

Entrevista con Ernesto Fernández Nogueras

Hélio Augusto de Souza Alves*

Testigo ocular de distintos episodios políticos y culturales de Cuba, historia y memoria coinciden en las palabras de Ernesto Fernández Nogueras. Fotógrafo y vencedor del Premio Nacional de Artes Plásticas en Cuba (2011), Fernández empezó sus actividades a principios de los años 1950, uno de los periodos más decisivos de la historia cubana.

Actuando en distintos órganos de prensa de la época, colaboró también con el periódico clandestino *Revolución* (órgano oficial del Movimiento Revolucionario 26 de Julio bajo el liderazgo de Fidel Castro). Durante la dictadura de Fulgencio Batista y después de ella, Ernesto pudo convivir con distinguidas figuras de la intelectualidad, de la prensa y con grandes nombres del foteoperiodismo en Cuba –Alberto Korda, Raul Corrales, Carlos Franqui, José Agraz Solans y Miguel Ángel Quevedo.

Junto con narrar sus orígenes en la revista *Carteles*, donde juzga haberse iniciado en la fotografía, Ernesto Fernández Nogueras debate temas sobre política, economía y cultura de Cuba a lo largo de los años, presentándonos su versión de un pasado que todavía sigue despertando el interés y la curiosidad de los especialistas.

Además de haber vivido y registrado los momentos de tensión y enfrentamiento de la invasión por Playa Girón (1961) y de haber actuado como corresponsal de guerra en África, el entrevistado tiene uno de sus trabajos circulando diariamente por las manos del pueblo cubano: Fernández es el autor de una de las imágenes de Ernesto Guevara, el *Che*, estampadas en los billetes de 3 pesos cubanos.

El 15 de marzo del 2017, a los 77 años, Ernesto Fernández Nogueras nos concedió esta entrevista en las instalaciones de su oficina en la ciudad de La Habana, en una tarde marcada por el calor habanero y por los recuerdos de un tiempo de aventuras, amistades y aprendizaje, bajo un espectro de agitaciones

* Universidade Estadual Paulista – UNESP, Maestría en Historia y Sociedad. 19806-900, São Paulo, Brasil. E-mail: augusto_helio@hotmail.com

El autor realizó la presente entrevista el 15 de marzo del 2017 en La Habana, en el periodo de su pasantía de investigación en dicha ciudad, supervisado por el Dr. Sergio Guerra Vilaboy (Universidad de La Habana). La pasantía se dio en el marco de una maestría en Historia y Sociedad bajo la dirección del Profesor Dr. Carlos Alberto Sampaio Barbosa. Proceso FAPESP 2016/25910-8.

políticas que vendrían a definir los caminos de una nueva Cuba; de una Cuba postrevolución.

Hélio Alves: Gracias por recibirnos y encontrar un tiempo para brindarnos con esta charla. Para empezar esta entrevista, nos gustaría saber primeramente un poco de su vida y sobre cómo era Cuba a la época de su nacimiento y de su infancia.

Ernesto Fernández: Yo nací en el 11 de noviembre de 1939. Soy de una familia humilde, mi madre era trabajadora, a pesar de haber estudiado en Estados Unidos –se trataba bastante bien–, vino a La Habana, se casó y al final se divorció con tres hijos. Y de ahí empezó a pasar trabajo y uno de esos hijos era yo. De ahí estudié la primaria, secundaria y por razones familiares me tuve que ir a vivir con mi madre (ella vivía en La Habana y yo vivía en otra parte fuera de La Habana). Toda mi niñez se transcurre en un lugar pegado a La Habana, y la recuerdo muy bien porque fue la niñez de la posguerra. Paso hasta mis cinco años, seis años en medio de la Segunda Guerra Mundial. A los cinco años yo recuerdo exactamente como toda la gente se tiraba en la calle, cuándo se rindió Japón.

H.A.: Cuando se rindió Japón en la Segunda Guerra...

