*, es decir, la forma en la que los seres humanos se representaban

a sí mismos ya sin un intermediario, pero bajo los términos que marcaba el pensamiento de la época. Por otro, la esencia de la tecnología como poder salvador y los peligros que esto mismo encerraba en ello.

Al analizar estas imágenes, también es importante estudiarlas como parte de un todo. Entendiendo que, las fotografías no únicamente están ahí, en algún álbum familiar o sobre un estante en la sala de estar, sino que forman parte de archivos. Con esto, pretendo dimensionar el poder del discurso que emana de dichos registros. Los archivos sobre la inmigración a Latinoamérica son evidencia de un pasado colonialista que se sigue perpetuando, de acuerdo con una lectura de Grosfoguel. Así es como considero que regresar a estos documentos visuales y la forma en la que se muestran es necesario en un momento en el que los proyectos de humanidades digitales pueden también estar reproduciendo un discurso identitario en el que el blanco español era el centro y el punto de partida y, por tanto, las marginalidades con respecto al color de la piel continúan perpetuándose en el discurso visual en América Latina.

Para mi propuesta de análisis, acercarme a los archivos visuales sobre la inmigración implica también la forma en la que estas imágenes me puntean, siguiendo la teoría de Barthes; o, bien, la forma en la que me afectan emocionalmente. A partir de mi experiencia personal como migrante, habitante de la frontera y académica, así como a través de la teoría y metodología de Sara Ahmed, entiendo cómo se producen las relaciones en el imaginario colectivo, las cuales pueden resultar a través los afectos.

Las fotografías de los archivos sobre la inmigración no son únicamente recuerdos o parte de la memoria de un pueblo; sino que son también la evidencia de un intento eugenésico para integrarse al discurso de la modernidad impuesto por visiones y

epistemologías eurocéntricas. También, están ahí para recordarnos que en América Latina todavía permea un discurso de clase, en el que subyace un racismo estructural del que escasamente se habla y nada se discute. Lo anterior es a causa de que todavía poco se ha estudiado sobre los alcances que tiene la imagen, principalmente, la fotografía. Así, esta propuesta profundiza en los afectos como una forma de medir la recepción que estas fotografías pueden seguir teniendo en una mirada actual.

Para este trabajo, y después de estudiar lo anteriormente expuesto sobre fotografía, archivo, migración y proyectos de humanidades digitales, se entiende que las imágenes dentro de estos proyectos están signadas bajo dos ejes interpretativos. El primero es la carga de realidad con la que se percibe una fotografía. Según Kossoy y Flusser las imágenes en estos dispositivos visuales son representaciones de una realidad, por tanto, el receptor asume que lo que él está viendo es real, es decir que re-presenta. El segundo eje es el lugar que ostenta al ser investida con un poder primigenio, o fundacional, como lo es archivo. Esto da como resultado que, al utilizar una fotografía dentro de un proyecto que está relacionado con la memoria/identidad, como lo son aquellos sobre el tema de la migración hacia América Latina, las imágenes en estos dispositivos pudieran tener un impacto aún mayor.

También, resulta significativo analizar la forma en las que las fotografías son utilizadas, a qué discurso están adheridas y qué se dice sobre ellas. Un ejemplo de ello es el archivo de la migración a Brasil que administra el Estado. Si bien, es conocido que, como parte de la historia del Brasil en el siglo XIX, el blanqueamiento de su población fue una de las estrategias para permitir la entrada de inmigrantes ---la otra era suplir a los esclavizados después de que la esclavitud se aboliera en el año 1889--- tanto el archivo,

como la página del museo ---e incluso el museo mismo en su exposición permanente--- omiten esta información. Así, tanto la página del museo, como el archivo, sólo se centra en hablar y autodefinirse como un estado multicultural desde su concepción misma. Esto, como se vio anteriormente con las investigaciones sobre el racismo en América Latina, puede estar afianzando un discurso en el cual, más que una idea de multiculturalidad, sea una premisa de que lo correcto es tener una piel más clara, pues esta los acerca más a una identidad brasileña.

El caso de los archivos españoles sobre Cuba puede ser visto como otro ejemplo de cómo la mirada colonialista se ha extendido a través de las plataformas con archivos y memorias digitales españolas. Estas fotografías fueron captadas en los últimos años de dominación española, durante la Guerra de Cuba y posterior a este evento, cuando la isla pasó a ser administrada por los Estados Unidos. Cuba era de las colonias más pujantes del imperio español, por tanto, pervivían usos y costumbres arraigados desde siglos atrás en los que el hombre blanco español era quien ejercía el poder. Por tanto, la otredad resultaba en lo opuesto a lo hegemónico y fuera de la estructura deseada.

