

Estudios críticos sobre fotografía cubana

RAFAEL ACOSTA DE ARRIBA (coord.)

 EDITORIAL | **10** ANIVERSARIO



Estudios críticos sobre fotografía cubana

Estudios críticos sobre fotografía cubana

RAFAEL ACOSTA DE ARRIBA
(coord.)



En el 180 aniversario del arribo
de la fotografía a Cuba

 EDITORIAL |  ANIVERSARIO

770.9

Aco

E Acosta de Arriba, Rafael, 1953-

Estudios críticos sobre fotografía cubana / Rafael Acosta de Arriba (coord.). -- La Habana: Editorial UH, 2020.

408 p.: fotos

1. FOTOGRAFÍA-CUBA-ESTUDIO Y CRÍTICA

2. FOTOGRAFÍA-CUBA-HISTORIA

I. t.

ISBN: 978-959-7251-83-5

ISBN-e: 978-959-7251-84-2

ESTE LIBRO HA SIDO SOMETIDO A PROCESOS DE EVALUACIÓN ACADÉMICA

EDICIÓN Julián Bravo / José Antonio Baujin

DISEÑO DE PERFIL DE LA COLECCIÓN Alexis Manuel Rodríguez Diezcabezas de Armada /
Claudio Sotolongo

DISEÑO Camila González Rodríguez

COMPOSICIÓN Vanesa Lamar Cordovés

IMAGEN DE CUBIERTA Roberto Rodríguez Decall, *S/T*, circa 1950

SOBRE LA PRESENTE EDICIÓN © Rafael Acosta de Arriba, 2020

© Editorial UH, 2020

ISBN 978-959-7251-83-5

ISBN-e 978-959-7251-84-2

EDITORIAL UH Dirección de Publicaciones Académicas,
Universidad de La Habana
Edificio Dihigo, Zapata y G, Plaza de la Revolución,
La Habana, Cuba. CP 10400
Correo electrónico: editorialuh@fayl.uh.cu
www.facebook.com/editorial.uh.98

Índice

Pensar la fotografía en Cuba	15
RAFAEL ACOSTA DE ARRIBA	
Apuntes sobre la historia de la fotografía en Cuba en el siglo XIX	23
MARÍA EUGENIA HAYA	
Cuba, sus inicios fotográficos	31
RUFINO DEL VALLE / RAMÓN CABRALES	
Primer daguerrotipo	32
Rudimentos del oficio	34
Métodos fotográficos	36
Fotografía informativa	38
Fotoperiodismo	39
Bibliografía	43
La Habana de Charles D. Fredricks	45
JOSÉ ANTONIO NAVARRETE	
I	47
II	50
III	55
Bibliografía	65
El Club Fotográfico de Cuba, una historia por contar	69
RAMÓN CABRALES ROSABAL	
I	69
II	71
III	77
Bibliografía	78

El cuarto cuerpo o el cuerpo perdido del arte cubano	81
.....	
RAFAEL ACOSTA DE ARRIBA	
I	81
II	82
III	86
Coda	93
Bibliografía	95
La imagen fotográfica del subdesarrollo	97
.....	
EDMUNDO DESNOES	
Publicidad y modas	99
Prensa	105
Arte	113
Conclusión	122
Bibliografía	124
Cultura y contracultura en tiempos de revolución:	
El caso de la fotografía cubana de los sesenta	125
.....	
CRISTINA VIVES	
I. En busca del sujeto revolucionario	126
II. La contracultura revolucionaria	
(o la imagen del sujeto revolucionario)	130
Manera de construir antecedentes	130
La invasión de los centauros	135
III. La historia del sujeto revolucionario: <i>Cuba in Revolution</i>	
(la colección)	140
Bibliografía	144
Fotodocumentalismo cubano: la rueda de la fortuna (1970-1984)	145
.....	
GRETHEL MORELL	
I. Aseveraciones	145
II. Dubitación	146
III. Certidumbres	151
Bibliografía	152
Siete fotógrafos cubanos. El voluble rostro de la realidad	155
.....	
JUAN ANTONIO MOLINA	
1	156
2	157

3	158
4	159
5	160
Hojarasca	163
Ramón Pacheco: la realidad es pura coincidencia	165
Acerca de la caja del reloj o el tiempo que se nos ha ido	167
El libro oscuro	169
Ecbatana	170
Fotografías de René Peña	172
De construcciones (Homenaje a Eduardo Muñoz Ordoqui)	174
Bibliografía	177

Fotografía cubana de los noventa. Estrategias para la subsistencia 179

GRETHEL MORELL

Bibliografía	186
--------------	-----

La isla re-tratada 189

WILLY CASTELLANOS SIMONS

ADRIANA HERRERA TÉLLEZ

La ciudad de las ventanas abiertas	190
Mito y realidad	191
La fotografía como ejercicio de convivencia	192
Bibliografía	193

Elogio del retrato. Fotografías de Joaquín Blez 195

JOSÉ ANTONIO NAVARRETE

Notas para una exposición	195
Los retratos	196
<i>1.ª etapa: Consolidación del aprendizaje (ca. 1908-1917)</i>	196
<i>2.ª etapa: Maduración del artista (ca. 1918-1930)</i>	200
<i>3.ª etapa: Una nueva orientación del estilo (ca. 1931-1935)</i>	204
<i>4.ª etapa: El último esplendor (ca. 1936-1950)</i>	205
<i>5.ª etapa: La decadencia (ca. 1950-1968)</i>	206
Los desnudos	207
La búsqueda de la legitimación artística	210
Anotación final	214
Bibliografía	215

<i>La seducción del instante. Un siglo y medio de fotografía documental en Cuba (1840-1990)</i>	217
<hr/>	
NAHELA HECHAVARRÍA POUYMIRO	
I	217
II	224
III	229
Bibliografía	236
<i>Fotografía cubana. Una historia... personal</i>	237
<hr/>	
CRISTINA VIVES	
De cómo los setenta se parecieron realmente a los setenta	240
La fotografía en la prensa y el circuito de arte cubanos (1959-1979)	244
Lo oculto o inédito en la fotografía cubana (1959-1979)	251
De cómo los noventa se parecen también a los ochenta	254
Nosotros los de entonces... Ellos como nosotros	257
Bibliografía	258
<i>La vida en 35 milímetros</i>	259
<hr/>	
NELSON HERRERA YSLA	
<i>Un artista camaleónico</i>	263
<hr/>	
MAGALY ESPINOSA DELGADO	
Bibliografía	270
<i>El corazón por la boca: sujetos <i>queer</i> en la fotografía cubana</i>	271
<hr/>	
MAIKEL JOSÉ RODRÍGUEZ CALVIÑO	
Introito	271
La imagen gay	275
La imagen lesbica	281
La imagen transgénero	283
Cierre de retablo	286
Bibliografía	286
<i>El gusto por el cuerpo. Estrategias discursivas de la novísima generación de fotógrafos del cuerpo</i>	289
<hr/>	
YENNY HERNÁNDEZ VALDÉS	
Bibliografía	297

Inconclusos en su devenir hacia la tierra... La estética de la muerte de Rodney Batista	299
.....	
HAMLET FERNÁNDEZ	
Bifurcaciones y nexos en la fotografía contemporánea cubana. Concepto o/es documento	305
.....	
ALAIN CABRERA FERNÁNDEZ	
Bibliografía	310
Para vernos mejor: la fotografía	311
.....	
NELSON HERRERA YSLA	
Fotografía e historia en Cuba, la isla de las imágenes	323
.....	
RAFAEL ACOSTA DE ARRIBA	
I	323
II	324
III	326
IV	331
V	333
VI	335
VII y final	336
Bibliografía	338
Anexo 1. Cronología de los 90: selección de grandes eventos y exposiciones	341
.....	
Anexo 2. Algunos hechos importantes sucedidos en el panorama de la fotografía en Cuba desde 1983 a la fecha	343
.....	
Anexo 3. Dossier de fotografía cubana	345
.....	
Índice onomástico	375
.....	
Sobre los autores	399
.....	



*A Raúl Corrales, siempre en la memoria.
A mis hijos y a Lily.*

. AGRADECIMIENTOS .

En primer lugar, a los autores, por la entrega generosa de sus espléndidos textos para este libro. Igualmente, a los autores de las imágenes. A José Antonio Baujin, profesor, crítico literario, investigador y director de la Editorial UH de la Universidad de La Habana, quien acogió con entusiasmo, desde el primer momento, esta compilación. A Ana María González Mafud, entrañable amiga, por ser mediadora eficaz en los inicios de la negociación y propuesta del libro. A José Antonio Navarrete por la recuperación de algunos textos aquí incluidos. A Julián Bravo Rodríguez, joven editor que me demostró su profesionalismo en todo momento. En fin, mi agradecimiento a todos lo que ayudaron, de una u otra manera, a que este libro viese la luz.

Pensar la fotografía en Cuba

El arte en fotografía es, ante todo, arte literario [...] Para funcionar como arte, la fotografía debe contar su historia. Y es al escoger y abordar esa historia o tema cómo el artista-fotógrafo toma las decisiones cruciales para su arte.

CLEMENT GREEMBERG

Esa historia que, según la opinión de Greemberg, narra la fotografía pretende ser contada por este libro en su dimensión iconográfica general y en su relación específica con la fotografía cubana, al menos fragmentariamente. Se trata de una antología, vale decir, que muestra una zona representativa de la crítica y los estudios historiográficos sobre nuestra fotografía en distintos momentos de su evolución. Es una tentativa ambiciosa, ciertamente, pero a la vez roturadora de caminos en los estudios visuales del país, dada la reducida producción de textos sobre el tema.

La relación entre la fotografía y Cuba, entiéndase con su historia, sociedad y cultura, es de vieja data. Como se conoce, la isla de Cuba fue uno de los primeros países adonde se movió el invento de Daguerre una vez patentizado en París y fue, históricamente, la primera isla fotografiada en el orbe; también, el segundo país que contó con un estudio fotográfico, y su capital, la portuaria y epicéntrica Habana, rápidamente, a partir de 1841, se comenzó a llenar de estos establecimientos. De manera que estamos hablando de un recorrido de casi ciento ochenta años de fotografía insular. El presente volumen testimonia dicho itinerario desde el pensamiento acompañante a la creación fotográfica.

La experiencia acumulada como investigador y profesor, también como degustador y curador, me reveló hace ya un tiempo que en el campo cultural y académico nuestro existe una considerable carencia de textos sobre fotografía gestados por autores cubanos. Dentro de la

academia, el camino recorrido por los estudios sobre fotografía no ha sido realmente muy extenso. Todavía en la década de los setenta del pasado siglo, la fotografía no estuvo considerada como parte de las denominadas «bellas artes» en la concepción y práctica docente de la Licenciatura en Historia del Arte de la Universidad de La Habana; era, digamos, una expresión menor, de valor documental, eso sí, quizá apreciada como un género dotado de cierta artisticidad solo por los más avisados. Con otras palabras, una década posterior a la explosión visual de los sesenta, es decir, a diez años de la fotografía de la épica, con su saga de extraordinarias imágenes, y todavía no se reconocía a la fotografía como arte en la principal de nuestras universidades, lo que se puede estimar como una verdadera expresión del distanciamiento o, en el mejor de los casos, de un arte que estaba, todavía, dominado por la historicidad del fotorreporterismo y del documento.

Si, como dice Joan Fontcuberta, un especialista de reconocimiento internacional, la década de los setenta fue el inicio de la doble institucionalización de la fotografía, académica y museística (aunque ambos procesos ya habían comenzado en los sesenta) tanto en los Estados Unidos como en los principales países europeos, en el caso de Cuba, valdría añadir, esa institucionalización comenzó una década más tarde, cuando la creación de la Fototeca de Cuba y la realización de los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía (realmente el primero se celebró en México en 1978) dieron un dinámico impulso a su evolución y reconocimiento tanto artístico como académico.

Cabe señalar a la década de los ochenta del siglo xx como el período en que la fotografía en Cuba tomó conciencia de su ser o, dicho de otra forma, comenzó a pensarse a sí misma. De manera concomitante, José A. Navarrete, en uno de sus libros, señala que la literatura sobre fotografía, de carácter histórico, fue muy escasa en el continente durante las décadas de los setenta y ochenta del siglo xx. Habría que añadir que, si en el campo de lo artístico los ochenta fueron muy fructíferos para los fotógrafos, en la recepción académica la velocidad fue todavía más lenta. Un evento que se realizó en el año 2000, entre el Instituto Juan Marinello, de Cuba, y el Instituto Internacional de la Universidad de Michigan (en su Programa de Estudios sobre América Latina y el Caribe), con sede en el primero, permite apreciar lo elemental de las opiniones de algunos académicos cubanos con relación a la fotografía y su valor documental y sociológico. Un eminente historiador reconoció en ese evento que la fotografía no

había sido tenida en cuenta hasta ese momento por los investigadores de varias generaciones y que, y aquí viene lo más importante, «no dejaba de ser un instrumento útil para el historiador»; la expresión, bien analizada, es algo así como que la fotografía resultaba de cierta utilidad, pero no más, era probablemente lo máximo que se podía decir entonces a su favor. El libro *Historia y memoria: sociedad, cultura y vida cotidiana en Cuba, 1878-1917*, publicado entre ambas instituciones en 2003, y que opera como la memoria de aquel seminario, es una buena muestra de la poca importancia que a inicios de este siglo y milenio se le concedía por las investigaciones de ciencias sociales en Cuba a las fuentes visuales.

