

Las historias se cuentan, las fotos se enseñan

por Héctor Antón Castillo

ERNESTO FERNÁNDEZ (La Habana, 1939) pertenece a la estirpe de aquella multitud de jóvenes seducidos por el impulso redentor de la Revolución Cubana. Como muchos de sus compatriotas, la fe en la urgencia de un cambio social pesaba más que sus convicciones políticas de entonces. Pero esa ilusión no le impidió sumarse a las contingencias de una causa que muy pronto se decidió a recoger cámara en mano. De esta manera, pasó a ser otro de los que tuvieron la oportunidad de inmortalizar un estremecimiento sociopolítico que perdura hasta nuestros días. A pesar de ello, Ernesto nunca alcanzó el grado de leyenda obtenido por muchos de sus colegas de oficio como Korda, Osvaldo Salas o Raúl Corrales. Sin embargo, para hablar del testimonio gráfico recogido en batallas cruciales como la invasión a Playa Girón, constituye una referencia obligada la obra de quien pretendió detener un pedazo de historia con su lente sin prescindir algún día de un fenómeno capaz de otorgarle una razón de ser a toda una generación de inquietos fotoperiodistas.

Dialogar con Ernesto Fernández significa acercarse con una humildad en ocasiones excesiva a ese mito de mitos que es la fotografía épica de los sesenta. Para este memorioso, hay nostalgias y nostalgias. No obstante, asegura que ninguna es comparable a la época en que hizo prácticamente de todo en *Carteles*, revista en la que empezó a trabajar como realizador con solo doce años y donde más tarde pudo comprobar que "nada es más importante que aprender un oficio". Lo abordamos sin protocolo ni estrategias premeditadas para contraponer un punto de vista estrictamente personal acerca de un tópico presuntamente agotado. Sólo que este fluyó del silencio con la precisión de esos secretos a voces que tarde o temprano salen a la luz pública.

¿Existe una razón o intuición común que motivara el surgimiento de la denominada fotografía épica de los sesenta en Cuba?

La Revolución Cubana y, por supuesto, su consolidación definitiva. Claro, todo esto unido a la visión que hubo de la importancia que tenía la fotografía para todo lo que se estaba gestando. Y digo a la visión, pues si se tiene en cuenta quiénes fueron los que realizamos ese tipo de fotografías, se verá que todos se aglutinaron en el periódico *Revolución* y después algunos en la revista *INRA*. Esta última publicación tenía un formato parecido a la revista *Life* que desplegaba las imágenes a páginas completas. Por su parte, el periódico *Revolución* dedicó grandes espacios a reportajes gráficos en los que se hacían amplios despliegues y, por si esto fuera poco, también comenzó a publicar rotograbados de cuatro a seis páginas donde la fotografía jugaba un papel preponderante.

Ahora ¿por qué cree usted que la Revolución eligió la fotografía y no otro tipo de lenguaje para documentar y lanzar al mundo el proceso que se disponía a concretar?

Como dice Confucio: "Una imagen vale más que mil palabras". Se trataba de convocar a las masas. Date cuenta de que no hace falta leer ni escribir para consumir una foto. Hasta los analfabetos pueden entender cualquier mensaje que se les quiera comunicar, lo cual implica que sólo la fotografía podía abarcar el auténtico contenido masivo de la Revolución.

A propósito del tema, si en los sesenta y setenta se realizó otro tipo de propuesta fotográfica, ¿por qué siempre se utiliza el término épico para referirse a este periodo?

Fíjate que entonces todo era la guerra. Eran los tiempos del trabajo voluntario, la zafra de los diez millones, la Crisis de Octubre, la lucha contra bandidos en la ciudad y en las montañas. Se vivía un momento épico. Todos los artistas estaban en función de lo que estaba pasando sin apenas concientizar si lo que estaban haciendo era puro panfeto o arte verdadero. En última instancia, nosotros aspirábamos a plasmar una "belleza épica". Todos queríamos colocar nuestros fotos en primera plana, aunque lo principal era dejar un testimonio de lo que sucedía a diario en los distintos frentes sociales, ya que hasta un campesino recogiendo tomates podía transformarse en una imagen de impacto.

¿Cuándo advierte la necesidad de sustituir el principio del "momento decisivo" por el "momento perfecto", donde lo estético prevaleciera por encima de lo político en la construcción de la imagen?

Creo que en el momento decisivo está todo. Cuando se toma una foto, el tiempo se detiene. Todo sigue envejeciendo, pero ella permanece allí para siempre. Por lo tanto, lo más importante es ese momento de creación, en que uno lo pone todo para lograr una buena imagen. Si es político o histórico, la vida lo dirá.