Una vez que España pierde el poder, lo que sucedió específicamente en Cuba fue que llegó otro imperio. Estados Unidos pone en marcha un profundo programa de rehabilitación y modernización de la isla; lo hace siguiendo las mismas estructuras que ya pervivían en la isla. Incluso, instituyó modos de producción que podrían considerarse proto-neoliberales. De esta forma, aprovecha el capital humano ---el hombre blanco, educado y con experiencia, es decir, el español--- y orilla al negro y al criollo ---el otro--- a aquellos empleos menos remunerados.

Esta visión de subalterno hacia lo cubano se ha perpetuado desde España. Esto parece indicar cuando en la Biblioteca Digital Hispánica, la plataforma más importante de consulta, al buscar bajo el concepto de *Cuba fotografía* sólo aparecen imágenes de militares, mapas de Cuba, o temas relacionados con dichos conceptos. Si bien, el esfuerzo por recuperar dichas imágenes, organizarlas y otorgar información detallada sobre ellas es un trabajo notable por parte de la biblioteca, considero que subyace también cierto discurso político.

Por otro lado, las imágenes de la Memoria Electrónica del Principado de Asturias se ostentan claramente como un pasado colectivo que intenta reconstruir parte de su historia y la de sus habitantes a través de sus imágenes. Estas documentan la vida del español en Cuba durante la guerra y posterior a la Guerra de Cuba. No obstante, estas fotografías detallan la vida del inmigrantes español teniendo éxito económico en Cuba. Así, estas imágenes muestran lo que realmente representaba Cuba para los españoles: un lugar donde ir a hacer dinero gracias al privilegio que el color de la piel les otorgaba.

Al tratarse de las fotografías del archivo del país emisor, con imágenes que se dan en el ámbito doméstico o íntimo, es evidente que para el nuevo Estado la apertura de las fronteras al inmigrante no fue una prioridad, como sucedió en Brasil. Los proyectos de humanidades digitales en Cuba, cuando se trata de fotografías del siglo XIX, están por lo general enfocadas a lugares específicos de La Habana. No aparece el negro junto a aparatos electrónicos o automóviles, o siendo protagonista de los sueños imaginarios de algún espectador. Al contrario, cuando aparece, está sirviendo al blanco, en los márgenes.

REFERENCES

- Ahmed, Sara. *The Promise of Happiness*. Duke University Press. Durham, 2010. Print.
- _____. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press. Edinburgh, 2014. Print.
- _____. *La Política Cultural de las Emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México: México, 2015. Print.
- Afanador Llach, María José. “Archivo, memoria y humanidades digitales.” *Boletín OPCA*, 18, (2021): 18-27. Web. 19 Feb 2023.
<https://opca.uniandes.edu.co/archivo-memoria-y-humanidades-digitales/>
- Azoulay, Ariella. “What is a photograph? What is photography?” *Philosophy of Photography* 1 (2010): 9-13. Print.
- Baretta, Mónica. “Definir y redefinir al inmigrante: análisis de su tratamiento lexicográfico en los diccionarios de la lengua española (España- Argentina, 1726-1910)”. *Boletín de Filología* 54 (2019): 11-37. Print.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Ediciones Paidós: Barcelona-Buenos Aires-México, 1990. Print.
- Bellido Gant, María Luisa. “Fotografía latinoamericana. Identidad a través de la lente.” *Artigrama* 17 (2002): 113-126. Print.
- Benjamin, Walter. “A Short History of Photography”. *Screen* 13 (1972): 5–26. Print.
- _____. *The Arcades Project*. Belknap Press. Cambridge, 1999. Print.
- _____. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media*. The Belknap Press of Harvard University Press. Cambridge, 2008. Print.
- _____. *Illuminations: Essays and Reflections*. Schocken Books: New York, 2007. Print.
- _____. *On Photography*. Reaktion Books: London, 2015. Web.
- Berger, John. *Para entender la fotografía*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona: 2015. Web.
- _____. *Modos de ver*. Editorial Gustavo Gili: Barcelona, 2016. Web.
- Betrisey, Débora. “El Estado nación y la producción del conocimiento social sobre emigración española a finales del siglo XIX.” *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LXXII (2017): 457-476. Print.
- Beverly, John y Hugo Achugar. *La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Universidad Rafael Landívar: Ciudad de Guatemala, 2002. Print.

