

Un oscuro esplendor

Anotaciones, en dos registros, sobre Grandal y su obra

1. Esto solo puede ser magia

La puerta del cuarto oscuro se abre lentamente. Afuera todo es luz, mar, blanco-azul-Sorolla sobre La Habana del Este y los edificios de Pastorita. Adentro, penumbra, olor a químicos; una cierta temperatura que nada tiene que ver con el resto del apartamento. Entro vacilante, conteniendo la respiración, mi mano infantil en la mano de papá. Las manillas fosforescentes de un raro reloj me saludan, fantasmagóricas, desde el fondo de la habitación.

— Ese es el *timer*— dice papá, como quien se dispone a dar a un tour. Prende unas luces amarillas y naranjas que iluminan los mesones, la ampliadora, la cubeta. Las repisas están llenas de frascos, etiquetados con nombres imposibles: bórax, hiposulfito de sodio, hidroquinona. He visto a papá medirlos en una pesita minúscula, preciosa, con la delicadeza de quien confecciona miniaturas o pone alfileres en las alas de una mariposa; mezclarlos luego en frascos grandes, ambarinos, cuyas etiquetas rezan “revelador” y “fijador”. La fotografía proceso alquímico, transformadora de la realidad en un metal precioso.

Papá toma mi mano y la pone en la ampliadora, sobre el papel fotográfico. Da un golpe de luz. Pasa luego el papel a la cubeta del revelador y la silueta de mi mano se revela lentamente. Desde mi estatura de seis años, miro atónita a aquel hombre enorme, barbudo, con camisa a cuadros. Lo que acaba de hacer solo puede ser magia, mi papá es un mago. Es es la única explicación lógica, posible.

2. La sombra y el silencio

Cuando Luc Chessex llegó a La Habana, en la década de los 60's, trajo consigo dos cosas fundamentales: *Los americanos* de Robert Frank y un *motto*: “haz fotos de lo que ames o de lo que te joda mucho”. Ambas herencias afectaron a Grandal. Fascinado por las imágenes descentradas de Frank, por su discurso sobre el verdadero rostro de Estados Unidos — ajeno a toda grandilocuencia y a momentos decisivos, al menos en apariencia— Grandal entendió que podía hacer lo mismo dentro de su propio contexto. En una época en que la fotografía cubana se aplastaba bajo el peso heroico, histórico, del realismo socialista y la mirada contemplativa del

utópico Che de Korda, comenzó a perseguir una no-epicidad y, al mismo tiempo y paradójicamente, fundó una épica particular de lo cotidiano.

No fue el primero en hacerlo, por supuesto. Tito Álvarez — de quien luego sería discípulo, cuando entró a trabajar en el Consejo Nacional de Cultura—, Constantino Arias y Raúl Corrales habían registrado ya la isla y su gente. Pero a Grandal le interesaba mirar, decir el país, desde un lugar otro, como quien mira por los ojos de cualquier hombre de la calle. Al fin y al cabo, él lo era, habanero acérrimo, *flaneur*.

Es tal vez por ello que su primera serie, *La imagen constante*, nos presenta un Martí que se baja del pedestal y deja de ser una inalcanzable figura patria para caminar entre los cubanos, como uno más de ellos. Su rostro en la pared, junto a una bandera cubana desdibujada (tal vez la imagen icónica de este trabajo) es la imagen de una identidad subvertida: la del héroe que se desmitifica y humaniza, pero también la de un país que —silenciosamente y tal vez sin tenerlo todavía claro— comenzaba su camino al desencanto.