Por otra parte, más próximo en el tiempo, durante tres ediciones, entre los años 2009 y 2016, el Instituto de Investigaciones Juan Marinello fue sede de un evento denominado «Taller de Imagen y Visualidad», organizado por este autor, en el que se debatieron las cuestiones teórico-docentes relativas a las imágenes en el mundo actual (con énfasis en el campo cultural nacional). Se convocaron para los mismos a los principales especialistas sobre la temática y los debates de las tres ediciones pusieron de relieve lo virginal de los estudios y aproximaciones locales sobre las mismas.

Los procesos de aceptación académica y artística de la fotografía en la isla marcharon desfasados e irregularmente, pero lo que no admite dudas para el estudioso es la importancia de la década de los ochenta en la consolidación de ambos, además de significar la institucionalización de la fotografía en el país. La fotografía había irrumpido gradualmente en el escenario de las artes visuales; no fue fácil su camino ascendente, pero ya a la vuelta de los ochenta, primero formando parte de instalaciones (como en la mítica *Volumen I*) y después por derecho propio, gozaba de total reconocimiento por la crítica y las instituciones. En ese orden, fue determinante la llegada a Cuba de las ideas de la posmodernidad, con veinte años de retraso, cierto, pero que, cuando arribaron, lo hicieron con todo su peso iconoclasta y roturador. Esas ideas fueron cardinales en toda la mutación experimentada por el arte cubano en sentido general. Ya en el primer lustro del presente siglo, la fotografía sumaba reconocimientos de manera creciente dentro y fuera de sus fronteras, participando diversos artistas en relevantes eventos y muestras colectivas internacionales, a la vez que ocupó un lugar destacado en las exposiciones programadas en el evento insignia del arte insular, la Bienal de La Habana.

El tiempo permitió ver la evolución de la percepción académica sobre los estudios fotográficos y sobre la condición artística de las imágenes. Desde hace unos cuantos años podemos ver con satisfacción el incremento de trabajos de diploma, maestrías y doctorados sobre temas relacionados con la fotografía. En el primer lustro de este siglo, el fotógrafo Raúl Corrales recibió el título de Doctor Honoris Causa por la Universidad de las Artes de Cuba (ISA) y el que esto escribe ha impartido la asignatura opcional Fotografía Cubana, Caminos y Miradas, en la Maestría de Historia del Arte, de la Universidad de La Habana, durante tres ediciones. Al mismo tiempo, diversos libros han comenzado a aparecer sobre el tema fotográfico en el panorama editorial dentro y fuera del país, ya sea en importantes monografías de artistas (Korda, Osvaldo y Roberto Salas, Raúl Corrales, José Alberto Figueroa, *et al.*), en estudios abarcadores (el *Diccionario histórico de fotografía cubana*, de Ramón Cabrales, publicado en 2016; el libro sobre la fotografía del cuerpo *La seducción de la mirada. Fotografía del cuerpo en Cuba 1840-2013*, publicado en 2014, de la autoría de quien esto escribe; y *Damas, esfinges y mambisas. Mujeres en la fotografía cubana, 1840-1902*, publicado en 2015, de Grethel Morell), así como otros ensayos sobre fotografía cubana que integran diversas compilaciones sobre arte contemporáneo. El presente volumen, a cargo de la Editorial UH de la Universidad de La Habana, puede verse como el cierre del proceso iniciado hace unas cuatro décadas, pues este libro será destinado fundamentalmente a estudiantes y profesores de la enseñanza superior: cierre y apertura de un nuevo ciclo en cuanto a la aproximación intelectual sobre la fotografía.

Como es de suponer, la situación de desamparo inicial, de falta de atención a «lo fotográfico» por los estudios superiores, obviamente afectó y afecta considerablemente a alumnos, profesores, artistas, críticos e investigadores, por igual. Todos necesitan de referentes sobre el pensamiento crítico e historiográfico sobre el tema. Hoy, esas referencias tienen que buscarlas en diferentes y disgregadas fuentes y soportes; tal dispersión dificulta ponderar de conjunto nuestra producción crítica. Es cierto que han sido y somos, muy pocos, los autores que hemos desgranado ideas sobre las imágenes fotográficas y sus contextos y autores. Esta compilación cubre todo el espectro literario sobre el tema, desde la ya desaparecida y pionera María Eugenia Haya (*Marucha*), con uno de los primeros textos de sentido panorámico-histórico, probablemente el primero, pasando por autores

cardinales como Juan Antonio Molina y José A. Navarrete (nuestros más sobresalientes estudiosos del tema), hasta llegar a un reducido grupo de jóvenes que apenas estrenan sus herramientas críticas.

Lo más interesante del caso es que la fotografía producida en Cuba merece que se reúna el pensamiento acompañante que ha generado a lo largo de su evolución. Al menos una muestra. Es una forma legítima de testimoniar la presencia de los artistas y de las iconografías resultantes, a partir de su recepción por la crítica especializada.

Sigue siendo un texto fundacional, dentro de esta literatura especializada, el ensayo de Edmundo Desnoes «La imagen fotográfica del subdesarrollo» (1966), por la forma aguda e iluminadora con que examinó la denominada «fotografía de la épica» (como se le acuñó desde entonces) y la imagen en general del entonces denominado «Tercer Mundo». Sus reflexiones, conjeturas y conclusiones están sorprendentemente vivas a medio siglo de haber sido expresadas y hoy podemos admirar la oportunidad con que fueron escritas. Otros artículos y ensayos aquí reunidos conforman una literatura crítica de primer nivel sobre nuestra fotografía.

La antología examina procesos, etapas, artistas y obras puntuales. Es pensamiento sobre la creación, palabra sobre signos, ideas sobre iconografías. Desde luego que las opiniones de cada autor no necesariamente son compartidas por completo por el antologador, pero se ha procurado que estén reunidos trabajos de indiscutible calidad y pertinencia.

Los textos concentrados en este libro nos plantean una certidumbre: si en estos ciento ochenta años que van del arribo a Cuba de la primera máquina de daguerrotipos hasta el presente se ha construido un notable imaginario fotográfico, de igual forma se ha tejido, paralelamente, un grupo de reflexiones, comentarios críticos y ponderaciones sobre dicho imaginario que tienen una indiscutible presencia como hecho intelectual. He convenido con los autores los textos a publicar, creo que es una decisión que evita los riesgos de fricciones y por demás, en todos los casos, se trata de buenos trabajos de cada autor o autora. Alguien podrá argüir que hay mejores textos de uno u otro que los aquí recogidos y puede ser que tenga razón, pero lo que es indiscutible es que aquí están los que son y están bien representados, conformando un conjunto debido a una mirada integradora.

Un libro recientemente publicado, *Escribiendo sobre fotografía en América Latina. Antología de textos, 1925-1970* (Editorial Académica,

publicado en 2018, de 420 páginas), de José A. Navarrete, reúne también a importantes críticos sobre fotografía del continente y del país, es decir, persigue el mismo propósito, aunque en un panorama mucho más amplio; pero no ha circulado en Cuba (de hecho, este compilador se enteró de su existencia cuando le solicitó algunos textos a Navarrete en el proceso de armar el presente volumen). Si el libro de Navarrete examina a autores cubanos ya desaparecidos como Alejo Carpentier, José Gómez Sicre, Rafael Suárez Solís y Ramón Guirao, y cierra en el año 1970, el presente volumen se abre hacia el futuro en el sentido de que da cabida a autores que apenas comienzan su ejercicio del criterio, además de los consagrados como Haya y Desnoes; así, aparecen textos de Nahela Hechavarría, Grethel Morell, Hamlet Fernández, Yenny Hernández, Alain Cabrera y Maikel Rodríguez, jóvenes todos. Esperemos que se mantengan trabajando sobre fotografía en el futuro inmediato, de manera que sean un reemplazo efectivo a los autores más veteranos en estos menesteres como Nelson Herrera Ysla, Juan A. Molina, José A. Navarrete, Cristina Vives y Magaly Espinosa.

Hoy los estudios de sociología visual han enriquecido la nómina de pensadores sobre la imagen fotográfica y resalta la ausencia de escritores cubanos que puedan inscribirse en dicha ciencia social. Debo decirlo, ha habido y hay una reticencia en nuestra academia para asumir la sociología visual, hecho que solo puede explicarse, pienso, por el tradicional temor a lo nuevo que ha sido costumbre en los predios científico-sociales locales. Quizá este volumen contribuya a despertar algunas motivaciones y a que algunos jóvenes se lancen a caminar senderos exegéticos no recorridos antes. Los temas de la visualidad y la imagen en el momento presente son de una vitalidad y pertinencia que no permiten que estemos al margen. En el mundo de hoy el análisis de las imágenes, es decir, del universo particular que ellas habitan y su interrelación con el mundo, no puede ventilarse exclusivamente desde los tradicionales estudios visuales.

Cuando la denominada «postfotografía» (hibridación de fotografía e Internet, como concepto elemental de un término más complejo) va desplazando los habituales temas teóricos sobre la imagen fotográfica y se asienta en la agenda de discusión contemporánea, es necesario que la crítica nuestra se coloque en un plano de actualización teórica. Estamos realmente atrasados.

Hoy la sociología visual, la antropología visual y otros acercamientos difíciles de clasificar dentro de las ciencias sociales han auxiliado a

los estudios visuales en la tarea de escudriñar los imaginarios y la existencia de la imagen en el mundo actual. Es un proceso que se abre hacia el futuro.

En sus ciento ochenta años de vida (un cumpleaños que depara 2020), la fotografía no solo contó una historia, la suya (y la del mundo a partir de 1840), sino que fue mutando hasta convertirse, más que en una cronista de su tiempo, en una fuente surtidora de imágenes de todo tipo para el arte, las ciencias, la sociedad y la historia. Al mismo tiempo, estimuló el pensamiento y los análisis icónicos, motivó la interrelación dinámica entre signos y palabras, imágenes e ideas; nos hizo, en fin, pensar desde la visualidad.

Espero, pues, que la andadura del presente libro por las aulas universitarias y otros caminos valide su existencia.

RAFAEL ACOSTA DE ARRIBA
La Habana, a mayo de 2019



Apuntes sobre la historia de la fotografía en Cuba en el siglo XIX*

MARÍA EUGENIA HAYA

G. Whashington Halsey fue el primer fotógrafo que trabajó en Cuba. Si damos crédito a una noticia aparecida en el *Diario de la Habana*, desembarcó en esta ciudad un año después del invento de Daguerre, a finales de 1840, abriendo un estudio que contaba con la inestimable ventaja de disponer de la luz natural. Y de acuerdo con ella trabajaba. Su estudio estaba abierto desde las 10.30 hasta las 13.30 horas.

Uno de los actos públicos más importantes de esta época eran las Vistas Casi Reales, que consistían en proyectar retratos de personalidades prestigiosas. La daguerrotipia¹ proporcionaba a los habaneros que desfilaban por el local de Halsey la sensación del día. Algunos llegaban con la intención de retratarse, otros para contemplar el nuevo invento, que gracias a la prensa local se había hecho suficientemente conocido. El escándalo que la primera daguerrotipia había provocado en España se ocupó de ello.

El 8 de marzo de 1841

don Antonio Rezzonico tiene el honor de comunicar al respetable público que a partir de hoy todo aquel que quiera hacer uso de ello, podrá

* Publicado en el catálogo *XX Aniversario Casa de las Américas. Obra gráfica*. Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, 1979.

¹ Técnica fotográfica considerada el primer procedimiento práctico o comercial de fotografía del mundo, fue ideada por Louis-Jacques-Mandé Daguerre. Su invención data del 7 de enero de 1839, y el secreto del proceso fue revelado al mundo el 19 de agosto del mismo año por el diputado y científico francés François Arago, en una reunión de la Academia de Bellas Artes de París, fecha que se considera el inicio de la historia de la fotografía.

visitar su casa en la calle de la Muralla 54, donde por módico precio, que en ningún caso supera la media onza, podrá retratarse en miniatura, si bien el retrato tiene dos veces el tamaño de aquellos que hasta ahora se han visto en la ciudad..., presentado en una valiosa caja de cuero con la correspondiente placa de vidrio. Todo lo necesario ha sido importado de Nueva York».

Al mismo tiempo se compromete a «realizar con la máxima exactitud copias de cuadros, dibujos o pinturas», puesto que, «dispone de distintos aparatos de daguerrotipia». Finalmente, se harían «por encargo fotografías de paisajes y de edificios».

Rezzonico, vendedor inteligente, puso sus aparatos a disposición de los talleres litográficos existentes en la ciudad, propiedad de los «españoles» Fernando y Francisco de la Costa y Prades y de los «franceses» Francisco Miguel Cosnier y Alejandro Moreau de Jonnés. Los franceses, que posteriormente llamarían a su negocio Real Sociedad Patriótica de La Habana, se interesan inmediatamente por los aparatos ofrecidos.

En junio de 1841, Halsey vende su equipo fotográfico, «extraordinariamente apropiado para la fotografía de paisajes», a R. W. Hoit, quien de nuevo hace publicidad de sus «maravillosos retratos en un formato triple, en contra de lo que hasta ahora era habitual en la ciudad, al mismo precio». Debido a los largos tiempos de exposición requeridos con el único objetivo «Chevalier» que por entonces se podía conseguir, Hoit decide coger el estudio fotográfico de Halsey por su extraordinaria luminosidad, ampliando el horario de trabajo de Halsey de 9.30 a 14.30 horas. Hoit recomienda a su clientela que se retrate en días húmedos, «por ejemplo, después de que haya llovido, cuando las nubes se acaban de disipar, pues las fotografías salen antes, más contrastadas y más finas que en días secos».