- Bezerra, Osicleide de Lima. "Notas sobre la historia del trabajo en Brasil: su consagración en hechos, valores y canciones." *Estudios Sociológicos* XXX (2012): 701-719. Print.
- "Biblioteca Digital Hispánica." *Biblioteca Nacional de España*. N.p. 2008. Web. <<http://bdh.bne.es/bnearch/Inicio.do>>
- Boehm, Gottfried. *Cómo generan sentido las imágenes. El poder de mostrar*. Universidad Nacional Autónoma de México: Ciudad de México, 2017. Print.
- Binkley, Sam y Jorge Capetillo-Ponce. "Foucault, Marxism, and the Cuban Revolution: Historical and Contemporary Reflections". *Rethinking Marxism: A Journal of Economics, Culture & Society* 20 (2008): 437-451. Print.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. La balsa de la Medusa: Madrid, 2001.
- Burton, Antoinette. "Thinking beyond the boundaries: empire, feminism and the domains of history." *Social History* 26 (2001): 60-71. Web.
- Canavese, Mariana. "La recepción temprana de Foucault en Argentina. De los 50 a la radicalización política." *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* (2014): 1-15. Web.
- Chasteen, John Charles. *Born in blood & fire: a concise history of Latin America*. W.W. Norton & Company: New York, 2016. Print.
- Chrysostomo, Maria Isabel de Jesus y Vidal, Laurent. "Do depósito à hospedaria de imigrantes: gênese de um 'território da espera' no caminho da emigração para o Brasil." *História, Ciências, Saúde-Manguinhos* 21 (2014): 195-217. Print.
- Campbell, Collin. *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*, Blackwell Publishers: Great Britain, 2005.
- Cortés, Fernando. "Consideraciones sobre la marginalidad, marginación, pobreza y desigualdad en la distribución del ingreso." *Papeles de población* 8 (2002): 9-24. Print.
- Costa, Tanize. "Divulgar o Brasil civilizado. O uso da imprensa e a divulgação da literatura como meios de remodelar a imagem do Brasil na França (1883-1901)." *Les Cahiers de Framespa* 33 (2020). Web.
- Derrida, Jacques. "Archive Fever: A Freudian Impression." *Diacritics* 25 (1995): 9-63. Print.
- _____. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta: Madrid, 1997. Print.

- Fausto, Boris. *A Concise History of Brazil*. Cambridge University Press: Cambridge, 1999. Print.
- _____. *Fazer a América. A Imigração em Massa para América Latina*: Editora da Universidade de São Paulo: São Paulo, 1999. Print.
- Fernández L’Hoeste, Héctor y Juan Carlos Rodríguez. “In and Out of Digital Humanities Nations, Networks, and Practices in Latinx America.” *Digital Humanities in Latin America*. The University of Florida Press: Estados Unidos, 2021. Web.
- Flusser, Vilém. *Gestures*. University of Minnesota Press: Minneapolis, 2014. Print.
- _____. *Hacia una Filosofía de la Fotografía*. Editorial Trillas: México, 2009. Print.
- Foucault, Michell. *La arqueología del saber*. Siglo XXI: Buenos Aires, 1979. Print.
- Gadamer, Hans-Georg. *Verdad y método*. Ediciones Sígueme: Salamanca, 1999. Print.
- Gago, Verónica y Juan Obarrio. “Esperando a Gayatri Spivak: ¿podemos oír al subalterno? Entrevista a G. Spivak.” *Revista de Cultura Ñ* (2013). Web. 26 Feb 2022. <http://noticias.unsam.edu.ar/2013/11/08/esperando-a-gayatri-spivak-podemos-oir-al-subalterno/>
- Galeana, Patricia. *Historia comparada de las migraciones en las Américas*. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto Panamericano de Geografía e Historia: México, 2014. Print.
- Galván, Valentín. “La recepción académica de Michel Foucault en España: la pregunta por el saber (1967-1986).” *Revista de Hispanismo Filosófico* 14 (2009): 101-127. Print.
- Giordano, Mariana y Patricia Méndez. “El retrato fotográfico en Latinoamérica: testimonio de una identidad.” *Tiempos de América* 8 (2001): 121-135. Print.
- Giucci, Guillermo. *The Cultural Life of the Automobile: Roads to Modernity*. University of Texas Press, Teresa Lozano Long Institute of Latin American Studies: Austin, 2012. Print.
- González Martínez, Elda Evangelina. “El impacto de la inmigración española en los núcleos coloniales del Estado de San Pablo (Brasil), 1910-1915.” *Revista de Historia de América* 115 (1993): 85-94. Print.
- Grosfoguel, Ramón. “¿Qué es la teoría decolonial? | Con Ramón Grosfoguel.” *Itacat Ràdio*. Web. 19 Feb 2023. <<https://www.youtube.com/watch?v=1d6Mn8plgX8&t=18s>>.