Sin título. De la serie *La imagen constante*, 1973-1977

Su interés por las imágenes no era nuevo. Siendo adolescente había sido alumno de la pintora abstracta Loló Soldevilla. A los veinte años, había aprendido con Raúl Martínez el poder de la composición y la elegancia de la síntesis. Tal vez de allí su afán por deslindarse de la mimesis, del calco. Su afán por nuevos espacios de enunciación se concretará realmente en la década del ochenta, con una serie: *En el camino*, que derivó en una exposición realizada en el Museo de Bellas Artes de La Habana, en 1986 y curada por José Antonio Navarrete. El título, robado descaradamente a Kerouac, obedecía al espíritu *beat*. Margaret Randall, poeta norteamericana, había llegado a La Habana a finales de los sesenta y había introducido, entre un grupo de intelectuales y artistas que hacían vida social en su apartamento, el espíritu de una generación. *En el camino* hablaba de una Cuba desde los intersticios, es decir, desde la pequeña distancia entre dos cuerpos: la realidad y el fotógrafo. Una mirada que se acercaba sin cautela, honesta y abierta, a sucesos irrelevantes del acontecer de la isla: la sombra de un árbol sobre una pared, una Virgen en una carretilla, un daguerrotipo ovalado al que alguien le dibujó unas patitas peludas. Lo nimio, lo intrascendente, cobraban fuerza porque “fotografiar es conferir importancia”, como bien señala Susan Sontag en *Sobre la fotografía*.



Sin título. De la serie *En el camino*, 1978



Sin título (fragmentos). De la serie *En el camino*, 1973-2010.

Incluso su trabajo sobre la arquitectura colonial cubana es de pequeños detalles: aquí una columna, un medio punto, el dibujo voluptuoso de un guerdavecinos. Su *Ciudad de las Columnas*, una segunda edición que se hiciera a principios de los ochenta, es un mapa de detalles. A diferencia de *La Habana* de Gasparini, con sus planos abiertos, la de Grandal era un entramado de primeros planos y penumbras. Por supuesto, habría que señalar también que todo había comenzado a desvencijarse y ya no era fácil atrapar el esplendor, había que concentrarse en lo que sobrevive. Por otro lado, Gasparini miraba desde la fascinación de quien visita; Grandal, desde la intimidad de quien vive una ciudad.



De la serie *La Ciudad de las Columnas*, 1973-1993

Profundamente marcado por la poesía de Eliseo Diego, de su trabajo de los ochenta puede también decirse que nombra *las cosas, los sonoros altos/ que ven festejar el viento,/ los portales profundos, las mamparas/ cerradas a la sombra y el silencio*. Una obra minúscula y terrestre, un abrevadero de donde bebería buena parte de la fotografía producida posteriormente en la isla. Junto a tantos otros fotógrafos de su generación — Ernesto Fernández, Enrique de La Uz, Rigoberto Romero— Grandal nos enseñó que mirar es, sobre todo, ejercitar la paciencia.



Sin título. De la serie *En el camino*, 1973-2010.

3. Limpio adentro

Cae la tarde. La luz es la mano de una dama invisible que cubre las cosas con encaje naranja. Al final del boulevard, construido recientemente, el mar lame los *dienteperro* de la costa. No hay primavera, no de forma evidente, pero un cierto espesor mezcla el olor del salitre y la resina de los pinos. Camino de su mano, no recuerdo ya de dónde veníamos. De pronto, él se sienta conmigo en uno de esos bancos recién estrenados, blanquísimos y me cuenta la historia de su vida. Lo hace sin tapujos ni edulcoramientos: una vida que vale por varias. Mis ocho años precoces entienden más de lo que deberían.

— ..y esa es la historia de tu padre—me dice finalmente—No la andes repitiendo por ahí, pero que nadie venga a contarte otra cosa...y te voy a decir algo que quiero que no olvides nunca: uno debe estar limpio, tan limpio adentro, que si te echan un cubo de mierda, esa mierda resbale y quedes tan limpio como estabas antes.

No lo olvido, viejo zorro y principita. La única forma de ver bien es con los ojos del corazón. Que nada y nadie te lo ensucie.

4. Si de retratos se trata

Antes de todo, estuvieron los retratos.

Un retrato siempre es una excusa para hurgar en mundo ajeno, en las máscaras detrás de la máscara. Frente a la cámara la gente se desarma. Algo aflora, como si cada disparo abriera una grieta en lo que decimos ser. Grandal lo sabía, sabía que entre fotógrafo y fotografiado se tiende una complicidad, que el retrato es chispa, cuchillo y pedernal. No solo lo sabía, lo usaba: hacía amigos retratando.