En el caso de Hoit, los esfuerzos formales están en relación directa con los problemas técnicos de la fotografía de su época. Se esfuerza por conseguir el retrato perfecto. Así, por ejemplo, recomienda a las señoras que para fotografiarse lleven vestidos de rayas o cuadros con el fin de acentuar los contrastes.

En aquella época la fotografía tenía su precio. En un principio tan solo podía permitirse el lujo de retratarse la alta burguesía que, en el siglo XIX, y gracias al desarrollo de la industria azucarera, había

alcanzado un auge especial. Fue ella también la que implantó la «moda del retrato». La pequeña burguesía no dudó en seguirla, aunque sus ingresos no le permitieran semejantes extravagancias. Todo ello contribuyó al rápido desarrollo que, en Cuba, al igual que en el resto del mundo, conoció la fotografía.

El 2 de octubre de 1841, en la calle Obispo esquina a Habana, abrió sus puertas al público el Gran Diorama² de Míster Daguerre. Hasta entonces, las personas de color –el 58 % de la población global de Cuba– no podían asistir a las representaciones del teatro Diorama de La Habana. Por ello, «el Gran Diorama de Míster Daguerre reserva un día a la semana para el público de color».

En 1848 se introducen también las fotografías litográficas en los periódicos. De Francia llegan colecciones de fotografías litografiadas de 43.5 cm x 63 cm, para su venta. Surgen nuevos estudios fotográficos no solo en la capital, sino también en la provincia. En la prensa se anuncian fotógrafos cubanos y extranjeros. Esta competencia masiva hace bajar los precios: «La daguerrotipia pequeña sin caja un peso, con caja dos pesos..., 17 pesos con marco de caoba». También se ofrecían «retratos en miniaturas, tan pequeños que pueden llevarse en broches, joyas y medallones».

El primer trabajo periodístico sobre la fotografía en Cuba se publicó en 1855 en la *Revista de La Habana* por José de Jesús Quintiliano, con el título de «Fotografía». En los artículos de la prensa de los años cincuenta se refleja la impaciencia con la que se esperaba el nuevo invento. Las primeras publicaciones en los periódicos fueron retratos. También conocemos el nombre de un fotógrafo: Molina. Él dio a conocer a los lectores a las personalidades más relevantes de las ciencias cubanas.

Entre los fotógrafos cubanos más reconocidos de los años cincuenta destacan Esteban Mestre y Francisco Serrano, quienes por entonces llevaron a cabo los primeros experimentos y ensayos con colodión y ambrotipia, y hacia 1857 comenzaron a trabajar con negativos de papel.

² Diversión que consistía en representar vistas de lugares muy conocidos a partir de luces proyectadas. Ideada por el escenógrafo francés Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851), fue muy popular a mediados del siglo XIX. Eran confeccionados con lienzos o papeles transparentes de grandes dimensiones que se iluminaban para lograr efectos ópticos. Se considera un antecedente de la fotografía y el cine.

Los primeros retratos corresponden a los daguerrotipos que conocemos de Europa y Estados Unidos. Reflejan la estructura social del país. El retrato une estrechamente al artista con la clientela, el fotógrafo se hace famoso por sus modelos. Así, por ejemplo, Esteban Mestre, quien en 1851 abre un estudio en el que trabajará durante treinta años se siente interesado por la investigación fotográfica. Experimentaba porque conocía las dificultades derivadas de las características climatológicas de Cuba. Las fórmulas importadas de Estados Unidos y Europa para el desarrollo de la fotografía producían en el clima tropical de Cuba otros resultados a los obtenidos en sus países de origen.

Con Mestre se amplió la temática fotográfica, que ya no queda delimitada al retrato. Con una concepción extraordinaria de la luz, fotografía en estos primeros años parte de la ciudad, para estas tomas emplea la luz de la puesta del sol, o bien la luz crepuscular de paisajes nublados, con el fin de así captar los pequeños detalles con la máxima sensibilidad. Reunió historias sobre La Habana, sobre sus edificios públicos, paseos, iglesias, muelles y calles, que luego anotaba en la parte de atrás de las distintas fotografías.

En el *Anuario y Directorio de La Habana*, editado en 1859, aparecen los nombres de los primeros retratistas que aún trabajaban con daguerrotipos: Carlos Manuel Suárez Arango, Pedro Arias, José Baturone, Ramón M. Blandín, Francisco Carrera, J. Fernández, Sebastián González, Juan Hevia, Manuel Lozano, Eugenio Martínez Lunar y Molina, Manuel Paine, Francisco Prentice, Carlos C. Serpa y Esteban Mestre, todos ellos cubanos, y entre ellos algunas mujeres, como Encarnación Irástegui y Francisca Madero, quien como informa la *Gaceta de La Habana*, se califica de «retratista al daguerrotipo».

La imagen más antigua de un fotógrafo nos la facilita el primer periódico de carácter caricaturista *La Charanga*, en cuya portada puede verse una alegoría fotografiada por Ferrán y grabada por José Robles, en la que se representa a todos los componentes de la Charanga (orquesta muy pequeña que toca música popular) con sus instrumentos y un fotógrafo ambulante, muy parecido a Serrano.

Francisco Serrano y Romay nació en La Habana. En un principio se dedicó a la fotografía como «amateur». Viajó a Venezuela y en 1855 regresó a Cuba. En 1857 empezó a trabajar en la firma de Mestre. De 1861 a 1863 trabajó en distintos lugares de la Isla, hasta que en 1863 fundó junto con Lunar y Herrera una galería fotográfica propia.

En 1868 comienza la primera guerra de independencia, conocida por el nombre de Guerra de los Diez Años. Sus escenarios fueron las provincias occidentales y centrales de la isla. En estos años cobra importancia la crítica literaria, que aborda los problemas de la sociedad de entonces y revela de forma irónica las raíces de la decadencia social.

Durante estos años aumentan las importaciones cubanas. A partir de 1851, la mitad de los barcos que arriban ondean la bandera americana. Con estas importaciones llegan numerosos productos fotográficos al país. La fotografía conoce un auge extraordinario y como consecuencia de ello bajan los precios de los retratos. Así también las capas más pobres de la población tienen acceso a la fotografía. Son numerosos los anuncios que hacen publicidad de productos fotográficos y de estudios fotográficos en la ciudad y en la provincia. Mestre, primer profesor de fotografía, ha de contar ya con una gran competencia.

Se editan los primeros libros ilustrados con fotografías, como, por ejemplo, *Álbum Poético Fotográfico de las Escritoras Cubanas por la Señorita Domitila García, dedicado a la Señora Doña Gertrudis Gómez de Avellaneda*, impreso en 1868 en la Imprenta Militar de la Viuda de Soler.

En el mismo año tiene lugar la primera exposición de novedades fotográficas llegadas de Europa y Estados Unidos. Con el nombre de *Boletín Fotográfico* aparece en 1882 la primera publicación dedicada especialmente a la fotografía, que informa a los fotógrafos «amateurs» sobre fórmulas químicas, películas, posibilidades de la fotografía, etc. Es este un manual perfecto que además publica artículos informativos sobre la historia de la fotografía, resúmenes de descubrimientos físicos y químicos, informes sobre Daguerre y Niépce, así como recomendaciones técnicas para los fotógrafos. A partir de entonces, la gente se va familiarizando con la idea de concebir la fotografía como una forma de arte. El objetivo de este boletín es explicar el manejo de la técnica fotográfica por fotógrafos profesionales y hacerla accesible a todos aquellos que estén interesados en ella. Con este fin, ilustra una de sus páginas con una foto modelo pegada a un cartón y junto a ella la misma imagen en fototipia a modo de comparación. Al mismo tiempo, se describe la técnica empleada en dicha fotografía, se comenta su valor formal y su calidad técnica.

Los temas son fotografías de retratos y de paisajes, la fotografía habitual para la publicidad en los escaparates, así como la propaganda

normal en forma de tarjeta postal o tarjetas de visitas. Incluso se describen métodos para retratar a los chinos:

El afán de los chinos por retratarse se está convirtiendo en una pasión... Todos ellos quieren retratarse en la misma pose, con los pies y los codos ligeramente hacia afuera. Quizá uno de cada mil esté dispuesto a adoptar otra pose... Piensan que esta pose simboliza el respeto y el prestigio... Un fotógrafo que coloque junto a un chino una mesa con flores, no le dejará satisfecho... Cuanto más frío y duro sea el retrato, cuanto más falta la luz, el color, la vida y las sombras, tanto más le gustará. El fotógrafo que siga estas indicaciones puede estar seguro que el cliente pagará por el retrato el dinero deseado.

En julio de 1882, Domingo Figarola-Caneda publica junto con el fotógrafo José A. Soroa una revista ilustrada con el título *Cuba Fotográfica*.

En 1884 se funda la *Asociación Fotográfica de Aficionados* con los fotógrafos Francisco López Rubio, Narciso Mestre, Néstor Maceo, Esteban Mestre, Juan Piedra, Emilio Prado, José Andre y José Calvet, así como los fotógrafos «amateurs» Soroa, Morrison, Taveira, etc.

A partir de entonces, los fotógrafos cubanos se reúnen regularmente: organizan excursiones con el fin de fotografiar juntos. En el *Boletín Fotográfico* fundado en 1882 se publica en diciembre de 1884 un artículo en el que se comenta que una mañana frente a la tienda de fotografía de J. S. López y Compañía, en la calle La Habana, n.º 65, se habían reunido todos los fotógrafos con sus equipos. Ante las numerosas personas allí congregadas y sus equipos, un transeúnte preguntó si se trataba de una revolución. Todos ellos se dirigieron después hacia Vento, objetivo de la excursión, donde realizaron numerosas fotografías del paisaje y de la fábrica Albear.

En aquellos años no existían discrepancias entre los fotógrafos profesionales y los aficionados: los primeros aseguraban que los aficionados, más de un millar, arruinaban el negocio. Los artistas se regían por determinadas reglas estéticas: por ejemplo, no utilizar demasiados accesorios, no mezclar el fondo con el dibujo del vestido, buscar una pose natural en consecuencia con la posición social de cada individuo, buscar la luz correcta y la suficiente cantidad de luz. Se daba especial importancia al retoque.

Los aficionados conocían perfectamente los métodos, y se trabajaba con una notable perfección, «a pesar de las especiales condiciones climatológicas de nuestro país». Muchas de estas técnicas empleaban patentes especiales extranjeras, cuyos propietarios habían asegurado el monopolio. Tanto los aficionados como los profesionales se complacían en conseguir, sin utilizar esta patente, resultados satisfactorios, y ello a pesar de las difíciles condiciones climatológicas con las que se veían obligados a trabajar.

A partir de 1882 se intensificaban las rebeliones contra el régimen dominante. Su figura clave y cabeza política –apoyado por el Partido Revolucionario Cubano– es Martí. El 24 de febrero de 1895 estalla la guerra civil. La burguesía del país se opone abiertamente a la revolución a través de su partido, Partido Autonomista, fundado dos años después de la Paz del Zanjón. Este se alía con España, que sigue una política que le permita mantener su dominio colonial sobre Cuba. Se confía el mando del ejército español a Valeriano Weyler, quien propone una guerra de exterminio masivo contra la población cubana. Su método es sencillo: se concentra a la población campesina en los campos más grandes, lo que provoca el hambre y la miseria en estas zonas. Gracias a la fotografía conocemos las víctimas de esta matanza que dispone Weyler. Muchas de estas fotografías fueron realizadas por fotógrafos aficionados desconocidos.

La guerra civil es asunto de todos. Soldados e intelectuales se hermanan en el escenario de la guerra a favor de un asunto común. Miró Argenter informa sobre los acontecimientos en las *Crónicas de la Guerra*, Máximo Gómez y Martí escriben sus diarios. Maceo trabaja como reportero para el periódico *Cubano Libre*. Menocal realiza bocetos de las batallas. Tanto los aficionados como los fotógrafos profesionales fotografían y reflejan así directamente los sucesos. Ahora surge en Cuba la primera fotografía verdaderamente documental. Se utilizan las cámaras Kodak, pequeñas y fáciles de manejar. Después de la guerra se estilizaron estas fotografías alegóricamente, adornándolas a modo de «collage» con flores de papel y cintas y colgándolas en las paredes de las casas.

A finales de siglo los fotógrafos de la prensa habían aumentado considerablemente. Surgen las fotografías realizadas con magnesio. A veces se encuentra la siguiente anotación: «Este trabajo es el resultado de lo que pudo conseguirse de noche y bajo las desfavorables

condiciones en las que se hizo». En 1899, Enrique Gonze Cintas publica tres folletos sobre ensayo con color con sus propias fórmulas, de las que asegura que nadie conocía antes de dicha publicación. En uno de los capítulos afirma que este tipo de fotografía no perjudica a la pintura, puesto que «el óleo perdura durante siglos, puede ser restaurado y barnizado, mientras que pocas veces sobrevive la fotografía más de seis años».