- Grosfoguel, Ramón y Waler Mignolo. “Intervenciones Descoloniales: una breve introducción.” *Tabula Rasa* 9 (2008): 29-37. Print.
- Hawkins, Ashleigh. “Archives, linked data and the digital humanities: increasing access to digitised and born-digital archives via the semantic web.” *Archival Science* 22 (2022): 319–344. Print.
- Herrera Lima, Fernando F. “La migración a Estados Unidos: una visión del primer decenio del siglo XXI. Norteamérica.” *Norteamérica*, 7 (2021): 171-197. Print.
- Heidegger, Martin. Introduction. *The Question Concerning Technology*. Garland Publishing: New York-London, 1977. Print.
- _____. “The Age of the World Picture.” *The Question Concerning Technology*. Garland Publishing: New York-London, 1977. Print.
- _____. “La pregunta por la técnica.” *Anales del Seminario de Metafísica* 24 (1990): 129-162. Print.
- Hirsch, Marianne. *Family Frames*. Harvard University Press: Cambridge-London, 1997. Print.
- Hobsbawm, Eric. *La Era de la Revolución, 1789-1848*. Crítica: Buenos Aires, 2009. Print.
- _____. *La era del capital, 1848-1875*. Crítica: Buenos Aires. 2010. Print.
- Husserl, Edmund. *La idea de la Fenomenología*. Fondo de Cultura Económica: México-Madrid-Buenos Aires, 1982. Print.
- Kossoy, Boris. *Hercule Florence: a descoberta isolada da fotografia no Brasil*. Editora da Universidade de São Paulo: Brasil, 2006. Print.
- _____. *Fotografia & História*. Ateliê Editorial: Brasil, 2012. Print.
- _____. “Fotografia e História: As Tramas da Representação Fotográfica.” *Projeto História*, 70, (2021): 9-35. Print.
- Krauel, Javier. “Ángel Ganivet’s Idearium español as Fin-de-Siècle Imperial Melancholia.” *Revista Hispánica Moderna*, 65 (2012): 181-197. Print.
- Les gestes du professeur*. Dirigido por Fred Forest y Vilém Flusser, performance por Vilém Flusser, producido por Baruch Gottlieb con Fred Forest para la exhibición “BODENLOS Vilém Flusser and the Arts.” 2015. Web.
- Martí, José. “¡10 de octubre!” *Portal José Martí*. Web. 14 Dic 2021.
<http://www.josemarti.cu/10-de-octubre-3>.
- _____. “Mi raza.” *Ensayos y crónicas*. Cátedra: Madrid, 2004. Print.
- _____. “Nuestra América.” *Ensayos y crónicas*. Cátedra: Madrid, 2004. Print.

- Marinho de Azevedo, Celia Maria. *Onda negra, medo branco. O negro no imaginário das elites. Século XIX*. Editora Paz e Terra: Rio de Janeiro, 1987. Print.
- “Memoria Digital de Asturias” *Gobierno del Principado de Asturias*. N.p. 2022. Web. 19 Feb 2023 <<https://memoriadigital.asturias.es/imagenes>>.
- Mitchell, W.J.T. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. The University of Chicago Press: Chicago, 2005. Print.
- Moraes Ferreira de, Marieta. “Nova Friburgo: a invenção da Suíça brasileira.” *História da Imigração no Brasil*. FGV (2020): 39-64. Print.
- Moreno Figueroa, Mónica G. “El archivo del estudio del racismo en México.” *Desacatos* 51 (2016): 92-107. Web.
- Museu da Imigração do Estado de São Paulo*. Governo do Estado de São Paulo. Web. 19 Feb 2023. <https://museudaimigracao.org.br/es/sobre-el-mi/historia>
- Nunes, Francivaldo Alves. “Núcleos Coloniais E Agricultura Na Amazônia Imperial: Uso E ocupação Da Terra.” *Revista Espaço Acadêmico* 100 (2009): 70-76. Print.
- Opatrný, Jose. Prólogo. *Racismo e Inmigración en Cuba en el siglo XIX*, por Consuelo Naranjo Orovio y Armando García González. Doce Calles: Madrid, 1996. Print.
- Naranjo Orovio, Consuelo y Armando García González. *Racismo e Inmigración en Cuba en el siglo XIX*. Doce Calles: Madrid, 1996. Print.
- Peluffo, Ana. *Pensar el siglo XIX desde el siglo XXI: nuevas miradas y lecturas*. Editorial A Contracorriente: Raleigh, 2012. Print.
- Peña Pimentel, Miriam. *Humanidades Digitales: Edición, Literatura y Arte*. Bonilla Artigas editores: México, 2019. Print.
- Pérez, Mariana Alicia Pérez. “De Europa al Nuevo Mundo: la inmigración europea en Iberoamérica entre la Colonia tardía y la Independencia.” *Débats* (2012). Web.
- Pérez, Rosa Blanca. “Llega a sus 70 años la televisión en Cuba.” *Televisión Cubana*. 2020. Web. 30 Dic 2021. <https://www.tvcubana.icrt.cu/secciones/seccion-historia/5447-llega-a-sus-70-anos-la-television-en-cuba>
- Pomeranz, Kenneth. “Social History and World History: From Daily Life to Patterns of Change.” *Journal of World History*, 18 (2007): 69-98. Print.
- Quijano, Aníbal. “Colonialidad y Modernidad/Racionalidad.” *Perú Indígena* 13 (1992): 11-20. Print.