Luego de que dejara de coquetear con el espíritu *beat*, al menos abiertamente, aparecieron en su vida la obra y la influencia de Cartier Bresson. No la negaba. Decía que allí donde los demás decían imitación, él prefería decir tradición. Más allá del perfeccionismo formal, le interesaba la manera en que Cartier Bresson asumía la fotografía: cámara, ojos y corazón alineados en un mismo eje. Ser fotógrafo no era un oficio, sino una forma de vivir y mirar donde las cosas no podían concebirse como entes aislados, sino como totalidad orgánica: un universo cerrado que se sostiene sobre un frágil equilibrio. Elidir alguna de sus partes equivale al derrumbe.

De Cartier Bresson (y también de Jesse Fernández) aprendió también una forma de hacer retratos que iba siempre más allá de un rostro y se construía como atmósfera, como unidad. Todo, incluso los detalles, hablaba del personaje fotografiado. Un buen retrato, decía Anatole France, una biografía bien pintada. En este caso, una foto bien hecha.



Dulce María Loynaz/Antonia Eiriz. De la serie *Si de retratos se trata* (1973-2014).

Más que como registro o inventario de personalidades, sus retratos funcionan como cartografía cultural. Su primera exposición personal, *Si de retratos se trata* (Museo de Bellas Artes de La Habana, 1976) abriría el camino para un archivo que hoy cuenta con aproximadamente tres mil imágenes. Frente a su cámara pasaron conocidos y desconocidos. Dulce María Loynaz y Joseph Kossouth conviven con Felo, el limpiabotas y unas hermosas niñas-duendes de Santiago. Todos se tratan con igual respeto, con la misma mirada amorosa. Funcionan también como memoria: allí todos siguen jóvenes, vivos, testimonio de lo que fuimos. Y son, a la vez, autorretratos. A través de los otros, Grandal se mira, anota lo que le interesa de sí mismo.



Joseph Kosuth. De la serie *Si de retratos se trata* (1973-2014).



Felo/Las niñas de Santiago. De la serie *Si de retratos se trata* (1973-2014).

5. Vivir no es una botella de aceite

1989. En La Habana corren rumores de que Ceaușescu mandó a abrir túneles en las calles de Rumanía, metió gente adentro, la fusiló. La Habana empieza a llenarse de huecos misteriosos. Camino el cortísimo trecho que separa mi escuela primaria de la casa y tengo un ataque de pánico. ¿Y si me separan de mis padres? ¿Y i también a nosotros nos fusilan? Los ojos se me llenan de lágrimas, no puedo ver.

1989. Una raja, todo cambia.

En noviembre cae el muro de Berlín. No lo dicen en las noticias oficiales, nos enteramos por Radio Martí. Las calles se llenan de voces eléctricas que susurran. ¿Será este el fin?

1990. Yeltsin, Kravchuk y Shushkiévich firman el Tratado de Belavezha. Se declara disuelta la Unión Soviética y, con ella, se declara también el fin de la Guerra Fría. Punto y aparte en la historia del siglo XX, un nuevo capítulo está por escribirse. Las calles se llenan de voces eléctricas que susurran. ¿Será este el fin?

No lo fue, fue apenas el principio del espanto.

1991. Castro declara el Período Especial en Tiempos de Paz. Todo es miedo y amenaza.

No te reconozco, Habana. No reconozco tus calles llenas de bicicletas, de gente flaquísima que se desmaya pedaleando.

Se acabaron la carne rusa, las compotas rusas, la cerezas traídas de Bulgaria. Se acabó incluso el yogurt nacional, con sabor a naranjita; el quesito crema marca Nela. Empezó el hambre. Veo gente registrando la basura.

El aire es un espesor agrio, carcelario.