E.F.: Me acuerdo todavía hasta lo que cantaba la gente... De los recuerdos que para mí son muy simpáticos, me acuerdo cuando salió la emisión del centavo de 1946. Todavía ese centavo fue muy grande, y yo no sé porque fue tan famoso. Cuba era como una semi-colonia de Estados Unidos, aquí circulaba más el dólar que el peso cubano. Sin mentira, aquí el banco cubano imprimía una ínfima cantidad de dinero cubano y lo que circulaba era dólar, casi todo. De hecho, el peso cubano valía un centavo más que el dólar.

Y, bueno, en ese mundo yo crecí. De la posguerra, de la escasez. Yo recuerdo las colas monstruosas que yo tenía que hacer a los seis años para el jabón, para la comida, para todo, producto de la guerra. Y de pronto empecé, gracias a Dios, a estudiar. El estudio fue al principio en un colegio cerrado, como a los seis años o a los siete y después me sacaron de ahí y me mudé con mi madre. Empecé a trabajar a los doce años y a estudiar por una directora de las casas de publicaciones que se hacían en Cuba y que circulaban en toda Centroamérica –aquí las revistas cubanas y las emisoras de radio, las emisoras de televisión después de la década del 1950 y las publicaciones se leían tanto en Centroamérica como en Cuba. Cuba controlaba todo eso. Y yo trabajé en una revista que todavía sigue circulando en Estados Unidos, porque al triunfo de la revolución el dueño se fue de Cuba y la vendía allá. Era la revista *Vanidades*.

H.A.: ¿Y eso fue, más o menos, en qué año?

E.F.: Mi trabajo en la revista empieza en el 1952. Tenía trece años, y yo estudiaba porque la directora que conocí por mi madre me dijo: “Yo te voy a enseñar un oficio tú sigues estudiando. Pero aprende un oficio... Te voy a enseñar uno de los oficios más bellos que hay”. Y me llevó para que aprendiera las artes gráficas, que era una de las cosas más bellas que había dentro del mundo de la prensa (primero, por su trabajo que además de creativo –aunque era un trabajo de fotomecánico, tenía mucho de creador–, exigía tener una mente muy clara para hacer separaciones de colores, para hacer todo el trabajo, para meterte a diseñador, para hacer diseño y todo). Y, aparte, las máquinas, que eran como mágicas, porque tenían una altura de casi un piso, con unos rollos de papel que imprimían cuatro colores, además, un tremendo sonar. Bueno, y ahí me llevó con trece años –un domingo, me acuerdo– y yo me impresioné. Y ella dijo: “aquí vas a aprender”. Ahí se editaba *Carteles* que era una famosa revista y *Vanidades*.

H.A.: ¿*Carteles*?

E.F.: Sí, *Carteles* y *Vanidades*. El mundo intelectual de *Carteles* –como lo que pasa con el mundo de intelectuales que venía desde la guerra de independencia cubana– era de gente muy vieja, era una gente intelectual muy vieja y los viejos tenían controlado todo ya. Y a la juventud les daban muy poco. De hecho, todos los grandes maestros, todos los grandes periodistas de *Carteles* eran viejos.

Otra cosa era la revista *Bohemia*, que era la revista que circulaba en toda América Latina con una fuerza impresionante (en Venezuela se leía primero que aquí, porque llegaba el avión primero allá), y, además, *Bohemia* tenía una fuerza, no te voy a decir moral, pero tenía una fuerza política muy fuerte en el pensamiento latinoamericano. Era una revista que tenía una forma de proyectarse e incluía mucha gente, incluso de izquierda adentro que creaba todo tipo de confusión, por eso era como que una revista muy democrática. De hecho, la prueba fue con los hechos de Guatemala en el 1954 –cuando los americanos invaden con Castillo Armas para tumbar el gobierno de Jacobo Arbenz – la revista publicó un reportaje primero de la cantidad de muertos que había cometido la gente de izquierda, pero después publicó las barbaridades que hizo la derecha; y, además, estaba opuesta completamente a la dictadura de Trujillo. Miguel Ángel Quevedo, el director, era enemigo acérrimo de la dictadura, los denunciaba y estaba amenazado por Trujillo.