- Reding, Sofía. “Diversidad y racismo en América Latina. Latinoamérica.” *Revista de estudios Latinoamericanos* 44 (2007): 157-179. Web.
- Rumí, Consuelo. Introducción. *Memoria gráfica de la emigración española*, editado por José Julio Rodríguez y Adolfo Ribas. Ministerio del trabajo e inmigración, Madrid: 2009. Print.
- Santamaría García, Antonio y Margarita Lillo González. “Historia de Cuba.” *DIGITAL.CSIC*. 2020. Web. 02 Ene 2023. <http://hdl.handle.net/10261/198719>
- Santamaría García, Antonio y Sigfrido Vázquez-Cienfuegos. “Progreso económico y refundación colonial. Cuba en la era de las independencias hispanoamericanas.” *Revista Hispano Americana* 7 (2017): 1-24. Web.
- Steedman, Carolyn. *Dust: The Archive and Cultural History*. Rutgers University Press: New Brunswick, 2002. Print.
- Silverman, Kaja. *The Miracle of Analogy or The History of Photography*. Stanford University Press: Stanford, 2015. Print.
- Skidmore, Thomas E. *Black into White*. Oxford University Press: New York, 1974. Print.
- Skłodowska, Elzbieta. *Espectros y Espejismos: Haití en el Imaginario Cubano*. Iberoamericana Editorial Vervuert: Madrid, 2009. Print.
- Sontag, Susan. *Sobre la fotografía*. Alfaguara: México, 2006. Print.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. “Can the Subaltern Speak?” *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. Columbia University Press: New York, 1994. Print.
- Stoler, Ann Laura. *Along the Archival Grain: Epistemic Anxieties and Colonial Common Sense*. Princeton University Press: Princeton, 2009. Print.
- _____. “Colonial Archives and the Arts of Governance.” *Archival Science* 2 (2002): 87-109. Print.
- Todorov, Tzvetan. “Premio Príncipe de Asturias de Ciencias Sociales 2008.” *Fundación Princesa de Asturias*. N.p. 2008. Web. 14 Oct 2020. <
<https://www.fpa.es/es/premios-princesa-de-asturias/premiados/2008-tzvetan-todorov-.html?texto=discurso&especifica=0>>
- Taylor, Diana. *The Archive and the Repertoire*. Duke University Press: Durham, 2003.
- _____. *Performance*. Duke University Press: Durham, 2016.

Truzzi, Oswaldo. *A italianidade no interior paulista: percursos e descaminhos de uma identidade*. Editora Unesp: São Paulo, 2015. Web.

Velasco Molina, Mónica. “Políticas raciales en Brasil:1862-1933.” *Latinoamérica. Revista de estudios Latinoamericanos* 61 (2015): 31-64. Print.

Yáñez Gallardo, César R. “La Última Invasión Armada. Los Contingentes Militares Españoles a Las Guerras De Cuba, Siglo XIX.” *Revista De Indias* 52 (1992): 107- 127. Print.

Yáñez, César y Marc Badia-Miró. “El consumo de automóviles en la América Latina y el Caribe.” *El Trimestre Económico* 310 (2011): 317-342. Print.

APPENDIX

A. PÁGINAS LEGALES Y AUTORIZACIONES PARA USO DE LAS
FOTOGRAFÍAS



GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
Secretaria de Governo
Unidade de Arquivo Público do Estado de São Paulo

Termo de Responsabilidade

Eu, Czarina Lagarda López,
portador(a) do RG nº, N/A expedido por N/A, e do CPF nº
N/A, na qualidade de (X) pessoa física () representante da pessoa jurídica
, CNPJ nº N/A com
endereço 2926 E Osborn St. Apt. 319. Phoenix, Arizona, Estados Unidos da América
telefone: 1 (480) 886-7506 e-mail: clagard1@asu.edu.