Agua con azúcar, pancito de harina de boniato, el que toca por la libreta. Caldo de cultivo para lo ilícito, se afianza el mercado negro, el malecón se llena de jineteras. Ahora sí somos el burdel del Caribe. Es preferible ser puta que ser doctora, al menos se pone comida en la mesa. Paso una tarde por el malecón y veo a mi compañerita de séptimo grado, apenas trece años, conversando con un extranjero. Bajo los ojos, esquivo su mirada, finjo que no la vi.

La isla se llena de extranjeros. ¿Bloqueo? Los hoteles pasan a ser de compañías españolas o japonesas. Asistamos todos a contemplar este bello fósil de dinosaurio. Asistamos todos al show de un país que se convierte en una cáscara. ¿Más? Sí, la cáscara de la cáscara.

Mientras la isla se llena de extranjeros, los cubanos se van. Quienes logran salir en un viajecito por cultura o deporte, se quedan fuera. Los menos afortunados se lanzan a la boca monstruosa del mar. ¿Has visto alguna vez el mar de noche, su inmensidad negra donde todo se confunde? Nos quedamos solos, se hacen comunes las despedidas.

Papá silba desde nuestro patio, en Centro Habana, y un silbido responde. Diez minutos más tarde, un vecino aparece en la azotea. Trae en un paquete de camarones. Papá llega a casa con el bolso de fotógrafo lleno de carne. Está prohibido tener dólares y papá los tiene. Si lo agarra la policía, le dan varios años de cárcel. Papá tráfuga, hijo insigne de La Habana Vieja y sus mañas, asere intelectual.

La carne se divide, los camarones se dividen. Todo lo que se consigue se divide. Casa de abuela Alicia, casa de abuela Neneca, casa de los vecinos. *Pater familias*.

Papá consigue viajar a Venezuela. Va con mamá, que también es fotógrafa. Viaja a España, a Suiza, A Francia, a exhibir su obra. Se requieren muchos permisos para eso, los artistas tienen privilegios. De las maletas, al regreso, salen colores insólitos, perfumes lejanos. Sale otra vida,

posible en algún lugar que no es esta isla, su circunstancia maldita que ojalá fuese solamente la del agua.

El comunismo es gris, el comunismo es de cartón, el comunismo es inodoro. Mentira, huele a creolina.

De la maleta sale *pacotilla*, *pacotilla* para todo el mundo. Para la hija de la hija de la hija...una matrioshka de *pacotilla*. Soy una niña privilegiada. Alegre, llevo una bolsita de chocolates a la escuela, para repartirla entre mis compañeros.

Esa se cree mejor que nadie, dice alguien.

Papá sale por las mañana y regresa por las noche. Da unos viajes larguísimos, a pie, bajo el sol. Vuelve sudado. Trae siempre algo, que multiplicará luego para todos como quien multiplica panes y peces.

Tengo doce años. Un día me mira, triste.

— Yo soy fotógrafo. La vida no se me puede ir en resolver una botella de aceite.

6. Donde acaba todo, donde empieza el mar

El muro, la última serie que hizo Grandal antes de irse de Cuba en 1993, reúne unas veinticinco imágenes sobre un lugar específico, en un momento específico: el malecón habanero en pleno Período Especial. Un lugar que terminó de erigirse como símbolo y frontera: fuera de él empezaba el mundo. Dentro estábamos nosotros, doblemente aislados. Al muro se iba a resolver, también a soñar.

El trabajo, que realizó durante un año y prácticamente con horarios de oficina, contiene las claves de lo que sería su discurso visual en el exilio. Sin salir completamente del terreno de la fotografía documental, Grandal se adentró en otro más cenagoso: el de los mensajes cifrados. Como en esos cuadros del Renacimiento en los que los entendidos reconocen códigos secretos, en las fotografías que conforman esta serie hay también una serie de señales — poco evidentes a primera vista— que dan pistas sobre la asfixia de esos años: la pequeña ventanita con rejas, dibujada en el cemento; la ensoñación del muchacho con la mirada perdida en el horizonte, sentado junto a su bicicleta; las múltiples ventanitas, detrás de las bicicletas, que achican y

aprimonian a un transeúnte (Grandal llamaba a esa foto “Las mil puertas del socialismo”, en un intento por definir eso que se cernía cada vez con más fuerza sobre nosotros y nos dejaba menos espacio para ser). Está luego ese hombre con los brazos en cruz, ese Cristo habanero, cordero del sacrificio.