Esa gente de *Bohemia* compra las revistas *Carteles* y *Vanidades*. De hecho, fue muy simpático cuando yo tenía trece o catorce años, las compraron y

entonces el director artístico entró y me preguntó: “¿Qué tú haces?”. Yo dije: “Nada, estoy aprendiendo aquí de todo”. Él me dijo: “No aprendes nada, yo te voy a enseñar fotografía y vas a trabajar conmigo en la fotografía”. Me dio una cámara y de ahí empecé a meterme al mundo de la fotografía.

H.A.: ¿En qué año?

E.F.: Eso fue en el año 1954 o 1955.

H.A.: En la época, para aclarar, ¿empezaste en la revista *Vanidades*, que sigue en Estados Unidos y de *Vanidades* te fuiste a *Carteles*?

E.F.: *Carteles* y *Vanidades* se editaban juntas. Era una revista para mujeres y una revista para intelectuales. Pero yo trabajaba más en *Carteles*. Y yo tuve la suerte de que cuando me metí en la fotografía pasó por todos los procesos. Yo no lo hice, pero lo vi hacer y lo hacíamos por entretenernos: sensibilizar cristales. Pero ya cuando yo estaba, se utilizaba la placa picada y los rollos, pero sobre todo en los periódicos se utilizaba la placa, porque era más versátil; más sencillo de trabajar. Y en la prensa tú tirabas dos fotos, tres fotos... No tirabas diez, quince, veinte, veinticinco, como ahora. Yo te venía hacer una entrevista aquí y podía tirar dos fotos, porque era muy caro. ¡Y tenía que garantizar que la foto fuera buena!

Y entonces yo entré en el mundo de la fotografía, pero ahí en *Carteles* ocurren muchas cosas... Date cuenta de que ya está el Moncada por el medio, ya surge el Movimiento 26 de Julio y unas actitudes en contra de la dictadura de Batista. Toda la gente que entra en la revista *Carteles* es lo mejor de la juventud intelectual que hay en La Habana en ese momento, entre ellos: Guillermo Cabrera Infante (Caín), Orlando Jiménez-Leal, Carlos Franqui y Gregorio Ortega.

H.A.: Y a Cabrera Infante, a Carlos Franqui, ¿los conociste ahí, en *Carteles*?

E.F.: En *Carteles*. Toda esa gente pasa por ahí. De hecho, Carlos Franqui conspira en *Carteles*, todos nosotros le ayudamos a conspirar y a hacer el periódico *Revolución*, toda esa gente clandestina ahí, hasta que él se fue para la Sierra (después que lo cogieron preso). Y ahí había otra gente que conspiró muchos años también, como Jorge Lezcano.

Entonces, toda esa gente era de ahí, e incluso yo les revelaba mucho de las fotografías que venían de la Sierra y sobre todo del Directorio Revolucionario, porque nosotros teníamos un muchacho que era del Directorio y traía muchas cosas. Pero esta gente, esa línea intelectual, llegó con otra sonda, por ejemplo, para hacer un periodismo político más radical. Llegó Onelio Jorge Cardoso

haciendo trabajo de campo sobre la explotación de los campesinos, llegó Gregorio Ortega haciendo trabajo de ese tipo también (era abogado). Y todos los fotógrafos que están en *Carteles* en ese momento están trabajando ahí.

Yo cuando estaba ahí, como aprendíz, ganaba cinco pesos semanales y daba para laguagua¹ para que aprendiera. Entonces cuando ellos compran y que yo conozco este medio, me dicen: “¿Qué haces tú aquí?”. Respondo: “Aprendiendo”. Luego me dice el director: “¿Cuánto ganas?”. Y yo: “Cinco pesos semanales para la guagua”. Y me dice el director: “Te vamos a dar trece pesos semanales”. Trece pesos semanales era dinero en aquella época. Me cambió la vida por completo.

H.A.: Como fotógrafo, personalmente, ¿hubo alguien o algún fotógrafo que te haya inspirado de alguna manera cuando empezaste a estudiar fotografía y aprender a fotografiar o fue algo natural?

E.F.: Yo creo que fue bastante natural porque cuando me dan las responsabilidades, con la edad que tengo... Yo no tocaba la cámara prácticamente y me dicen “compra una 4x5”. Me acuerdo de que fue una gran felicidad. Se utilizaba mucho en el baseball, sobre todo en las jugadas de antes (la gente podía entrar dentro del terreno, no como ahora que hay que tirar de afuera). Tú llegabas con una cámara grande para hacer foto y los equipos que querían tener publicidad debían permitirlo.