Solicito a(s) reprodução(ões) dos documentos discriminados no verso e DECLARO ESTAR CIENTE:

- A. De que os documentos objeto deste termo não podem ser repassados a terceiros;
- B. Da obrigatoriedade de, por ocasião do uso desses documentos, mencionar sempre que os respectivos originais pertencem ao acervo do Arquivo Público do Estado de São Paulo;
- C. De que em caso de nova utilização dos documentos objeto deste termo, ou utilização diversa do aqui estabelecido, deverá ser preenchido novo Termo de Responsabilidade;
- D. Das restrições a que se referem os art. 4 e 6 da Lei nº8.159 de 08.01.1991 (Lei de Arquivos); da Lei nº 9610, de 19.02.1998 (Lei de Direitos Autorais); dos art. 138 e 145 do Código Penal, que prevê os crimes de calúnia, injúria e difamação; bem como da proibição, decorrente do art. 5º, inciso X, da Constituição da República Federativa do Brasil, de 1988, de difundir as informações obtidas que, embora associadas a interesses particulares, digam respeito à honra e à imagem de terceiros;
- E. De que a pessoa física ou jurídica, especificada neste termo, é a responsável pela utilização dos documentos, tendo inteira e exclusiva responsabilidade, no âmbito civil e penal, a qualquer tempo, sobre danos materiais ou morais que possam advir do uso das reproduções fornecidas, bem como das informações nelas contidas, eximindo de qualquer responsabilidade, o Arquivo Público do Estado de São Paulo e seus agentes;
- F. De que autorizações relativas a direitos autorais e direitos de imagem, referentes aos documentos obtidos, devem ser solicitadas diretamente aos autores, detentores do direito ou retratados.

DECLARO também que o(s) documento(s) será(rão) utilizado(s) exclusivamente para:

(X) Trabalho acadêmico:

Tipo de trabalho acadêmico: Dissertação

Título: Fotografia de la migración: la construcción de una mirada para los archivos del inmigrante en Brasil y Cuba, 1875-1959.

Instituição: Arizona State University

Ano de conclusão: 2023

Publicação (livros, periódicos e outros):

Título:

Autor:

Editora:

Periodicidade (no caso de periódicos):

Documentário:

Título:

Produtora:

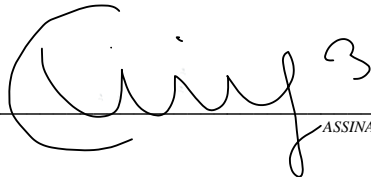
Exposição e outros eventos:

Título:

Local de exibição:

Período:

São Paulo, 24 de Maio de 2022.


ASSINATURA

Material solicitado (referência, código, descrição):

Título ou descrição da imagem: Imigrantes (possivelmente italianos) na colheita de laranja. Reprodução a partir de postal que, componente de uma coleção, era destinado à divulgação do Estado de São Paulo na Europa. Limeira - SP. Crédito: Museu da Imigração/ E.A. Botassi

Nº Topográfico: MI_ICO_AMP_008_001_070_001

URL:

http://www.inci.org.br/acervodigital/upload/fotografias/MI_ICO_AMP_008_001_070_001.jpg

Título ou descrição da imagem: Família de imigrantes italianos no Núcleo Colonial Jorge Tibiriçá. Promissão - SP, 1911.

Nº Topográfico: MI_ICO_AMP_017_001_096_001

URL:

http://www.inci.org.br/acervodigital/upload/fotografias/MI_ICO_AMP_017_001_096_001.jpg

Título ou descrição da imagem: Visita do Ministro da Agricultura à Hospedaria

Nº Topográfico: MI_ICO_AMP_056_004_019_001

URL:

http://www.inci.org.br/acervodigital/upload/fotografias/MI_ICO_AMP_056_004_019_001.jpg

Título ou descrição da imagem: Chhegada de imigrantes na Hospedaria

Nº Topográfico: MI_ICO_AMP_046_002_006_001

URL:

http://www.inci.org.br/acervodigital/upload/fotografias/MI_ICO_AMP_046_002_006_001.jpg

Título ou descrição da imagem: Imigrantes suíços na Hospedaria dos Imigrantes

Nº Topográfico: MI_ICO_ALB_022_037_093_001

URL:

http://www.inci.org.br/acervodigital/upload/fotografias/MI_ICO_AMP_017_001_053_001.jpg