Cuba, sus inicios fotográficos*

RUFINO DEL VALLE / RAMÓN CABRALES

La primera vez que se tuvo noticia en Cuba sobre el invento del daguerrotipo fue gracias a un artículo traducido de la *Gazette de France* y publicado en el *Diario de la Habana*, el 19 de marzo de 1839. En su primera plana, se anunciaba que Daguerre «ha encontrado el medio de fijar imágenes que vienen a pintarse en el fondo de la cámara oscura, de manera que esas imágenes no son ya el pasajero reflejo de los objetos, sino su marca fija y durable que puede transportarse de un punto a otro como una estampa o un cuadro». Ya desde los primeros meses de 1838, después de haber obtenido excelentes resultados con su método, Daguerre había mostrado sus ensayos al astrofísico François Jean Dominique Arago y este los presentó ante los miembros de la Académie des Scienses de París, entre los cuales se encontraba el joven dibujante y litógrafo Federico Mialhe, quien en esos días exhibía en una de las salas de arte parisinas *Ochenta croquis del país de los Pirineos*. Al poco tiempo, Mialhe embarcó hacia Cuba, animado por su amigo el pintor de historias y retratista Moreau de Jonnés, director de la litografía de la Real Sociedad Patriótica de la Habana. Y ya aquí repararía en la utilidad del invento de Daguerre, ya que con él podía lograrse copias exactas del natural sin necesidad de tener que pasar largas jornadas haciendo bocetos, estudiar las perspectivas, apuntar los detalles y las tonalidades. A los ojos de Mialhe, la capital cubana mostraba una bonanza económica notable que auguraba un buen futuro para profesionales como él: pintores, dibujantes, litógrafos, pendolistas...

Entre estos últimos se destacaba el norteamericano George Washington Halsey, autor de la obra titulada *Pendolista universal*,

* Tomado de *Opus Habana*, vol. VIII, n.º 3, La Habana, 2004-2005, pp. 4-15.

para enseñar el arte de escribir toda clase de letras y hacer dibujos, recomendada por la sección de Educación de la Real Sociedad Patriótica. Como se verá más adelante, no tardarían muchos meses para que los destinos habaneros de Halsey y Mialhe se cruzaran –en detrimento del segundo– dado el interés de ambos, manifestado por separado, en emplear las bondades de la daguerrotipia. Para entonces, la casa comercial El Buen Gusto de París, de J. Escalambra, situada en la calle Obispo n.º 27, entre Cuba y Aguiar, vendía daguerrotipos de distintos tamaños, siendo el primer establecimiento en Cuba que ofertara materiales fotográficos (*Diario de La Habana*, 1840). Y en la popular librería de Ramis, en la calle Obrapia n.º 8, se distribuía el libro *Exposición histórica de los procedimientos del daguerreotipo y del diorama*, de J. M. Daguerre, edición corregida y aumentada en 1839, con siete láminas, en versión del médico español don Joaquín Hysern y Molleras (1804-1883). Sobre el fabuloso invento, el presbítero Félix Varela y Morales (1787-1853), filósofo precursor de las ideas de la nacionalidad cubana, publicaría en 1841, en Nueva York, su artículo «Daguerrotipo», que incluyó en sus *Lecciones de filosofía*.

Primer daguerrotipo

La constancia sobre la introducción de una cámara fotográfica –así como de la obtención del primer daguerrotipo– en Cuba, se tiene gracias a un artículo publicado en *El Noticioso y Lucero* (5 de abril de 1840), en el que se refiere cómo ese invento había llegado desde París a manos del joven ilustrado Pedro Tellez-Girón, hijo del entonces Capitán General de la Isla.

Según la reseña periodística, «el curioso aparato llegó a esta capital en mal estado, inservible; manchadas las láminas metálicas, rotos los frascos de reactivos, y el termómetro. Por de pronto se creyó irreparable este fatal contratiempo, pero S. E. constante en su celo, firme en su decisión solicitó y obtuvo del Sr. D. Luis Casaseca la reparación del instrumento».

Y añade:

El ilustre joven tuvo inmediatamente el placer de ver coronado su primer ensayo de aplicación por un éxito felicísimo copiando por medio del daguerrotipo la vista de una parte de la Plaza de Armas, que representa el edificio de la Intendencia, parte del cuartel de la Fuerza, algunos árboles del centro de la misma plaza, y en último término el cerro que al

E. de la bahía contribuye a formar el puerto de La Habana todo con una perfección en los detalles que es verdaderamente admirable.

Téllez-Girón tuvo «la gloria no solo de haber sido el que ha dado a conocer prácticamente el daguerrotipo en esta isla, sino también la de haber insinuado el primero el modo de su aplicación a algún artista que presencié, como simple espectador, los primeros ensayos de este aparato nuevo y admirable», asevera la crónica.

Entre tanto, Federico Mialhe importó también una cámara de daguerrotipo con la intención de captar paisajes cubanos, copiarlos después sobre las piedras litográficas e imprimir cientos de copias con fidelidad. Convencido de que ningún otro artista estaba interesado en el invento de Daguerre, experimentó y estudió con paciencia científica cada detalle del procedimiento antes de solicitar del Cabildo un privilegio exclusivo para su uso. Una idea semejante abrigaba George Washington Halsey, quien se había marchado a Estados Unidos tras haber ejercido tres años como profesor de caligrafía y dibujo en La Habana.

Llegó a Nueva York en pleno furor de las miniaturas daguerrianas, y allí comprobó los adelantos que aumentaban la sensibilidad de las placas fotográficas. Aprendió la técnica y compró a Alexander Simon Wolcott (1804-1844) un prototipo de la cámara que este había patentado en esa ciudad, en mayo de 1840, y que era distinta a la de Daguerre. En lugar de un objetivo, esa cámara tenía una gran boca por donde se proyectaba la imagen a un espejo cóncavo, situado dentro, en el otro extremo; allí era reflejada y concentrada a una pequeña placa de dos por dos y media pulgadas situada en el centro de la caja y frente al espejo. Con esta novedad óptica, la placa recibía más luz y, como se obtenía por reflexión, la imagen quedaba al derecho y no invertida como sucedía en otras cámaras.

Con la cámara de Wolcott, el método de Draper y la reducción del tamaño de la placa, la exposición se redujo a tres minutos o menos, según la intensidad de la luz del sol y se podían hacer retratos con mucho menos fatiga.

El domingo 3 de enero de 1841, gracias a Halsey, Cuba se convirtió en el segundo país del mundo y el primero en Hispanoamérica en inaugurar de manera oficial el primer estudio público o comercial de retratos al daguerrotipo (*El noticioso y lucero de La Habana*, 1841).

Ese establecimiento se encontraba situado en la azotea del Real Colegio de Conocimientos Útiles, en la calle del Obispo n.º 26, entre Cuba y Aguiar, al lado de la tienda El Buen Gusto de París.

Rudimentos del oficio

De la lectura de los anuncios publicados en los diarios habaneros entre el 3 de enero y el 3 de febrero de 1841, se puede conocer algunos detalles del estudio de Halsey y de las operaciones realizadas para obtener las miniaturas.

Se infiere que la fuerte luz solar del trópico permitía captar la imagen en solo 30 segundos, pero también producía unas sombras muy pronunciadas y desagradables alrededor de los ojos que obligaron a Halsey, dos semanas después de la inauguración, a introducir cambios importantes en la fijación de la máquina.

Colocó a sus clientes en la sombra y obtuvo imágenes más suaves y agradables pero necesitaba aumentar la exposición a dos minutos y medio, o tres.

Según los anuncios de prensa,

la sesión para tomar una miniatura dura media hora y solo puede verificarse en planchas de la plata más pura que requiere mucho trabajo y habilidad para su preparación exigiendo la preparación química sobre 8 ó 10 minutos después de la sentada para fijar las luces y las sombras y que quede perfecta la miniatura, las que tomada por reflexión no puede menos de quedar perfectas semejanzas del individuo como aparecen en el tiempo de sentarse.

Pero Halsey no se estableció por mucho tiempo entre los cubanos y a finales de junio decidió marcharse del país;¹ vendió su equipo y dejó su estudio a disposición del también daguerrotipista estadounidense Randall W. Hoit.

No sería hasta 1843 que surgiera el primer daguerrotipista cubano: Esteban de Arteaga, quien estudió en la galería del afamado maestro M. Queslin de París y, a su regreso a La Habana, en noviembre de ese año, adquirió la galería situada en la calle Lamparilla n.º 71, entre Compostela y Aguacate, inaugurada cinco meses atrás por un francés.

¹ En diciembre de 1841, Halsey introdujo el daguerrotipo en Cádiz, España (Sánchez Vigil, 1999, p. 61).

El cubano ofrecía al público, además de los retratos tradicionales, imágenes coloreadas al daguerrotipo, venta de cámaras y productos químicos, así como la enseñanza de «este arte incomparable en cuatro días».

Desde que Halsey llegó a La Habana, hasta el momento en que se estableció Arteaga, desfilaron por la capital media docena de daguerrotipistas extranjeros, entre los que no puede dejarse de mencionar a Antonio Rezzonico.

Procedente también de Nueva York, este miniaturista canadiense de origen italiano arribó en febrero de 1841 –o sea, un mes después de Halsey– y se instaló en la calle de Vives n.º 218, una barriada en las afueras de la muralla que rodeaba la ciudad. Trajo un aparato para retratar miniaturas y dos cámaras para paisajes.

La pésima ubicación de su estudio le obligó a trasladarse a la calle de la Muralla n.º 54, pero aún así no logró la clientela que llegó a tener el daguerrotipista estadounidense, quien estaba situado en la calle más comercial de la ciudad y ya había recogido los éxitos de la novedad dentro de la sociedad habanera.

Rezzonico no se desanimó y pensó en la posibilidad de reproducir la naturaleza y la arquitectura cubana, aunque carecía de la tienda portátil para revelar inmediatamente las placas de su cámara de paisajes.

Cerca de su laboratorio, a unas 300 varas, estaba el símbolo de la ciudad: la Fuente de la Noble Habana o de la India, y pensó que quizá, apresurándose, podía lograr la imagen. Y, en efecto, lo logró, así como el daguerrotipo de la iglesia del Santo Cristo del Buen Viaje, situada en las calles Lamparilla y Villegas, a tres cuadras o bloques de su vivienda.

Rezzonico ofreció tales reproducciones a la litografía de los «españoles», que dirigía Fernando de la Costa y Prades, pero solo consiguió ofender su orgullo profesional, ya que este último creyó superar la imagen de la cámara y las rechazó.

No opinaron lo mismo sus competidores, del taller de los «franceses», de Francisco Miguel Cosnier y Alejandro Moreau de Jonnés. Allí Federico Mialhe decidió incluir estas dos vistas en su atractivo álbum *Isla de Cuba Pintoresca*, que venía publicándose por entregas desde 1838.

En su cuarta edición, distribuida en julio de 1841, se reprodujeron estas dos imágenes, litografiadas por Mialhe, en lo que constituyó el primer abrazo entre la fotografía y la imprenta en Cuba.

Hoy en día se encuentran pocos daguerrotipos escénicos como los que hizo Rezzonico, aunque se llegaron a realizar cientos. Tal vez la escasa calidad de los mismos y su mala conservación haya influenciado en su custodia. De modo que, en la actualidad, lo que más abundan son retratos.

Métodos fotográficos

Hasta mediados de 1850 se utilizó en Cuba el daguerrotipo, cuyo abaratamiento fue seguido de un nuevo procedimiento conocido inicialmente como «daguerrotipo sobre papel», pues aún no se había popularizado el término «fotografía», acuñado en el mundo científico por el físico y químico inglés John Herschel en una conferencia pronunciada ante la Sociedad Real de Londres, el 14 de marzo de 1839.

A propósito, el vocablo «fotógrafo» se usó por primera vez en Cuba en un artículo publicado en la primera plana del *Diario de la Habana*, el 29 de junio de 1840, sobre el viaje que realizó el pintor francés Honorato Vernet por tierras egipcias. Muy de tarde en tarde, algún daguerrotipista viajero se autotitulaba *pintor fotografico* o *photographo*, pero no es hasta 1850 que esa expresión comenzó a usarse corrientemente.

A partir del daguerrotipo, los métodos se multiplicaron en aras de conseguir una cada vez mayor sensibilidad de las placas fotográficas u otras ventajas. Así apareció el «colodión húmedo» (conocido también como «algodón pólvora» o «piroxilina»), que se basaba en la transformación de esa sustancia explosiva en producto fotográfico al añadirsele yoduro de plata.

Para obtener la fotografía por ese método, era necesario preparar la placa en el momento de usarla –o sea, tenerla húmeda–, de ahí su nombre. Ello resultaba bastante complicado pues exigía llevar consigo el equipamiento necesario; sin embargo, por su superior calidad, este procedimiento barrió al daguerrotipo de los estudios fotográficos y dominó hasta 1880, cuando apareció el «gelatina-bromuro».

Otros métodos fueron: el «ambrotipo», una variante de la placa de colodión húmedo que fue utilizada en Cuba hasta 1865; el papel de «albúmina» (clara de huevo), empleado hasta 1895; el «ferrotipo», conocido también como «tintipo» o «melainotipo», y el papel al carbón.

También convivieron la «galvanografía», el «marfilotipo» (imitación de la pintura sobre marfil), los «procesos de impresión al platino»,

«el cianotipo», la «goma bicromatada», el «papel salado», el «papel encerado seco»...

A su vez, independientemente de los procesos aplicados, las imágenes se presentaban con diferentes formatos, estilos o modas. Junto a la *carté-de-visite*, ideada en 1854 por el fotógrafo francés André-Adolphe-Eugène Disdéri, se encontraba la tarjeta *cabinet* (10.8 cm x 15.9 cm), surgida en 1866 en Inglaterra como evolución de la primera; o sea, con el mismo tipo de presentación pero con mayor formato.