Entonces con eso empecé a trabajar y yo me acuerdo de que él me dijo, nunca se me olvidará: “Mira, te voy a dar un peso”. En aquella época eso era mucho dinero...

H.A.: ¿Quién te dijo eso?

E.F.: El director artístico, Carlos Fernández. Me dijo: “Mira, te voy a dar un peso, te vas al cine” – y yo no entraba a los cines esos porque eran muy caros y no podía pagar un dólar por la película – “Y te vas a ver la película que están poniendo ahí de Paul Newman”. Se llamaba *Dios es mi Juez* (1956). Y yo fui a ver la película, entonces me preguntó: “¿Has ido? ¿Y qué te pareció la película?”. Y yo dije: “Buena, muy buena”. Y luego: “¿Y la fotografía?”. Y ahí fue dónde yo fui para atrás y dije: “¿De qué me está hablando?”. Porque ahí yo no vi ninguna fotografía ni vi ningún fotógrafo. Ocurre que él me estaba hablando de la fotografía de cine y para mí, hasta ese momento, el concepto de fotografía era la instantánea; una foto que yo miro aquí, eso para mí era la foto. Y luego me dijo: “¿Cuál escena te impresionó más?”. Y yo: “La escena aquella, fue impresionante, cuando a aquel hombre le están diciendo que es

¹ Término utilizado en Cuba para referirse a los autobuses.

culpable y se vira”. Y me dice: “Coño, a mí me encantó esa fotografía también”. Y le pregunto: “¿Cómo, cómo? ¿A ti te gustó la imagen esa?” Me dice: “Sí, sí, cuando él se vira así, la foto esa del tipo”. ¡De esto me está hablando el tipo! Y, bueno, entonces yo digo: “No, pero hay otra foto también, de una vista que él está desde arriba, que él la está tomando ahí, que para mí esa foto es bella”.

H.A.: Empezó a comprender...

E.F.: Ya para mí tenía sentido y entonces todas las semanas me daba dinero para que yo fuera al cine. Lo único que tienes que buscar son imágenes y eso es lo que he enseñado a todo el mundo: de hecho, la fotografía no la vas a tirar tú, la fotografía la va a tirar el cerebro.

H.A.: A fines de los años 1950 había la lucha en contra de la dictadura de Batista. ¿Usted llegó a participar efectivamente de algún grupo de oposición, como el 26 de Julio?

E.F.: Yo trabajaba por referencia con el 26 de Julio y le hice mucho trabajo al Directorio. Me inscribí a un grupo del Movimiento 26 de Julio y me decepcionó mucho porque en la huelga de abril fuimos donde se suponía que estaba la gente que nos dirigía y cuando llegamos dijeron: “Nosotros no vamos a hacer nada” y yo dije: “Oye, nos vamos por la calle”. Éramos dos (Santiago Cardozo y yo). Habíamos preparado como cincuenta cocteles *molotov* en la revista *Carteles*, los teníamos escondidos y ¿nos vamos para allá para el tipo decirnos eso?

Nosotros colaboramos con Jesús Blanco, que era del Movimiento 26 de Julio dentro del periódico *Revolución*. Vendíamos bonos, repartíamos el periódico y hacíamos una infinidad de cosas y, con esta gente, nosotros queríamos entrar en algo de acción de verdad. Pero, bueno, colaboramos con todo el Movimiento 26 de Julio (Franqui trabajaba en el periódico, Lezcano trabajaba ahí, etc.).

Cuando Franqui va para allá², toda la gente de *Carteles* va para allá también. Por eso hay un fenómeno en la fotografía muy interesante: de la gente que era del núcleo fotográfico que se forma en Cuba después de la revolución—yo siempre digo y la gente me critica un poco por eso—; el núcleo ese que todo el mundo habla de él, primero, vamos a decir, es el núcleo del poder. ¿Por qué? Porque vamos nosotros para el órgano del Movimiento 26 de Julio. Es el grupo que va a tener todas las oportunidades. ¿Por qué? Porque estamos al

² Hace referencia a cuando Carlos Franqui ingresa en el Movimiento 26 de Julio.

lado de Fidel; porque estamos al lado de Franqui; estamos al lado de toda esa gente, nos van a dar toda la prioridad.