El malecón era un escape. Más allá, la vida. Siempre más allá.

Con *El muro*, Grandal hizo una declaración. No solo tomó postura frente a lo que le tocó vivir, sino también frente a la fotografía. Entendió que, desde el silencio y lo elidido, era capaz de decir mucho más. En un país en el que se hablaba en susurros, había que fotografiar en susurros: superponer capas de información, aprender a despistar. Antes de *El muro* hay, sin duda, una mirada más alegre. El malecón (donde, aprendió a nadar siendo niño) y todo lo que significó a principios de los noventa, lo obligaría a tener una complicidad distinta con la realidad. Fue también la frontera de su proceso creativo dentro de la isla. Un paso más y estaba la vastedad.



Sin título. *De la serie El muro*. 1993.

7. Caracas era una ciudad de plástico

El avión comienza a aterrizar. Desde la ventanilla, veo montañas agresivas, marrones, casitas ralas. Nada que ver con aquel festín que me habían contado que era Caracas.

— Papi ¿esto es Caracas?—pregunto asustada.

Papá se ríe.

— No, eso es La Guaira. Todavía no hemos llegado a Caracas.

En el camino las montañas están llenas de luces, pequeñas luces. Son *los cerros*, que en Brasil se llaman favelas. El taxista, riéndose, nos cuenta que Raquel Welch decía que le encantaban porque de noche se iluminaban y parecían un Nacimiento. No entiendo por qué se ríe, no todavía. Falta un tiempo para que entienda lo ingenua que era la Welch; cómo los cerros son, tal vez, los puntos más oscuros de la ciudad y no exclusivamente por voluntad propia.

Mi primera impresión de Caracas es que está hecha de plástico. Neón fosforescente, con todos sus anuncios lumínicos y la lata gigante de Nivea; con su todavía esfervescente espíritu de los ochenta. Caracas de hombreras, laca, tacones amarillos. Caracas que no huele a creolina, sino a Lavansán.

Mis ojos, acostumbrados al grisor comunista, a los apagones en La Habana, no entienden el vértigo luminoso. Es noviembre y hace frío. En el aire se anunciaban los olores de la Navidad, la primera para mí. Toda la ciudad un laberinto raro, un país de Jauja- Una feria multicolor, con sus domingos de museos y festivales, su arquitectura modernista, su ajetreo de bonanza petrolera.

Allí hicimos casa.

Años después la bengala se apagaría, la feria cerraría sus puertas. El grisor socialista y sus mil puertas devorarían todo, como si nunca hubiéramos llegado, como si nos hubiéramos quedado en la carretera de La Guaira.

8. Pasajero de ilusión

Para un fotógrafo, la libertad de pensamiento es indispensable. La de poder decir, poder mirar y discernir. Esto es, poder abrir los fenómenos, hacerlos ver la luz. Crisis, crisálida y crítica tienen su origen etimológico en *krei*, palabra sánscrita asociada con la luz del sol y la fotografía usa la luz como materia prima. Abre las cosas, necesariamente, para que podamos verlas. Una buena imagen siempre es un criterio. Grandal estaba muy consciente de ello, se lo decía a sus estudiantes, lo repetía a donde iba.

Los regímenes totalitarios construyen también cárceles sutiles, que solo podemos cuando escapemos de ellas (y no hablo solamente de un escape solamente literal, geográfico). La incapacidad para pensar(se) como individuo es también la incapacidad para pensarse como ciudadano. Es decir, como habitante de la polis, que entiende la diversidad de la misma y ejerce

su voluntad desde y para ella. El totalitarismo no puede ser diverso. Al negar la individualidad, niega también aquello que la afirma en relación con lo otro, niega lo otro. La concepción de algo distinto a mí se vuelve estrecha, por no decir impensable. Todo totalitarismo nos hace a su imagen y semejanza.