Otras opciones eran los tarjetones, la tarjeta postal, los mosaicos (18 cm x 26 cm), las fotografías en porcelana, las estereoscópicas (para ver en tercera dimensión) y los cristalotipos. A ello añádase que cada galería importante diferenciaba su oferta: así existían «Molinatipos», por José López Molina; «Bellotipos», por Adolfo Bello; «Loomitipos», por Osbert B. Loomis; «Mestreotipos», por Esteban Mestre...

Este último, de origen catalán, estableció su galería fotográfica en 1851, manteniéndola durante treinta años «con real privilegio», en O'Reilly n.º 19 entre Aguiar y Habana, primero, y después en el número 63 de la misma calle, donde le fuera tomado un retrato al niño José Martí.

Mestre y el cubano Francisco Serrano fueron los fotógrafos más destacados de esa época, al iniciar hacia 1857 experimentos con colodión, ambrotipo e impresiones sobre papel. El catalán no solo realizó retratos, sino que logró reproducir paisajes de la ciudad con un extraordinario control de la luz. Por la amplia gama de grises, que transmitían una atmósfera romántica, sus fotografías fueron comparadas con los cuadros del pintor Esteban Chartrand.

En 1855 fue publicado en la *Revista de la Habana* el primer artículo periodístico «dedicado a los fotógrafos de La Habana», con la firma de José de Jesús Quintiliano García y Valdés, pero no es hasta 1859 que —en el *Anuario y Directorio de La Habana*— aparece una relación de los retratistas al daguerrotipo. En esa lista encontramos a Encarnación Irástegui, la primera mujer fotógrafa cubana.

Entonces funcionaban más de quince galerías, entre las que cabe mencionar las lujosas casas fotográficas de Payne, Cohner, Winters, Fredricks, Molina, Lacroix, Lunar y Herrera. Todas ellas se encontraban al final de las calles de Obispo y de O'Reilly, muy cerca de la plazuela de Montserrate, donde Esteban Mestre tomó una de las fotografías más noticiosas de aquella época: la de la ceremonia de inicio del derrumbe de las murallas que circundaban la ciudad, celebrada el sábado 8 de agosto de 1863.

Mestre logró que el Capitán General Domingo Dulce Garay y su comitiva posaran al terminar el acto. Según relata el diario *La Prensa*,

la ceremonia había concluido. S. E. saludó a toda la concurrencia y comenzó a bajar la anchísima escalera llevando siempre a su derecha al señor Obispo y a su izquierda al señor General de la Marina, y en torno suyo el Ayuntamiento, Oficiales Generales, Grandes cruces, títulos de Castilla y personas distinguidas, resonando las músicas militares con la Marcha Real, a la vista de S. E. En este orden, se detuvo todo el cortejo a la mitad de la gran escalera, permaneciendo todos allí durante diez minutos, el tiempo necesario para que un fotógrafo, situado con su aparato en un balcón de la calle O'Reilly esquina a la plazuela, sacase aquella vista imponente, para mandarla a Madrid y para que pueda poseerla el pueblo de La Habana.

Fotografía informativa

Para ese momento, algunos fotógrafos habían optado por viajar en carromato o volanta para retratar rincones citadinos o paisajes rurales. También comenzaron a captar sucesos importantes para la comunidad como incendios, misas de campaña, derrumbes..., iniciando una nueva especialidad: la fotografía informativa.

Con este fin se utilizaba una cámara más liviana de placas de 5 x 7 pulgadas. Ese tamaño de fotografía se conoció por «tarjeta inglesa» y en Cuba se popularizó como «tarjetones». Pegadas a una cartulina, dichas imágenes llevaban al dorso una breve explicación de su contenido, por lo que serían precursoras de la fotografía periodística: aquella que –unida a los textos escritos– apareció en diarios y revistas gracias a la invención del fotograbado. En cuanto a las primeras fotografías realizadas en Cuba con un carácter reporteril, fueron las relacionadas con el inicio de la Guerra de los Diez Años en 1868, si bien no existe un gran número de las mismas dadas las dificultades que entrañaba el tener que preparar las placas (colodión húmedo) en el mismo instante de hacer las tomas.

Ello implicaba el traslado en carretas del pesado equipo fotográfico hacia el teatro de la guerra, como lo hicieron Roger Fenton al fotografiar la Guerra de Crimea en 1855, y Matthew B. Brady en la Guerra de Secesión Norteamericana (1861-1865). Solo un puñado de fotógrafos españoles autorizados por las autoridades coloniales dejaron testimonio gráfico de aquella contienda, el cual fue recogido en dos álbumes.

Es el caso del *Álbum Histórico Fotográfico de la Guerra de Cuba desde su principio hasta el Reinado de Amadeo I, dedicado a los beneméritos cuerpos del Ejército, Marina, y Voluntarios de la Isla*, que tiene 24 grandes imágenes del fotógrafo gallego Leopoldo Varela y Solís, con textos de Gil Gelpi y Ferro. A este se añade *El Álbum de la Paz, ocurrencias de la campaña de Cuba durante el tratado de Paz, 1878*, con 17 fotografías de Elías Ibáñez, quien viajó por los campamentos mambises de Oriente durante los días previos al Pacto del Zanjón.

Ajeno a las acciones bélicas, el occidente del país –específicamente, La Habana– no escapó a hechos sangrientos como los del Teatro Villanueva, cuando más de 500 voluntarios arremetieron a tiros contra el público que había asistido al estreno de la obra *El Negro Bueno*, la noche del 22 de enero de 1869.

Dos días después, so pretexto de que les habían disparado desde la azotea del Hotel Inglaterra, esas huestes españolas arremetieron a tiros contra los cafés El Payret y Los Voluntarios, matando en este último al fotógrafo estadounidense Cohner porque llevaba una corbata azul, color que utilizaban como símbolo los patriotas cubanos.²

Tal asesinato causó consternación en el seno de la sociedad habanera y, como resultado del clima beligerante, sumado al cada vez mayor retraimiento económico, muchas galerías cerraron sus puertas. El desarrollo técnico y artístico de la fotografía cubana, que se encontraba a la altura de Madrid, París y Nueva York, quedó estancado.

El cese de las hostilidades llega con la firma del Pacto del Zanjón, suceso que quedó registrado mediante la fotografía. En esa instantánea histórica, junto al General en Jefe Arsenio Martínez Campos y la comitiva española, aparecen los cubanos Bartolomé Masó, Modesto Díaz y Ramón Roa, entre otros.

El 15 de marzo de 1878, en Mangos de Baraguá, el mayor general de las tropas cubanas Antonio Maceo y Grajales se opondría a ese tratado de paz. Pero no sería hasta 1895 que las luchas por la independencia se reanudarían con el ímpetu necesario para liberar a Cuba de España.

Fotoperiodismo

Fue precisamente en el período de entreguerras que se produce una nueva oleada de la fotografía en la Isla. Además de las galerías ya

² Situada en la calle O'Reilly 62, la «Galería Fotográfica de S. A. Cohner», creada por el fotógrafo en 1863, se conservó tras su muerte hasta mediados del siglo xx.

conocidas en O'Reilly, surgen nuevas en las calles Habana, Zulueta, Monte y Dragones.

En enero de 1882, comienza a publicarse mensualmente el *Boletín Fotográfico*, dirigido por J. A. López y E. A. Lecerff, e impreso en la Imprenta Mercantil de Empedrado n.º 19. Se trata de la primera publicación especializada de su tipo en Latinoamérica y la segunda en habla hispana.

Ese mismo año se logra la fabricación de películas cubanas con emulsiones preparadas exclusivamente para países tropicales, con el nombre de Placas Secas de Gelatina Bromurada «Tropical Cubana». Pero el principal suceso constituye la creación del primer taller de fotograbado en Cuba, establecido en 1881 por el portugués Francisco Alfredo Pereira y Taveira en la calle Aguacate n.º 66. En ese Taller de Fotograbados, Fototipia y Fotolitografía fueron reproducidas las ilustraciones del pintor vascongado Víctor Patricio Landaluze para el libro *Tipos y costumbres de la Isla de Cuba*. Además, se hicieron casi todos los fotograbados para las revistas *La Habana Elegante* y *El Figaro*.

Ya entonces, inventada en 1880 por el alemán Georg Meisenbach, la fototipia, autotipia o grabado en medio tono permitía llevar al papel las imágenes fotográficas con diferentes gradaciones de grises. Dicho método se basaba en las propiedades higroscópicas de la gelatina bicromatada, de modo que la imagen fuera observada mediante pequeños puntos negros entre espacios blancos.

La primera reproducción fotográfica a medio tono apareció el 4 de marzo de 1880 en el *New York Daily Graphic*. En Cuba tuvo lugar tres años más tarde, el 25 de marzo de 1883, en la revista *El Museo*, donde se publicó el retrato del abogado Don Nicolás Azcárate (1828-1894) gracias al concurso técnico de Pereira y Taveira.

Entre las primeras publicaciones periódicas cubanas con servicio fotográfico sobresalió *El Figaro* (1885-1929), en la que se reportó con gran despliegue de imágenes la visita de la Infanta Eulalia de Borbón a La Habana en 1892, entre otros hechos relevantes. Los fotorreporteros exclusivos de esa revista fueron José Gómez de la Carrera –hasta 1902–, y más tarde, Rafael Blanco Santa Coloma. Al primero de ellos se deben importantes reportajes gráficos de la guerra de independencia cubana (1895-1898), para lo cual Gómez de la Carrera visitó tanto los campamentos mambises como españoles. Otros fotógrafos que cubrieron esa contienda para *El Figaro* fueron

Desquirón, Gregorio Casañas, Mestre, Elías Ibáñez, Ramón Carreras, Juan Pérez Argení, Miguel Reyna, Luis V. López, Trelles y el estudio de Otero y Colominas.

Por lo general, las fotografías tomadas en el teatro de la guerra eran apacibles y posadas, no solo por las propias limitaciones de la técnica, sino porque existía preferencia por los retratos personales o de grupos militares, así como por el paisajismo.

Más elocuentes son las imágenes que ofrecen testimonio de la Reconcentración, medida decretada en 1896 por el capitán general Valeriano Weyler para evitar que las tropas mambisas recibieran apoyo del campesinado.

La cruel realidad de esa situación de sometimiento y exterminio –que provocó más de 200 000 defunciones–, quedó recogida por los fotógrafos Pedro J. Pérez, Joaquín López de Quintana, Gregorio Casañas, Trelles, Sánchez Capiró y el estudio de Otero y Colominas.

No escapó del fotoperiodismo el acontecimiento que dio un vuelco al rumbo de la guerra: la explosión del crucero Maine en la bahía habanera, el 15 de febrero de 1898, convertida en pretexto para la intervención norteamericana. Tanto el suceso en sí como el entierro de las víctimas fueron captados por José Gómez de la Carrera, quien fue –además– el fotógrafo oficial de la comisión que investigó el hundimiento del buque estadounidense. También lograron imágenes el fotógrafo Amado Maestri y la Agencia American Photo Studio.

Por su parte, a la mañana siguiente de la explosión, el capitán de artillería del ejército español Pedro de Barrionuevo sacó fotos del buque, las cuales aparecieron en el *Diario del Ejército*, el 9 de marzo de ese mismo año.

Tras el hundimiento del Maine, el padre de la prensa amarilla norteamericana y dueño del *New York Journal*, William Randolph Hearst, envió a La Habana un equipo de fotógrafos con laboratorio incluido. Al frente del mismo se encontraba Frederic Remington, que hizo llegar un mensaje a Hearst comunicándole que todo estaba tranquilo. La respuesta fue rápida y concisa: «Le ruego permanezca ahí, haga usted las fotos, que yo haré la guerra».

Días después, acreditada a un buzo de la armada estadounidense, apareció en el citado diario una fotografía que decía ser la del boquete abierto por el torpedo español en la coraza del Maine. La instantánea

enardeció la opinión pública, conduciéndola por el rumbo deseado. Mucho tiempo después, en *American Foreign Relations*, el historiador norteamericano W. Johnson dio a conocer la verdad acerca de aquella foto: con anterioridad, había sido utilizada por la misma publicación para ilustrar un eclipse de sol.

El 21 de abril de 1898, Estados Unidos declaró formalmente la guerra a España. Al día siguiente se inició el bloqueo a los puertos cubanos por buques norteamericanos. Había comenzado la guerra hispano-cubano-norteamericana, cuya acción decisiva fue la derrota de la escuadra española comandada por el almirante Pascual Cervera en el puerto de Santiago de Cuba, el 3 de julio de 1898.

Este hecho dio pie a otro fraude visual: al comenzar la contienda, se trasladaron a Cuba Jim Stuart Blakton y Albert E. Smith, quienes formaban parte de la compañía Vitagraph Corporation y debían filmar escenas para el filme *Luchando con nuestros muchachos en Cuba*.

Smith relataría más tarde que la película se filmó sobre una mesa, utilizando recortes de fotografías de las escuadras estadounidense y española. Colocadas delante de grandes lienzos, esas siluetas de los buques fueron clavadas en trocitos de madera para que flotaran sobre un recipiente lleno con agua hasta la altura de dos centímetros.

Detrás de cada buque quedaba una especie de anaquel, en el cual se colocó tres pulgadas de pólvora por barco. Oculto detrás de la mesa, Blackton hizo estallar la munición con un fósforo sujeto a un alambre, y fue tirando de los barcos uno tras otro para hacerlos entrar en escena. A la par, agitaba el agua del recipiente hasta simular encrespadas olas.

Aún siendo un fraude, esa película fue la precursora de la moderna técnica de efectos especiales empleadas en la cinematografía actual, y la primera vez que el séptimo arte se hizo eco de un conflicto armado (*Selecciones de Reader's Digest*, 1953, pp. 66-68).