Título ou descrição da imagem: Família do colono Pedro Francisco Paula

Nº Topográfico: MI_ICO_AMP_009_001_138_001

URL:

http://www.inci.org.br/acervodigital/upload/fotografias/MI_ICO_AMP_009_001_138_001.jpg

Retirado por: Czarina Lagarda López

Data: 24 de Maio de
2022

Aviso legal de la Biblioteca Nacional de España

Los dominios bne.es y bne.gob.es son de titularidad de la Biblioteca Nacional de España (en adelante BNE), con sede en el Paseo de Recoletos 20-22 de Madrid.

El sitio web institucional www.bne.es, la sede electrónica <https://sede.bne.gob.es>, y todos los subdominios y directorios incluidos bajo ellas cumplen la función de información general y atención al ciudadano y están sujetos a los términos que se detallan en este Aviso Legal, sin perjuicio de que el acceso a alguno de dichos servicios o contenidos pudiera precisar de la aceptación de unas Condiciones Generales adicionales.

La BNE se reserva el derecho a realizar cambios en los contenidos o el diseño de su sitio web institucional sin previo aviso, con el objeto de dar el mejor servicio posible a sus usuarios.

Propiedad intelectual

El contenido del sitio web está protegido por la Ley de Propiedad Intelectual y por las normas que protegen la Propiedad Industrial por lo que, salvo las excepciones expresamente previstas en dicho sitio, cualquier utilización del contenido requerirá autorización expresa de la BNE.

Utilización de las imágenes del dominio bne.es y sus metadatos

El usuario queda autorizado por la BNE a utilizar las imágenes en dominio público accesibles en cualquiera de las páginas pertenecientes al dominio bne.es, tanto para uso público comercial como para uso público no comercial.

En todo caso, el uso de dichas imágenes implicará citar como procedencia a la Biblioteca Nacional de España con el siguiente crédito: *Imágenes procedentes de los fondos de la Biblioteca Nacional de España.*

Esta autorización no es aplicable a obras que no estén en dominio público, y cuyos derechos de explotación sigan bajo protección de la ley sobre propiedad intelectual. En estos casos el usuario tendrá que contactar con los titulares correspondientes o las entidades en las que se haya delegado la gestión de esos derechos.

Por tanto, y salvo que se especifique expresamente lo contrario, las imágenes en dominio público que se encuentren en el dominio bne.es están bajo una licencia de Reconocimiento CC-BY 4.0 o equivalente.

En el caso de que se requieran copias de alta resolución, ya sea con fines comerciales/lucrativos o no, se deberán pagar los precios públicos recogidos en la Resolución de Precios Públicos de la BNE. La BNE podrá aplicar reducciones por razones sociales o de interés público.

En lo que respecta a los metadatos o descripciones de los fondos de la BNE accesibles a través de sus distintos catálogos, éstos podrán utilizarse aun cuando

existan fines comerciales o lucrativos. En este caso será de aplicación la licencia CC0 1.0 Universal.

Más información sobre la reproducción de documentos y su uso: <http://www.bne.es/es/Servicios/ReproduccionDocumentos/index.html>.

Condiciones de reutilización de los conjuntos de datos del catálogo

La Biblioteca ofrece la versión íntegra de su catálogo automatizado en ficheros comprimidos creados a partir de los distintos formatos bibliográficos y registros de autoridad.

Los datos del Catálogo se encuentran bajo la licencia CC0, por lo que su uso es gratuito y no requiere autorización previa. En cualquier caso, la Biblioteca agradecerá la mención del origen de los registros.

El contenido de todos los ficheros se actualiza entre el 25 y 27 del mes en curso.

Enlaces

En el sitio web se facilita el acceso a páginas externas sobre las que la BNE no tiene control alguno, por lo que declina toda responsabilidad sobre su contenido.

Datos de carácter personal

Los datos de carácter personal que los usuarios del sitio web faciliten a la BNE serán tratados de conformidad con lo establecido en el Reglamento General de Protección de Datos.

Más información en nuestra página de Protección de datos

Interrupciones

Cuando concurren razones justificadas de mantenimiento técnico u operativo podrá interrumpirse el acceso al sitio web institucional así como a los servicios que se prestan a través de él. En los supuestos de interrupción no planificada en el funcionamiento del registro electrónico, y siempre que sea posible, se dispondrán las medidas para que el usuario resulte informado de esta circunstancia.