Por supuesto, no se necesita nacer en un régimen totalitario para tener un espíritu totalitarista, así como nacer en uno no evita que seas capaz de un espíritu realmente ciudadano. Los artistas son un buen ejemplo de esto último. Individualidad y diversidad son valores indispensables para ellos, casi naturales, especialmente después de que el siglo XIX. Por eso resultan tan molestos para los regímenes totalitarios. Allí tenemos a los integrantes de la Bauhaus, perseguidos por el nazismo. Muchos de ellos, a su vez, habían sido antes rechazados o perseguidos por el Stalinismo. “No hay pensamientos peligrosos, el solo hecho de pensar es peligroso”, decía Hannah Arendt (palabras más, palabras menos) y los artistas piensan. Hacer arte (buen arte), de alguna forma es siempre subversivo. En Cuba, si no se anda persiguiendo una cuota de poder, lo es doblemente.

¿Qué pasa, sin embargo, cuando salimos del cerco? ¿Cuándo ya no tenemos que subvertir y resistir? ¿Que se gana y que se pierde? Venezuela ayudó a Grandal a entender otros caminos de la imagen, su alejamiento de la epicidad terminó de concretarse y profundizarse en su nueva casa. Sus imágenes se volvieron más breves, más zen (como atestiguan el marinero en el malecón de Puerto Cabello o el borracho en Choroní) o más barrocas. Ya no se trataba de redefinir una identidad nacional, si tal cosa existe (la idea del héroe humanizado la repitió con Bolívar y Miranda y con muchos otros clichés de la venezolanidad), sino también de encontrar una identidad global, que se repetía en todas partes. El mundo, solía decir, está en la esquina y una vuelta a la manzana puede ser suficiente para encontrar una buena fotografía.

Lejos de la presión, de tener que *resistir*, la resistencia se hizo otra, contra sí mismo: una necesidad imperiosa por no permanecer atado a una visualidad única. Su discurso se convirtió en un rompecabezas: la foto que integraba una serie podía servir, perfectamente, para otra. Piezas caprichosas que se movían de lugar. Venezuela fue un entrenamiento en el arte de construir fractales. Allí descubrió la ilusión de la fotografía, su sueño y su artificio. Se convirtió, como él mismo decía, en su pasajero.

De cierto modo, sus imágenes se volvieron fantasmagóricas. Ya no le interesaba atestiguar lo real, tampoco lo surreal, sino un espacio suspendido entre ambas dimensiones. En Venezuela,

Grandal abandonó la fotografía como revelación y la asumió (parafraseando al crítico y curador Juan Carlos López, en su texto para *Copias de trabajo*, exposición realizada en la Galería de Arte Nacional en el 2005) como un pasear de la mirada sobre la cosas, sobre su oscuro resplandor.





Sin título. De la serie *Pasajero de ilusión*. 1993-2014.

9. La muerte en un espejo.

Papá falleció en Miami, en el 2017, tras una segunda emigración y una penosa enfermedad que le impidió seguir haciendo fotos. En el 2008, en un viaje a Cuba, le dieron un palazo para robarle la Leica, se la robaron y lo condenaron (todavía no lo sabía) a ir perdiendo movilidad. Puede decirse que, literalmente, dió su vida por la fotografía.

Justo en esa época y antes de saber lo del robo, soné que me decía que había visto su muerte en un espejo. Yo comenzaba a llorar y él me pedía que no tuviera miedo, siempre había sido un aventurero y morir sería su última gran aventura.

Me quedé a solas con su cuerpo, en el hospital, para despedirme. Mi único impulso fue aplaudir su paso por la tierra. Lo hice, histérica y de pie.

El año de duelo me ha servido para entender algo más de ese sueño cifrado, como todo lo suyo. La conclusión es muy sencilla: la fotografía es eso, es ver la muerte en un espejo. Lo que vió fue su obsesión, su oficio.



En Miami, en noviembre del 2018