El primero de enero de 1899, España entregaba el gobierno de Cuba a Estados Unidos en virtud del Tratado de París. En el Castillo de los Tres Reyes del Morro fue arriada la bandera española en presencia del general español don Adolfo Jiménez Castellanos y el mayor general John R. Brooks, interventor norteamericano.

Ese momento fue captado por el fotógrafo Luis Mestre desde la otra orilla de la bahía (en el Castillo de la Punta); también por José Gómez de la Carrera, desde la propia explanada del Morro, y por los fotógrafos de la galería de Samuel A. Cohner.

Y cuando en 1902 cesó la ocupación militar yanqui para dar nacimiento a la República de Cuba, el acto de izar la bandera cubana y arriar la norteamericana también quedó eternizado bajo las cámaras de Gómez de la Carrera, en el Palacio de los Capitanes Generales, y de Adolfo Roqueñí, en el Castillo de los Tres Reyes del Morro.

A partir de ese instante se iniciaba otra etapa de la historia de Cuba y, por añadidura, de su fotografía.

Bibliografía

DIARIO DE LA HABANA (1840): 11 de mayo.

DIARIO DE LA HABANA (1840): 29 de junio.

DIARIO DE LA HABANA (1841): 8 de marzo.

EL NOTICIOSO Y LUCERO DE LA HABANA (1840): 5 de abril.

EL NOTICIOSO Y LUCERO DE LA HABANA (1841): 3 de enero.

LA PRENSA (1863): 8 de agosto.

SÁNCHEZ VIGIL, J. M. (1999): *El universo de la fotografía: prensa, edición, documentación*. Madrid: Espasa-Calpe.

Selecciones de Reader's Digest (1953), t. xxv, n.º 151, La Habana, junio, pp. 66-68.



La Habana de Charles D. Fredricks*

JOSÉ ANTONIO NAVARRETE

A comienzos de 1865, una nota de prensa publicada en el *Diario de la Marina*, periódico de gran difusión en la Cuba colonial de la época, daba cuenta de la realización de un proyecto fotográfico de registro de La Habana y sus alrededores acometido por la galería C. D. Fredricks & Co., que desde noviembre de 1862 funcionaba en esta ciudad con sede en la calle Habana n.º 108, entre Lamparilla y Obrapía. La información rezaba como sigue:

Vistas fotográficas.— Vimos ayer, si bien no con el detenimiento que hubiéramos deseado, parte de la colección de vistas fotográficas que están haciendo los Sres. Fredricks y compañía y que una vez concluida formará un álbum precioso. Hay entre estos cuadros algunos que representan paisajes de nuestros hermosos campos, vistas de la entrada de este puerto, copias de las plantas más raras del jardín botánico, etc., etc., advirtiéndose en todas el buen gusto artístico que distingue a los Sres.

* Este escrito ha vivido una historia relativamente azarosa. Su antecedente fue el ensayo «Las pisadas en La Habana de Charles D. Fredricks», dado a conocer en *Encuadre* (n.º 39, Consejo Nacional de la Cultura, Caracas, noviembre-diciembre, 1992, separata n.º 15), pero ya con el título de «La Habana de Charles D. Fredricks» y variantes en su argumentación fue impreso en *Anuario de Fotografía Cubana* (Artecubano Ediciones, n.º 0, La Habana, 2005, pp. 10-24), aunque con supresiones significativas de su redacción final. Se editó completo finalmente componiendo el libro *Fotografiando en América Latina. Ensayos de crítica histórica*, publicado en 2009 en Caracas por la Fundación para la Cultura Urbana. Se incluyó con algunas actualizaciones en la segunda edición, revisada y ampliada, que del libro mencionado hiciera CdF Ediciones en Montevideo, en 2017. Ha sido revisado nuevamente para la presente edición.

Fredricks y compañía en la elección de los objetos copiados unido a la perfecta ejecución de la fotografía.

Este trabajo que supone no pocas fatigas, viajes y gastos crecidos merece especial recomendación y creemos que el público inteligente le dispensará el mismo favor que a todo lo que sale de la acreditada Casa de Fredricks y compañía (*Diario de la Marina*, 1865b, p. 2).¹

En los años ochenta del siglo xx, un grupo numeroso de *vintage prints* de esta serie formaba parte de la colección de fotografía latinoamericana reunida por Hack L. Hoffenberg, de Nueva York, y sirvió como base para la investigación realizada por Robert M. Levine, profesor de la Universidad de Miami, que fuera publicada bajo el título *Cuba in the 1850's: Through the Lens of Charles DeForest Fredricks* (1990), libro en el que se incluyeron como ilustraciones 34 fotografías del conjunto. Poco después, en exposición presentada en el Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, Caracas, en mayo de 1992, con el título de *Habana 1850. Una visión de Charles DeForest Fredricks*, la cual estuvo acompañada por un catálogo que juntó dos nuevos textos de Robert M. Levine sobre el tema, fueron reunidas 41 imágenes de la colección perteneciente a Hoffenberg. Algunas de ellas pasaron luego a formar parte de la colección de fotografía latinoamericana del Archivo Audiovisual de la Biblioteca Nacional de Venezuela.

Por entonces publiqué en forma de separata, en el n.º 39 de la revista *Encuadre* de Caracas correspondiente a los meses de noviembre-diciembre de 1992, «Las pisadas en La Habana de Charles D. Fredricks», un ensayo que, entre otras cosas, llamaba la atención sobre las imprecisiones históricas de la investigación de Levine y pretendía contextualizar el referido cuerpo de trabajo de Fredricks dentro del panorama de la fotografía cubana del siglo xix. La limitada circulación que alcanzara este ensayo, el tiempo transcurrido desde la fecha de su publicación, el descubrimiento posterior de algunas evidencias históricas a favor de sus argumentos, y cambios en mi percepción sobre la importancia de la serie fotográfica en cuestión, me motivan a volver otra vez la mirada sobre la construcción visual de La Habana

¹ Se actualizó la ortografía del original, al igual que en las citas posteriores de documentos del período (*N. del A.*).

que, como imprescindible legado para la memoria gráfica de esta urbe, nos aportara Charles DeForest Fredricks.

I

Aquí vemos un autorretrato suyo.² Nada revela el rostro de este hombre robusto, de alrededor de cuarenta años, gruesos carrillos y expresión afable, bigotes y barbas copiosos, calvicie avanzada sobre la frente, de la vida agitada y aventurera que, para la fecha, ya lo había llevado por Venezuela, Brasil, Uruguay, Argentina, Francia y Cuba, siempre con la fotografía como impulso y excusa. Porque Fredricks es, ante todo, una figura emblemática de la llamada «época de los pioneros» de la fotografía, la cual estuvo caracterizada por continuas innovaciones técnicas, la expansión mundial y el fortalecimiento de la capacidad comercial de este medio, así como por la extendida confianza en la «naturaleza» de registro objetivo de las imágenes fotográficas. Pero, ¿acaso algún hombre se parece enteramente a su retrato? Mejor aún, ¿«contiene» el rostro al hombre, como se ha empeñado en sostener la tradición fisiognómica?

De todos modos, me gustaría poblar con esta imagen mis numerosas notas acopiadas sobre Fredricks en años de trabajo investigativo; su nombre repetido en tantos retratos originales que he visto, hechos en los diferentes estudios a los que aparece vinculado. Quizá tropezarme con una huella de su presencia, descubrirle un gesto o una mirada, su familiaridad física, me impulsan también a regresar tras sus pisadas por La Habana, ciudad de excesiva memoria donde, aún hoy, Fredricks encontraría reconocibles los espacios por los que originalmente transitara.

Según apuntes divulgados de su biografía (Newhall, 1976, pp. 72-73; Rinhart y Rinhart, 1981, p. 391; Marder y Marder, 1982, pp. 69-70; «Sketch of Charles D. Fredricks, Esq.», 1869 y «The Late Charles D. Fredricks», 1894, pp. 355-356),³ Charles DeForest Fredricks (Nueva York, 1823-1894) era hijo de un comerciante, quien lo envió muy joven a La Habana para que aprendiera español, idioma que llegó a dominar perfectamente. Liquidada la fortuna de su padre en 1837, Fredricks

² C. Fredricks & Co. *Autorretrato*. Impresión en albúmina, 13 x 10.3 cm. (Museo de Artes Visuales Alejandro Otero, 1992; también, en Robert Levine, 1990).

³ En lo fundamental, excepto cuando se indica otra, he utilizado la bibliografía relacionada aquí como base de la elaboración de este segmento de nuestro texto.

se vio obligado a buscar empleo y se desempeñó como oficinista. Se ha afirmado que a inicios de los años cuarenta también trabajó para Edward Anthony (1819-1888) –quien entonces iniciaba su fecunda carrera comercial en la fotografía– haciendo estuches para daguerrotipos (Marder y Marder, 1982, p. 69).

En 1843, en vísperas de un viaje a Venezuela que lo reuniría con un hermano suyo, allí negociante, Fredricks compró un equipo completo de daguerrotipo a Jeremiah Gurney (1812-1895), uno de los primeros daguerrotipistas estadounidenses, quien lo enseñó a utilizarlo. En esa ocasión anduvo por Angostura (desde 1846, Ciudad Bolívar), San Fernando y, más al sur, remontó el Amazonas. Después de su regreso a Nueva York en 1844, Fredricks tuvo una nueva estancia en Brasil entre 1845 y 1846. Pocos años después, en 1851, volvería a Sudamérica, en particular a Brasil, Argentina y Uruguay. Su larga relación con el subcontinente sureño se extendió hasta 1853.

Existen varias anécdotas de su paso por estos lugares. Se cuenta que, al llegar a Angostura, los oficiales de la aduana le exigieron una alta suma por la importación de su equipo de daguerrotipo. Imposibilitado de pagarla, decidió devolverlo a Nueva York. Entonces la casualidad vino en su ayuda. Al morir el hijo del principal comerciante de la ciudad, Fredricks fue requerido para hacerle un retrato póstumo. Se le entregó su equipo, y el éxito fue tal que, de inmediato, ganó una numerosa clientela. ¿Sería Fredricks el primer daguerrotipista que trabajó en Ciudad Bolívar?

También quedan testimonios materiales de la actividad fotográfica de Fredricks en otros lugares de Sudamérica. En 1987 fue ofrecida a la venta, por un vendedor de libros raros de Nueva York, una colección de doce daguerrotipos, algunos con el rótulo *Electrotypo Fredricks e Weeks*.⁴ Estas imágenes, que al momento de su venta fueron datadas hacia mediados de la década del cuarenta, habían sido tomadas en Recife e incluían escenas de una mujer negra y un niño, así como un retrato de dos niñas pequeñas (Levine, 1992).⁵

⁴ Se trata de Alexandre B. Weeks. En abril de 1851, en Nueva York, Fredricks y Weeks establecieron una sociedad para un viaje a América del Sur iniciado por ambos en el siguiente mes de mayo, el cual los llevó por Recife, Río de Janeiro, Montevideo y Buenos Aires (Murray, 2014).

⁵ Realmente, como indica la nota al pie anterior, Fredricks y Weeks estuvieron en Recife en 1851, fecha de que datan los dos retratos mencionados así como varias vistas tomadas en la ciudad.

En Brasil, Fredricks hizo retratos en las ciudades de Belém (Pará), Maranhão, Pernambuco (hoy Recife), Bahía, Río de Janeiro, Porto Alegre y Río Grande. Además de los retratos, en la actualidad se conservan varias vistas al daguerrotipo que hizo en Recife («C. D. Fredricks and his work», 1886). En Argentina, fue socio de George Penabert y Saturnino Masoni (1826-1892).⁶ En 1852, Fredricks realizó daguerrotipos de distintos puntos la ciudad de Buenos Aires, cuya venta anuncia en aviso publicado en el diario *El Nacional* el 26 de octubre.⁷ Hoy se conservan en el Museo Histórico Nacional de Argentina cinco vistas suyas al daguerrotipo, las cuales resultan documentos excepcionales del urbanismo y arquitectura porteños de la etapa, así como de los inicios de la fotografía de exteriores en Latinoamérica.⁸ En Montevideo, luego de una estancia entre diciembre de 1851 y comienzos de 1852, en sociedad con Penabert y Masoni, Fredricks estuvo de vuelta en enero de 1853 en compañía de este último. El 23 de febrero, emprendió desde allí su viaje de regreso a Nueva York (Murray, 2014, p. 8).

En el mismo año de 1853, Fredricks viajó a París, donde estudió el proceso del colodión húmedo. También en ese año tenía un estudio abierto en Charleston, Carolina del Sur, en sociedad con Nathan G. Burgess.⁹ Para 1854, su nombre apareció asociado al de Jeremiah Gurney en dos establecimientos fotográficos: uno en París y otro en Nueva York. Finalmente, en 1856, bajo la divisa comercial de C.

⁶ G. Penabert fue un fotógrafo de origen francés con quien Fredricks tuvo una larga relación de negocios, pues con la firma de ambos funcionaron galerías de retratos en varios lugares del mundo. Masoni, un fotógrafo de nacionalidad argentina, cubre la escena fotográfica de este país –con estadias en territorio uruguayo– entre los años cuarenta-setenta del siglo XIX.