Si un "hombre sin historia" se consagra a plasmar los pasaje más reveladores de una "gran historia", ¿no se esconde tras ese humilde gesto la secreta ambición de igualarse –al menos metafóricamente– al resultado de esas hazañas que probablemente el fotógrafo no tuvo la suerte o la osadía de realizar?

Desde el mismo momento en que los plasma el está dentro de esas hazañas y, asimismo, formando parte de esa historia, con la ventaja que le da el privilegio de estar en todos los lugares donde se está haciendo la historia.

¿Se ha propuesto de manera consciente atrapar un instante emblemático que le garantice un sitio cimerio en la historia de la fotografía cubana?

Bueno, realmente nunca pensé en eso. Solo tuve conciencia de ellos cuando la foto de Korda recorrió el mundo. Pero también con el tiempo me di cuenta de que ya él era más conocido por esa foto que por toda su obra.

¿Algunas de sus fotografías han tenido la suerte de recorrer el mundo?

Tanto así como recorrer no, pero he ganado premios internacionales y también he podido realizar exposiciones en muchos países importantes.

¿Estima que gran parte del reconocimiento del que han disfrutado muchos miembros de su promoción se debe al impacto mundial de la Revolución Cubana y de sus líderes más carismáticos?

En parte siempre pensé que podría ser un poco así. Pero en la medida que pasa el tiempo y vuelven a exhibirse en muchos países, la plasticidad de la obra va saliendo por encima de la historia, demostrando que si es verdad que los hechos pudieron ser dramáticos, las imágenes que se tomaron fueron también pensadas.

Anuario de Fotografía Cubana. Número 0 Año 2005

Páginas 38-43

¿Cuál fue la primera imagen que le llamó la atención una vez decidido a convertirse en fotorreportero de la gesta insurreccional?

En realidad, las imágenes que más me llamaron la atención fueron las de Douglas Gordon Duncan hechas en la guerra de Corea y, dado que existía una lucha en Cuba contra la dictadura de Batista, tratamos de intervenir de alguna manera. Claro, siempre con la idea de tener un testimonio sobre la lucha y la esperada caída de Batista.

¿Pero se transformó en fotorreportero épico por decisión personal o porque muchos de sus colegas optaron por sumarse a las filas del incipiente proyecto social?

La Revolución fue como un ciclón que pasó por encima de todo. Fijate que consiguió arrastrar a sus propios enemigos. Para mucha gente, la nueva denuncia era sinónimo de una nueva Cuba. Cuando el triunfo del 59, casi todo el mundo se quedó con la añoranza de lo que pudo haber hecho y no hizo. A pesar de los radicalismos posteriores, ya no era posible volver atrás, porque ya todos estábamos subidos en lo que se ha dado en llamar "el carro de la historia".

En aquellos momentos la euforia ante los cambios que vendrían, ¿nunca sintió la necesidad de recoger los momentos de duda o desencanto? ¿Comparte la opinión de que la fotografía épica de los sesenta es excesivamente triunfalista?

No sé cuándo ni quién de nosotros tuvo momentos de duda o desencanto. Creo que no había tiempo para eso, por lo cual no considero que fuera una fotografía triunfalista. Simplemente era el testimonio de un trabajo que nunca acababa para nosotros y que, a la vez, nos permitía tomar fotos de hombres y mujeres que pugnaban día tras día por hacer más y más.

A pesar de estar convencido de que en aquellos tiempos no podía hablarse de una fotografía triunfalista, ¿no cree que esa estricta visión épica influyó en la marginación de la fotografía documental en la década del ochenta y principios de los noventa?

Del 59 al 62 se podía trabajar la fotografía libremente. Pero según se va oficializando, esta va perdiendo su frescura inicial. Cuando se lleva a cabo el Congreso del Partido en 1975, se agrupa a todos los fotógrafos en un "pool" donde había "muchos ojos pero una sola cabeza". Al ocurrir esto yo trabajaba como jefe de información en la revista Cuba y, al percatarme de la situación, reúno a un grupo de fotógrafos y hacemos un reportaje sobre la concentración en la Plaza de la Revolución con motivo de aquel congreso. Era un intento de rescatar la espontaneidad perdida, pues ninguno de nuestros fotorreporteros estaba acreditado. Pero te digo, la progresiva oficialización pudo ser la causa de que estos fotógrafos fueran excluidos de los proyectos que agrupaban a la nueva vanguardia artística.