El más joven soy yo y tengo experiencia porque ya había hecho trabajos en colores muy importantes (cuando ellos venden³ yo paso al departamento de fotografía, se abre la oportunidad de colaborar y te pagaban por la colaboración y eso hace que el secretario del director me diga: “Oye, voy a escribir para ganarme un dinero, así que tú eres el fotógrafo...”).

H.A.: ¿Y cómo se llamaba?

E.F.: José Hernández Artigas, secretario de Antonio Ortega. Después empecé a trabajar con Santiago Cardozo, después hice cosas con Rini Leal, después hice cosas con Guillermo Cabrera Infante.

H.A.: Todo eso antes del triunfo...

E.F.: Todo antes del triunfo, y en eso nos pagaban quince o veinte pesos, dependiendo del reportaje, claro. No podíamos trabajar toda la semana pues, sino, nos acusaban de intrusismo profesional, porque ya existía la escuela de periodismo, pero se aceptaba la colaboración. Y entonces todos estos fotógrafos entran ahí. Raúl Corrales –que vendía publicidad. Entra Korda –que viene del estudio Korda que está haciendo cosas publicitarias y cosas de moda, porque se acaba de casar con una modelo (pero de periodismo no entiende y eso se lo digo a cualquiera que pregunte).

Entra Raul Corrales, entra Korda, entro yo, entra Mayito [Mario Garcia Joya]... Mayito entra un poco después. Y los demás también entraron después. Y viene de Estados Unidos el viejo Salas⁴ que es el que, para mí, es el más profesional de todos nosotros. Salas es el tipo que viene de Estados Unidos para colaborar con la revista *Bohemia*. Todo ese grupo es lo que pasa al periódico *Revolución*⁵.

H.A.: Por lo que me estás diciendo, llegaste a contribuir de alguna manera con *Revolución* en la clandestinidad. ¿De qué forma se hacía el periódico en esta época? Y, sobre todo, ¿usted estuvo alguna vez en la Sierra Maestra?

E.F.: No, yo estuve llorando todo el tiempo por irme para Sierra Maestra.

³ Hace referencia a la venta de *Carteles* y *Vanidades* a los dueños de *Bohemia*.

⁴ Osvaldo Salas. Fotógrafo cubano nacido en el año 1914 que, según registros, estuvo actuando más específicamente en *Bohemia*. Sin embargo, hay que considerar que tanto *Bohemia* como *Carteles* poseían los mismos dueños y, por eso, los mismos colaboradores.

⁵ Creado en el año 1956 bajo la dictadura de Fulgencio Batista, *Revolución* salió clandestinamente como órgano oficial del Movimiento 26 de Julio con 22 ediciones dirigidas por Carlos Franqui. Después del triunfo revolucionario de 1 de enero del 1959, el grupo de profesionales mencionado por Fernández pasa a ocupar puestos de trabajo en el periódico que, a partir de entonces, vive su fase de legalidad.

H.A.: ¿Quería irse?

E.F.: Quería irme, pero quién tuvo más oportunidades fue la gente que después creó la revista *INRA*, que es otra parte fuerte del periodismo cubano. También toda la gente de *Revolución* se fue para *INRA* (*Instituto Nacional de Reforma Agraria – Revista Mensual Ilustrada*) cuando empezaron a joderse las cosas en *Revolución*⁶.

José Lorenzo Fuentes trabajaba en *Carteles* también y estaba conspirando. Él vivía en Santa Clara, tenía contacto con la gente de Santa Clara y llevaba y traía cosas. Y yo le dije, ya al final del año: “Coño, Lorenzo, llévame para Las Villas porque las cosas se están poniendo malas allá, a lo mejor yo puedo hacer algo”. Y me dijo: “Mira, esta semana si sé de algo, te digo”. El tipo se va y es cuando cae Batista, tras la batalla de Santa Clara. Yo mismo podría haber hecho fotos de la batalla de Santa Clara, pero él no me llevó. Y yo nunca me he quejado de eso. Porque yo digo que dónde yo no estoy, Dios no quería que estuviese. Hice el intento y no pude, si no pude, no hay problema.