⁷ Bajo el título «Vistas de la Ciudad de Buenos Aires al electrotipo», el anuncio rezaba como sigue: «Los profesores Carlos D. Fredricks & Co. acaban de sacar en láminas grandes una colección de vistas de la capital, tomadas de los puntos más favorables y las únicas que vengan a juzgar de ellos, y advierten que a precios moderados pueden disponer de algunas. Los que se interesen por ellas, harán a bien de aprovechar de esta ocasión cuanto antes. Calle de la Piedad n.º 98 – Único establecimiento al electrotipo en esta ciudad» (Gómez, 1986, p. 51).

⁸ Con variantes entre sí, la estancia de Fredricks en Argentina está documentada en el libro anteriormente citado, así como en Bécquer Casaballe y Cuarterolo (1985) y Priamo *et al.* (1995).

⁹ Además de tener una sostenida actividad como fotógrafo comercial desde los mismos orígenes del daguerrotipo y durante décadas, Burgess fue también con su escritura un publicista de las técnicas fotográficas. En 1856 publicó *The Ambrotype Manual*, y, en 1863, *The Photograph Manual*.

D. Fredricks & Co., el Fredricks's Photographic Temple of Art abrió en esta última ciudad con sede en Broadway n.ºs 585 y 587. En esta fecha también Fredricks tenía una galería en Filadelfia, en sociedad con Penabert y Germon.¹⁰ Convertido en un activo comerciante, pronto abrió sucursales en La Habana y Madrid. Su estudio central de Nueva York desempeñó un papel destacado en la historia del retrato comercial de los Estados Unidos durante la segunda mitad del siglo XIX.

II

La entrada al puerto de La Habana ofrece un espectáculo muy hermoso. A la izquierda de la proa de nuestro vapor, en cuya cubierta todos los pasajeros nos hemos agolpado haciendo alarde de curiosidad, lo primero que avistamos es la fortaleza del Morro, alzado defensivamente sobre una colina a la cual le continúan otras, en un despliegue que da a la bahía la apariencia de una hoya. A la derecha, cerrando el semicírculo, se extiende la ciudad.

Las casas, de dos a tres plantas a lo sumo, se levantan pintadas con los más variados colores, entre los que no faltan el azul, el verde, el amarillo y el naranja, dispuestos en contrastes sorprendentes: una edificación de paredes verde claro exhibe orgullosa cornisas y molduras salmón; mientras la que le sigue, de muros azul pastel, lleva sus adornos de lila y amarillo. El incandescente sol tropical hace relumbrar todo lo que toca, y las cosas se ven al alcance de nuestra mirada, a esta hora avanzada de la mañana, como si estuvieran bañadas por un torrente de luz.

La bahía, de aguas transparentes, está atestada de buques que ondean enseñas de muy distintas naciones. Nuestro vapor se desliza suavemente cerca de salientes cascos, como impulsado por la suave brisa, hasta alcanzar el sitio donde lanzar el ancla, momento en que es rodeado en tropel por numerosas embarcaciones pequeñas cuyos ocupantes nos proponen a gritos: unos, artículos para la venta, como grandes racimos de bananas y las más diversas frutas exóticas; otros, sus oficios como transportistas. Luego de la inspección de rigor al barco por un funcionario español, los viajeros nos movemos en los botes que antes nos asediaron, al compás cadencioso de sus remos,

¹⁰ Washington Lafayette Germon (1822-1877), grabador, daguerrotipista y fotógrafo, estuvo activo en Filadelfia entre los años cuarenta y sesenta. Fue socio de Fredricks en más de un establecimiento fotográfico.

hasta el embarcadero donde se localiza la oficina de aduana. Allí nos conceden por un pago oneroso nuestros permisos de estancia y nos revisan los equipajes, entre sonrisas falsamente amables y una demora injustificada. Al final, nos espera afuera la bulliciosa ciudad.

Ya como fotógrafo en activo, la primera visita de Fredricks a La Habana de la que tenemos documentación precisa data de 1857. Un anuncio publicado en el *Diario de la Marina* informa a la población habanera la apertura en Obispo n.º 98 del estudio de «Fredericks» y Penabert. Lo reproducimos a continuación íntegramente:

Hallándose en esta capital estos dos conocidos fotógrafos, dueños del gran establecimiento que con tanto éxito continúa en la ciudad de Nueva York, participan al público que durante los dos meses que piensan permanecer en La Habana se ocuparán de hacer los retratos de las personas que gusten favorecerlos a cuyo efecto han abierto su laboratorio en la calle del Obispo n.º 98. En él se encontrarán muestras de los trabajos de fotografía, heliotipo, pastel y óleo para los que cuentan con artistas distinguidos que con ese objeto han hecho venir del extranjero.

Los Sres. Fredericks [*sic*] y Penabert invitan al público habanero a que visite su establecimiento, abrigando la completa seguridad de que las personas que se dignen hacerlo saldrán muy satisfechas de las obras que pueden manifestar, y que reúne cuantas condiciones pueden exigirse a los mejores trabajos que en ese género se hacen en las primeras capitales de Europa y América.

Retratos de personas muertas

En el mismo establecimiento se copian los retratos al daguerrotipo de personas muertas, reproduciéndolos al óleo, al pastel o en fotografía del tamaño que se pida, garantizando la perfecta semejanza (*Diario de la Marina*, 1857, p. 3).

La noticia necrológica de cierre, común en la publicidad de muchas galerías de entonces en cualquier parte del mundo, no debe desviarnos de algunos detalles del aviso que son más importantes para nuestros fines. El adjetivo «conocidos» con que se identifica a estos fotógrafos nos obliga, ante nuestra carencia de otras informaciones complementarias, a plantearnos las interrogantes siguientes: ¿serían conocidos por haber estado ambos en

la ciudad anteriormente como profesionales de la fotografía?; o, ¿el éxito de su casa de Nueva York permitía calificarlos de tales?¹¹ Otra cuestión: no debe sorprendernos el corto tiempo de funcionamiento que habría de tener el establecimiento abierto al público pues también esto resultaba algo usual por esos años en los que, todavía, la fotografía comercial de estudio era con frecuencia trashumante. En particular durante los meses de invierno, algunos fotógrafos del norte se trasladaban a países del sur buscando mejores condiciones para el ejercicio de su oficio de retratistas, que por entonces exigía el uso de la luz natural tanto para la iluminación del *set* en el estudio, como para la impresión de las copias fotográficas en el papel a la albúmina. Fredricks partió primero del país. Penabert se quedó al frente del negocio –aceptando encargos que habría de mandar más tarde desde Nueva York– hasta el 6 de abril del año siguiente.

A fines de 1858 Fredricks regresó a La Habana y abrió nuevamente la galería de retratos Fredricks y Penabert en Obispo n.º 79 (*Diario de la Marina*, 1858b, p. 3).¹² Para el momento, añade en sus avisos la información de que ambos son propietarios de galerías en Calle de Pontejos n.º 10, Madrid; Rue Basse du Rempart n.º 46, París, y Broadway n.ºs 585 y 587, Nueva York. Durante esta estancia, Fredricks traspasó su local en La Habana a Carlos E. Serpa antes de viajar con sus artistas a la provincia de Matanzas, donde trabajó por breve tiempo, y de la que volvió a la capital de la Isla a fines de abril de 1859, con intención de embarcarse rápidamente hacia los Estados Unidos.

Cuando cerca de concluir 1859 Fredricks retorna a Cuba, estableció sociedad con Winter¹³ y Samuel A. Cohner (1833-1869),¹⁴ inaugurando

¹¹ Pese a que se ha consultado exhaustivamente la prensa de esos años, no hay evidencia documental de que ambos fotógrafos, juntos o por separado, hubiesen estado en La Habana antes de 1857 ofreciendo sus servicios profesionales.

¹² Pese al cambio de número, el anuncio asegura que Fredricks ha abierto la galería en la misma casa ocupada antes por el Sr. Penabert.

¹³ Casi seguramente se trate de Robert Winter (ca. 1821-1893), un fotógrafo de origen inglés y nacionalizado estadounidense que estuvo en el Caribe en los años cincuenta y trabajó en diferentes lugares de Estados Unidos antes de establecerse definitivamente en San Francisco en 1864. En 1864 y 1865, Winter exhibió en esta ciudad retratos al marfil (o marfilotipos) de cubanos, lo que evidencia que había fotografiado comercialmente en Cuba (Palmquist y Kailbourn, 2001, pp. 599-600).

¹⁴ En los últimos tiempos ha circulado información poco confiable sobre Samuel Alexander Cohner. Entre otras cosas, sabemos de él mediante documentación que entre 1857-1858 se desempeñó como fotógrafo de la galería que de 1857 a 1860, aproximadamente, tuvo James Earl McClees (1821-1887) en Washington, D. C. Allí Cohner realizó por encargo, junto con Julian Vannerson –principal

una nueva galería en O'Reilly n.º 44 entre Aguacate y Villegas, justamente al lado de la tabaquería que hacía esquina con la calle Villegas (*Diario de la Marina*, 1860a, p. 3). Ya en marzo de 1860, se anunciaban solo como socios de este negocio Fredricks y Cohner (*Diario de la Marina*, 1860b, p. 3). Retratistas al óleo como Mr. Piot, o a la acuarela como Mr. Herlich, formaron parte del personal artístico hecho venir desde el extranjero. El cierre del estudio –previo a la partida de Fredricks–, anunciado para el 15 de mayo de 1860, se pospuso unos días por la enfermedad de uno de los artistas.¹⁵ A la sazón, Fredricks era objeto en Nueva York de un litigio en contra suya llevado por William Tomlinson, quien había comprado los derechos de patente del colodión para explotarlo en Nueva York, el condado de Hudson, Nueva Jersey y Long Island.

A fines de 1860, la casa Fredricks y Cohner vuelve a funcionar en el mismo local que antes ocupara y, otra vez, anunció el cese de sus trabajos para abril de 1861, con excepción de las fotografías sin retoque y los retratos de tarjetas, que se continuarían haciendo en el local hasta el 15 de mayo. De nuevo, ahora el 20 de noviembre de 1861, reinició sus trabajos en la Isla la sociedad Fredricks y Cohner, en O'Reilly n.º 67 (antes 44, por haberse producido cambios en la numeración urbana).¹⁶ Ya al comenzar el mes de marzo de 1862 esta casa fue ocupada por el estudio de los Sres. Lunar, Herrera y Molina, y el establecimiento de Fredricks y Cohner mudado para O'Reilly n.º 62, entre Habana y Compostela, última estadía de la asociación «invernal» que venían haciendo ambos fotógrafos. En noviembre de ese mismo año de 1862,

operador de esta galería–, una extensa colección de retratos de indígenas americanos que viajaron por entonces a Washington como miembros de delegaciones oficiales de sus pueblos ante el Gobierno. Cohner arriba a Cuba por primera vez a finales de 1858, pues ya en enero de 1859 se anuncia como socio de la firma Winter, Cohner y Cp, en Obispo 87, La Habana. Luego de su asociación con Fredricks, se estableció en esta ciudad en 1862 de manera independiente. Murió asesinado en la noche del 24 de enero de 1869 en la matanza de los parroquianos del café habanero El Louvre a manos de voluntarios al servicio de España.

¹⁵ En la sección «Crónica» se lee: «El Sr. Fredricks.— Nos dice este señor que con motivo de hallarse enfermo uno de los individuos que le acompañan no puede ya verificar su salida de la Habana hasta fin de mes, por lo cual está a disposición de las personas que quieran ocuparle en las tareas de su arte, pues muchas están en inteligencia de que ya ha partido para los Estados Unidos» (*Diario de la Marina*, 1860d, p. 2).

¹⁶ En 1860 se estableció la cuarta numeración de La Habana, que trajo cambios importantes en el sistema de numeración de los inmuebles de la zona antigua de la ciudad, donde radicaban los estudios fotográficos mencionados.

a su regreso del extranjero, Fredricks abrió en la calle Habana n.º 108, entre Lamparilla y Obrapía, una nueva galería con el nombre de C. D. Fredricks & Co., mientras que Cohner conservó el establecimiento de O'Reilly n.º 62.¹⁷

Cuando a finales de mayo de 1863 Fredricks regresó a Estados Unidos, su nuevo estudio habanero no cierra y queda bajo la dirección personal de Augusto Daries y Lagrange (*Diario de la Marina*, 1863b, p. 2). Este fotógrafo, llegado a Cuba en fecha todavía desconocida, es el primero que anuncia al público habanero la realización de trabajos en fotolitografía, en 1861, en un local abierto en la calle Lamparilla n.º 88. El 3 de diciembre de ese año, cuando las fuerzas expedicionarias españolas salieron hacia México desde el puerto de La Habana para tomar parte junto a Francia e Inglaterra en la invasión contra el gobierno liberal de Benito Juárez (1806-1872), Daries las acompañó como Agregado al Estado Mayor, al ser contratado como fotógrafo oficial de la campaña. A su regreso, dos de las vistas tomadas, en reproducciones litográficas, fueron puestas a la venta en la galería de Fredricks, poco antes de que Daries pasara a ser el encargado del negocio (*Diario de la Marina*, 1863a, p. 2).¹⁸

A partir de 1863, la casa C. D. Fredricks & Co. prestaría servicios de manera ininterrumpida. Al parecer, Daries pasó a ser socio de ella posteriormente, en fecha todavía no precisa. Tal vez ya lo era a inicios de 1865 (*Diario de la Marina*, 1865a, pp. 2-3),¹⁹ aún antes de que, en ese mismo año, el negocio adoptara finalmente el nombre de C. D. Fredricks & Daries.