Política de cookies

En cumplimiento de lo previsto en el artículo 22.2 de la Ley 34/2002, de 11 de julio, de Servicios de la Sociedad de la Información y de Comercio Electrónico, se pone en conocimiento de los usuarios de la BNE que el sitio web www.bne.es y sus subdominios utilizan cookies según se indica en nuestra política de cookies.

Aviso Legal del Principado de Asturias

La Administración del Principado de Asturias realiza sus mejores esfuerzos para respetar los derechos de propiedad intelectual e industrial pertenecientes a los autores y creadores, así como para impulsar a las personas usuarias del portal a respetarlos igualmente.

La Administración del Principado de Asturias podrá, cuando las circunstancias así lo aconsejen, a su sola discreción, deshabilitar o cancelar, sin previo aviso alguno, las cuentas de los usuarios que infrinjan los derechos de propiedad intelectual o industrial de terceros.

En el caso de que un usuario, sea persona física o jurídica, considere que existen hechos y/o circunstancias que revelen el carácter ilícito de la utilización de cualquier contenido y/o de la realización de cualquier actividad ilícita en las páginas web incluidas en el Portal, o a través de los servicios allí prestados, podrá ponerse en contacto con el Servicio de Administración del portal a través de una cuenta de correo electrónico (disponible en el propio portal) y de una dirección postal.

Salvo que expresamente se manifieste lo contrario, la Administración del portal no interviene en la configuración y aportación de aquellos contenidos y/o servicios prestados o suministrados por terceras partes a través del Portal.

Del mismo modo tampoco controla ni ejerce control previo alguno sobre su autenticidad u origen, no ofreciendo por consiguiente ninguna clase de garantía sobre la misma. Por tanto, la Administración del portal y la Administración del Principado de

Asturias no son ni serán responsables de los contenidos y/o servicios prestados o suministrados por terceras partes a través del Portal.

La Administración del Principado de Asturias decidirá sobre la conveniencia de la obra para su publicación en el Portal "Memoria Digital de Asturias" y podrá transformarla tecnológicamente, fragmentarla y adecuarla al formato más idóneo para su publicación.

La persona usuaria autoriza a la Administración del Principado de Asturias a comunicar públicamente la obra que envía bajo la licencia Creative Commons 4.0.

La licencia de Creative Commons 4.0 se denomina Reconocimiento - No comercial: El material creado por un artista puede ser distribuido, copiado y exhibido por terceros si se muestra en los créditos. No se puede obtener ningún beneficio comercial.

Reconocimiento (Attribution):

El material creado por un artista puede ser distribuido, copiado y exhibido por terceras personas si se muestra en los créditos.

No Comercial (Non commercial):

El material original y los trabajos derivados pueden ser distribuidos, copiados y exhibidos mientras su uso no sea comercial.

El hecho de subir contenidos al Portal "Memoria Digital de Asturias" otorga a la Administración del Principado de Asturias una licencia no exclusiva, sin límite en el tiempo, de ámbito mundial y de carácter gratuito para reproducir, almacenar, editar,

modificar, publicar, incorporar en bases de datos, comunicar públicamente, transmitir, visualizar, distribuir, representar o, en cualquier otra forma, explotar comercialmente, en todo o en parte, tales informaciones o contenidos titularidad del Usuario en el Portal en cualquier forma o a través de cualquier medio o tecnología.

La persona usuaria manifiesta ser titular de cuantos derechos, consentimientos, autorizaciones o licencias sean necesarios para publicar los materiales facilitados en el Portal "Memoria Digital de Asturias".

El usuario reconoce y acepta ser el único responsable de los materiales que incorpora para su publicidad en este portal. En consecuencia la Administración del Principado de Asturias se exime de cualquier responsabilidad derivada del contenido de los materiales publicados por los usuarios.

La Administración del Principado de Asturias no asumirá responsabilidad ninguna respecto de los usuarios en el caso de que se produzca cualquier daño en los materiales suministrados, que tenga lugar debido a un fallo durante el proceso de carga.

En el caso de que el usuario decidiera retirar del Portal "Memoria Digital de Asturias" los materiales cargados podrá hacerlo previa notificación por escrito dirigido a:

Dirección General de Gobernanza Pública, Transparencia, Participación Ciudadana y Agenda 2030

Servicio de Publicaciones, Archivos Administrativos, Documentación y Participación
Ciudadana

C/ Coronel Aranda 2 - Planta 5ª, Sector Izquierdo

33005 - Oviedo (Asturias)

Correo electrónico: memoriadigital@asturias.org

La utilización de este portal conlleva la aceptación de los términos y condiciones recogidas en este documento por parte de la persona usuaria.