H.A.: ¿Y el periódico *Revolución* en la clandestinidad, de qué manera lo hacían?

E.F.: Ahí se lo emplanaba. Lo emplanaba Santiago Cardozo y otro muchachito que tenía ahí, yo hacía las cosas que llegaban de fotografía, o si tenía que sacar alguna fotocopia y algunas cosas de esas, y después lo repartían. Es decir, se lo llevaban, lo imprimían no sé dónde y después nosotros cogíamos una parte de bonos que nos traían, vendíamos los bonos y repartíamos el periódico. Aparte, ahí había un muchacho que se llamaba Jesús Blanco, que era del Movimiento 26 de Julio y que estaba ahí en la revista *Carteles*.

H.A.: Después del triunfo de la revolución, específicamente en su caso y en el de los demás fotógrafos, ¿ustedes fueron contratados o siguieron trabajando como lo hacían antes en *Bohemia* y *Carteles*, una semana aquí, otra semana allá?

E.F.: Mira, eso se daba según el caso. Yo creo que fui el más come mierda de todos, porque fui tan romántico que cuando triunfó la revolución y apareció Carlos Franqui, me fui para allá directo. Dejé todo lo que tenía, hasta los negativos. Yo perdí una cantidad de negativos tremenda. Y ahí mismo me montaban en un avión y me decían: “Vete a otro lado para hacer fotografías”. Era un constante *vete para allá o vete para acá*, y no me pagaban ni sueldo.

⁶ A mediados de los años 1960, *Revolución* deja de existir pasando por un proceso de fusión con *Hoy* – órgano del Partido Socialista Popular – originando el famoso *Granma*. Antes de dicha fusión, todavía, divergencias políticas y culturales entre el gobierno y algunas destacadas figuras de la intelectualidad cubana (incluido Carlos Franqui) marcaron la época.

H.A.: ¿No tenías sueldo?

E.F.: Claro, pero yo no estaba ni casado, ni tenía nada. Yo dormía ahí y me daban viáticos para comer y desayunar. Siempre andaba con el mismo pantalón.

H.A.: ¿Eso es en *Revolución*?

E.F.: En *Revolución*. Y como Fidel hablaba hasta las cuatro de la mañana, pasábamos todo el día tirando fotografías y estando metidos en los lugares... Recuerdo que un día yo quería comprar una cámara y, entonces, en el periódico Mateo me dijo: “No, yo te la compro, y me tienes que pagar”. Y digo: “No, cómo te la voy a pagar si no tengo un sueldo”. Y, entonces: “Bueno, yo te la descuento”. Y fue la primera vez que se supone que yo estaba ganando un dinero, porque me descontaban veinticinco pesos semanales, que era más o menos mi sueldo y así tuve que estar una cantidad de tiempo. Y ahí después me empezaron a pagar el poquitico de dinero, cuando dejé de pagarle la cámara, y fue cuando yo me enteré de que tenía un sueldo, pero nadie dijo nada. Y no necesitaba de dinero porque estaba constantemente trabajando. Montaba un avión para allá y para acá y para el otro lado.

H.A.: En *Revolución* conviviste completamente o casi completamente con Carlos Franqui y Guillermo Cabrera Infante. ¿Cuáles son los recuerdos personales de estos dos intelectuales cubanos?

E.F.: Carlos Franqui era un tipo muy romántico, como casila mayoría de los revolucionarios e intelectuales que se sumaron a la revolución. Era gente muy romántica. Yo tuve un antecedente con él porque aparte de que yo trabajaba con él –lo recuerdo porque yo era un muchacho–, mi madre trabajaba en otro espacio, y un día yo estaba con ella y lo veo parado en la esquina y crucé para saludarle. “Qué bueno saludarte”, me dice. “Me hace falta que te quedes aquí porque tenemos una situación muy grave y no van a sospechar de mí”. Entonces, yo le digo: “Sí, yo me quedo contigo”. Entonces empecé a caminar con él por ahí.

H.A.: ¿Eso es en que año?

E.F.: En 1954 o 1955, ya cuando se estaba conspirando fuerte contra Batista. Después otra vez (yo en la revista entraba a la hora que me daba la gana) y me imagino yo que fue una de las reuniones más importantes que se dieron ahí del Movimiento 26 de Julio, porque creo que vino hasta Frank País de Oriente. Y yo me acuerdo de que un día fui a entrar a las 2:30 AM en la revista *Carteles*, subo la escalera y había un salón para eventos con unas cuarenta personas reunidas. ¡Todo el mundo se paró! Y entonces él me dijo: “Oye,

Ernesto, ¿tú qué haces aquí?”. Dice que venía a dormir, porque estaba metido en un trabajo (mentira, la revista *Carteles* estaba en un barrio de prostitutas; el barrio de prostitutas más grande que había en La Habana, no en tamaño, sino en importancia, y ahí me crie yo desde los doce u once años). Y ahí yo me metía por la noche (tenía diecisiete o dieciocho años), y entonces había veces me quedaba ahí tomando después que salía de las clases y si estaba tarde, para no tener que ir hasta mi casa, me acostaba a dormir allá arriba. ¡Y me lo permitían!

Entonces, yo decía: “No, voy a dormir ahí”. Y Franqui dice: “Coño, ¿y hay alguien por ahí?”. Entonces yo me doy cuenta: “Oye, si hace falta que yo no me quede aquí...”. “No, no, ¿y tú ya no vas a salir más?”, me dice. Y si yo digo que voy a salir no me dejan (risas). Pero aparte de eso yo lo fui a ver en la prisión, cuando lo detuvieron. Fui ahí dos veces. Y mis relaciones con él eran muy buenas, él era muy buena persona y después como director también era muy buena persona.

Y Guillermo era una gente un poco sarcástica, un poco ácido. Con el sentido de humor, no por malo. Era una gente de mucho conocimiento. Su padre trabajaba en *Bohemia*, no había tenido problema ninguno, era una persona de confianza de Miguel Quevedo. Y gracias a eso este muchacho, Guillermo, cuando empezó a escribir y hacer sus primeras cosas en *Bohemia*, empezó a poner unas malas palabras dentro de los cuentos y creaba un ambiente de desmadre. Y él había tenido muchos problemas por eso, porque era un poco “liberal”, vamos a decirlo así. Y con esa fama de las groserías fue que llegó a la revista *Carteles*. Ya cuando la compran, Miguel Quevedo lo manda para *Carteles*. Ahí empieza a hacer una sesión que se llamaba *La ninfa inconstante* o una cosa de esas, y así empieza con Korda a retratar las muchachitas, de esas bonitas. Y empiezan en eso hasta que comienza a hacer las crónicas de cine, que es la cosa más importante que hace él y las firma como “Caín”. Había algunas veces que salíamos por ahí y nos tomábamos unos tragos, él me llevaba muchas veces al cine por la noche porque tenía la facultad de ver los estrenos –las cadenas de cine lo invitaban a los estrenos, porque él era crítico de cine ya reconocido.

Cuba también tenía todas las grandes empresas cinematográficas y entonces hicieron como que unas cadenas. Yo viví en la calle Trocadero y en las calles Consulado y Trocadero estaban todas las casas de cine (ahí en este tramo de cuadra, sobre todo lo que es de Colón a Trocadero, eran todas empresas de cine – estaba Tropical Filmes, etc.).

Y todas se fueron quemando porque utilizaban películas de acetato (tú sabes que el acetato cogía candela por cualquier cosa y se incendiaba en segundos, era impresionante). Yo me acuerdo de que cuando había mucha gente en

el cine y la gente quería sentarse, los muchachos cogían un pedacito de película y la apretaban, la envolvían en papel, como si fuera un caramelo, entonces corrían en la esquina y lo encendían, y cuando cogía candela (que tú sentías que el acetato se quemaba), lo pisaban, lo apagaban y se metía un chorro de humo tan fuerte que la gente empezaba a gritar “¡Fuego, fuego!”. Bueno, todo eso hacíamos.

Entonces en el año 1953 que fue la época de la Guerra de Corea, se hizo un lugar que se llamó La Corea, donde se hizo un gran edificio central y se hizo un montón de casas que eran para las distintas compañías –eran los circuitos– que eran para *Metro-Goldwyn-Mayer*, *Columbia Pictures*, *Universal*, etc. Y ahí todas las películas se pegaban, se editaban los grandes rollos. Todas esas películas pasaban por ahí para revisarlas, por si tenían algún problema, alguna cosa, para chequearlas. Ahí estaban las salas de cine a las que me invitaban.

H.A.: Hemos verificado la presencia de muchas fotografías de Fidel en *Revolución*. Yo actualmente trabajo con la hipótesis de que *Revolución*, a principios del año 1959, habría contribuido a la divulgación y transformación de Fidel en un ícono; salvador de la patria o algo parecido (sobre todo, por lo que dijo Carlos Franqui en *Retrato de familia con Fidel*⁷ sobre Fidel ser un fenómeno y que *Revolución*, por eso, debería seguirlo y divulgarlo o algo así). ¿Qué nos puede decir de eso? ¿*Revolución* tuvo importancia en el sentido de hacer de Fidel un ícono?

E.F.: Mira, a mí me sorprende mucho ese tipo de pregunta y te voy a explicar por qué. Porque hay una cosa que depende de la otra: hay una revolución y hay un líder incuestionable, carismático, que va a dar noticias todos los días, en el cual tú confías y al cual adoras. ¿Cómo vas a hacer tú con una noticia de ese hombre, hoy, cuando hable en la Plaza de la Revolución? Poniendo en periódicos sus fotografías. ¡El mito está hecho! Una pregunta que me hizo una gente el otro día aquí: ¿la fotografía hizo a Fidel? Y, no... Fidel hizo a la fotografía; la revolución hizo a la fotografía. La gente vino a buscar la fotografía.

H.A.: La gente quería ver a Fidel...

E.F.: La gente quería ver la revolución.

H.A.: O sea, ¿*Revolución* hacia una divulgación de Fidel porque eso es lo que tenía que hacer?

E.F.: Eso era lo que tenía que hacer, claro. ¡Es lo que pedía la gente! Es como ahora: cualquier periódico del mundo que está publicando cualquier

⁷ Ver: Franqui, Carlos. *Retrato de familia con Fidel*. Rio de Janeiro: Record, 1981, p. 34.

cosa y dicen “Coño, ¿qué es lo que quiere la gente?”, es la misma crítica. No es lo mismo como si te digo: “Coño, yo estoy creando una mentalidad a partir de la incultura de la gente, porque la gente es inculta, la gente es mediocre y yo les voy a dar eso. Lo que les gusta ver es rumbeary a las mujeres con las tetas de fuera, yo les voy a dar eso”. Pero no es el caso. La gente está buscando conocer, la gente quiere saber (igual a lo que estuvo pasando en el mundo entero). ¿Por qué? Porque es la noticia más publicada y las fotos que más se publican en el mundo. Entonces la gente quiere saber qué es lo que está pasando y quién es él. El tipo está vendiendo su negocio y el negocio de él es que la gente va a comprar su periódico si él publica cosas de Fidel Castro. Digo yo, eso es como funciona. Y en el caso del periódico *Revolución*, ¿para qué va a criticar Fidel? En primer lugar, en ese momento no pasa ningún tipo de crítica. Van a hacer crítica cuando empiezan a irse de la revolución, cuando empiezan a discutir. Pero estamos hablando de los primeros años, de los tres o cuatro primeros años; después es otro caso.

H.A.: ¿Usted, actualmente, considera el trabajo del fotógrafo como un instrumento o aparato de transformación social?

E.F.: Ahora la fotografía es muy complicada, todo el mundo hace fotografías. Yo, sí, lo único que te voy a decir es que, para mí, la fotografía es lo más grande del mundo. El día que me di cuenta de que yo tengo un poder...que yo te puedo retratar a ti ahora y tú seguirás envejeciendo, pero ya te tendré a ti como tú eras en ese momento, descubrí que en eso nada en el mundo la podía superar. ¡Ponte a pensar, es impresionante!