Los viajes anuales de Fredricks a La Habana continuaron hasta 1867. Al menos desde entonces, la mención de su presencia en la ciu-

¹⁷ Bajo el rótulo de «Atención», se indicaba: «Habiéndose disuelto la sociedad que existía bajo la firma de Fredricks y Cohner en la calle de O'Reilly n.º 62 entre Habana y Compostela y quedando el que suscribe único dueño de dicho establecimiento, que ha regentado desde su instalación, llama la atención de sus amigos y del público en general para que no se confundan con su antiguo socio D. Carlos D. Fredricks que ha abierto un establecimiento en la calle de la Habana o con D. Federico Cobden, que con el apellido de Fredrick se quiere confundir al público en el nuevo establecimiento abierto en la calle de O'Reilly contiguo a Mestre» (*Diario de la Marina*, 1862, p. 3).

¹⁸ Ejemplares de ambas vistas, que fueron impresas en París por Didier et Aubrun y publicadas por Lemercier, pueden verse en línea en la colección de la Brown University Library, Providence, Rhode Island.

¹⁹ Esta es la primera vez que se denomina a Daries directamente como socio de la firma C. D. Fredricks & Co.

dad desaparece de los anuncios publicitarios de la galería y su nombre solo se localiza, alguna vez, en las listas de viajeros a la Isla que hemos consultado. Daries, residenciado en La Habana junto con su esposa y descendencia, será el encargado del estudio, que en 1880 se reubica en el inmueble contiguo de número 106, al vender Daries el local inicial en que funcionó, hecho que tuvo como secuela una controversia legal (*Jurisprudencia Civil. Colección Completa de las sentencias dictadas por el Tribunal Supremo*, 1887, pp. 939-943).²⁰ En 1886, Félix Castellote, un dibujante y fotógrafo que había sido con anterioridad socio de la galería fotográfica de José Antonio Suárez y compañía, compró el negocio y fundó en su local el Gran Taller Fotográfico de Félix Castellote, en 1887 (Otero, 1887, p. 50).

III

Desplazarse a pie dentro del perímetro de la antigua ciudad amurallada, de calles estrechas y bordeadas por angostas aceras incapaces de contener la avalancha de transeúntes que la recorren a diario, ofrece al visitante imprevisor las más disímiles sensaciones, no pocas sorprendentes. Todo es movimiento y algarabía a nuestro paso, que se topa en su recorrido con múltiples manifestaciones del espíritu de empresa que anima a esta villa... Las tiendas, coronadas con toldos tendidos frecuentemente de un extremo a otro de la calle y con sus mercancías expuestas a la directa atención del público, lucen prósperas y dan a La Habana el aspecto de un enorme mercado morisco. Diríase que todo lo que se produce en el mundo ha logrado aquí la tienda que lo cobije y el comprador que lo adquiera, sobre todo si se trata de los artículos más refinados. Con estos negocios comparten el reclamo al viandante los numerosos vendedores callejeros, en su mayoría negros y mulatos de ambos sexos que pregonan al aire los sonoros nombres de los más variados productos de la tierra.

El recato y el exhibicionismo se alternan de manera muy peculiar en nuestro recorrido. Las mujeres pudientes de La Habana solo salen de paseo montadas en sus voluminosas volantas, y aun cuando vayan de compras –lo que sucede solamente en las tardes– no se bajan de ellas, sino que obligan a los tenderos a llevarles hasta el estribo del vehículo mil y una mercaderías, que revisan sobre sus piernas entre gestos desdeñosos y vivas exclamaciones; en cambio, las viviendas

²⁰ Las sentencias recopiladas corresponden a 1886.

nunca se cierran, y el paseante puede figonear, por entre las rejas de sus enormes ventanales, todo lo que sucede en su seno, ya sean los últimos toques que da a su maquillaje una joven doncella, ya el tierno regaño de una matrona de familia a su hijo calavera.

Deslumbra a la mirada el colorido de las fachadas, de las vestimentas que llevan las mujeres de las distintas castas y clases, que parecen competir con las primeras en sus insólitas combinaciones, así como la mezcla racial que no desprecia tonos entre el blanco y el negro; mientras que los oídos se amplifican con el subido relieve de las voces y el griterío de los buhoneros, a la par que el olfato se aguza con un olor penetrante compuesto, quizá en semejantes proporciones, por los del salitre, el sudor, el tabaco y los ajos fritos.

La Habana es, sin dudas, la ciudad cubana más fotografiada. Pocos meses después del anuncio público del daguerrotipo en París, don Pedro de Alcántara Téllez-Girón –joven hijo del homónimo Gobernador y Capitán General de la Isla–²¹ hizo venir de Francia el novedoso instrumento, que llegó a esta capital en mal estado y, luego de ser reparado, le permitió tomar la primera fotografía cubana: «la vista de una parte de la Plaza de Armas, que representa el edificio de la Intendencia, parte del cuartel de la Fuerza, algunos árboles del centro de la misma plaza, y en último término el cerro que al este de la bahía contribuye a formar el puerto de La Habana». Esto sucedió entre fines de marzo y comienzos de abril de 1840 (*Noticioso y Lucero*, 1840, p. 3; Rippe, 1987, pp. 24-27).

A principios de 1841, Antonio Rezzonico, procedente de Nueva York con tres máquinas de daguerrotipo, se brinda para hacer retratos y copiar las vistas que se le encarguen de los paisajes o edificios. Una de la Iglesia del Santo Cristo de La Habana, y otra de la Fuente de la Noble Habana, frente al Campo de Marte, fueron utilizadas por la Litografía de la Real Sociedad Patriótica para dos grabados que llevan la firma del francés Federico Mialhe (1810-1881). Ambos fueron incluidos en la entrega correspondiente a julio de 1841 del

²¹ Don Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Alfonso Pimentel (1786-1851), Príncipe de Anglona y Marqués de Javalquinto, asume estos cargos en enero de 1840, y solo permanece en la Isla hasta el año siguiente. Su hijo Don Pedro de Alcántara Téllez-Girón y Fernández de Santillán, autor del primer daguerrotipo de la historia de la fotografía cubana, había nacido en 1812.

álbum de publicación periódica *Isla de Cuba Pintoresca* (Haya, 1979, p. 34).

Después de estas primeras vistas de exteriores de la ciudad que registran las fuentes de la etapa, no hemos encontrado otra información sobre el tema hasta 1857. Ello puede explicarse porque el ejercicio del retrato se convirtió en un negocio próspero que desplazó el interés inicial por la fotografía de exteriores; pero, sin dudas, en tan largo período de tiempo debe haberse producido muestras de este último tipo de imágenes en el país, quizá principalmente por extranjeros de paso, como sucede en el caso que a continuación se refiere. Tras las huellas de Humboldt (1769-1859), de enero a marzo del año arriba citado, el joven húngaro Pál Rosti (1830-1874) pasó por La Habana y tomó algunas imágenes de sus espacios urbanos significativos, tales como el Paseo de Tacón y el Templete. Hasta hoy, son las primeras vistas hechas en la Isla con el proceso del colodión húmedo e inauguran en el país, como se ha señalado, la fotografía «con una intención científica, descriptiva» (Dorronsoro, 1983, pp. 67-68), en un tiempo en que arte y ciencia utilizaban la descripción como recurso y se manifestaban, en consecuencia, frecuentemente afines.

No tenemos nuevos datos precisos al respecto hasta 1860. Aunque en 1858 el estudio de José López Molina y Manuel Lunar anunciaba la exposición al público de los resultados de una prolongada excursión por el interior del país, en retratos «de las señoritas más notables de las poblaciones recorridas, vistas de edificios, paisajes, etc.» (*Diario de la Marina*, 1858a, p. 3) –imágenes realizadas presumiblemente con el proceso del colodión húmedo–, no hay evidencias de que algunas de estas vistas correspondiesen a la ciudad capital.²² El 10 de marzo de 1860, en ocasión de una parada militar, Augusto Daries tomó varias fotografías del evento desde las ventanas superiores del Gran Teatro Tacón, que pueden considerarse, hasta el momento, las primeras fotos

²² Se ha afirmado también que Esteban Mestre hizo durante los años cincuenta fotografías de exteriores. El propio fotógrafo, cuando anunció en 1878 la publicación de sus vistas de La Habana hechas con el nuevo procedimiento de placas secas, se encargó de negarlo: «Advierte que no confundan estas vistas con las que hizo años atrás el Sr. Baiter por medio de los antiguos sistemas que antes se conocían, y que también estuvo el año de 1860 haciéndolas y las dejó por lo engorroso de trabajar en la calle, etc.» (*Diario de la Marina*, 1878, p. 3). Al parecer, en 1860 Mestre no avanzó nada en este proyecto, pues sus anuncios publicitarios de ese año y posteriores ni siquiera mencionan el asunto. Tampoco los de años anteriores.

noticiosas cubanas (*Diario de la Marina*, 1860c, p. 3). También Osbert Burr Loomis (1813-1886), pintor y fotógrafo estadounidense que vivió largo tiempo en Cuba como comerciante, realizó un *Panorama fotográfico de La Habana y sus alrededores*, tomado desde el «Asta bandera» de la fortaleza de La Cabaña.²³ Por último, la casa de Edward Anthony (1818-1888), de Nueva York, publicó una abundante serie de vistas estereoscópicas de la ciudad, en las que la técnica utilizada permite captar el tráfico urbano.²⁴ El catálogo de estereografías de E. Anthony de 1862 comprende, con algunos errores de número, 134 vistas de Cuba, de las cuales la mayoría corresponde a La Habana (Marder y Marder, 1982, p. 346); pero la colección final, con imágenes repetidas, asciende a 191.

A las fotos de Narciso Mestre tomadas a militares en maniobra en 1861 (*Diario de la Marina*, 1861, pp. 2-3) les suceden las que este mismo fotógrafo hiciera, el 8 de agosto de 1863, de la ceremonia que dio inicio a la demolición de las viejas murallas de La Habana (*Diario de la Marina*, 1863c, p. 2), todas de carácter noticioso. No tenemos otra información precisa sobre fotos de exteriores realizadas en la ciudad hasta 1865, año en que la galería de C. D. Fredricks & Co. hizo su colección de vistas.

A fines de 1864 coincidieron la llegada de Fredricks de Nueva York y la partida de Daries hacia Francia, con paso por Madrid. El primero se puso al frente del negocio. El segundo retrató a la familia real española y recibió de la soberana Isabel II (1830-1904), el 24 de enero de 1865, la Cruz de Isabel la Católica, en recompensa por los servicios prestados a la Corona cuando la expedición a México.²⁵ De allí siguió

²³ Encima de la foto del centro del Panorama puede leerse: «Panorama fotográfico de La Habana y sus alrededores. Tomado desde el Asta bandera de la Cabaña en el año de 1860 por O. B. Loomis con autorización del Superior Gobierno». (Tiene otras informaciones escritas). Al parecer, Osbert Burr Loomis practicó la fotografía ocasionalmente. Su producción pictórica, que compartió con sus obligaciones como comerciante, incluyó retratos y paisajes, como los realizados durante su estancia en La Habana entre 1844 y 1862, fecha en que regresa definitivamente a Nueva York. También hizo pintura de panorama.

²⁴ En cada vista puede leerse al frente: «Entered according to Act of Congress in the year 1860, by E. Anthony, in the Clerks Office of the District Court of the United States for the Southern District of New York».

²⁵ En otra noticia se lee que recibió la Cruz de Carlos III (*Diario de la Marina*., 1865c, p. 3). Debe tomarse en cuenta que la Orden de Isabel La Católica fue fundada en 1815 por el rey Fernando VII a fin de recompensar servicios prestados en las colonias de América, y constaba de varias categorías.

para París y, por último a Nueva York. Es en los meses iniciales de este año, mientras Daries andaba por Europa, que el estudio de Fredricks acometió la realización de las que, en el lenguaje de la época, fueran denominadas vistas.

El 26 de abril, pocos días después de publicarse la noticia que abre este ensayo, Daries regresa a La Habana en el vapor *Morro Castle*, procedente de Nueva York. Fredricks partirá en breve hacia esta última ciudad, según su costumbre. Atrás dejaba realizada una de las más importantes empresas de la historia de la fotografía cubana del período.

Si no totalmente ejecutado, no caben dudas de que el proyecto de realización de estas vistas fue concebido y dirigido por Fredricks desde su estudio, lo que también otorgaría a este plenos derechos de autor, según la usanza de la época en lo concerniente a la producción fotográfica comercial, aunque el mismo se encuentre a distancia del criterio de autoría del campo artístico pues indica, más bien, un derecho de propiedad. Con Daries por el extranjero y el primero al frente del negocio, es de suponer que una empresa como la descrita exigiera la utilización de otros fotógrafos, independientemente de que la información puntual recopilada no ofrezca detalles al respecto. Se trata, además, de fotos de La Habana de los años 60 o, más precisamente, de 1865, por lo menos en su mayoría. Como prueba de esta conclusión basta comparar las obras hoy conocidas –que comprenden, entre otras muchas, vistas del puerto de la ciudad, registros de plantas del Jardín Botánico y escenas rurales, algunas de intención más paisajística– con la noticia de prensa que reproducimos al inicio.

Podrían agregarse también como argumentos para esta nueva datación de las imágenes, respecto a la realizada por Levine, otras informaciones proporcionadas por ellas que dan cuenta de transformaciones de la arquitectura y el espacio urbano de La Habana que se produjeron entre 1860-1865; como permite comprobar la comparación entre la foto de Rosti del Templete, de 1857, sin el edificio de tres pisos al fondo, y la tomada posteriormente por Fredricks, en que aparece ese reciente inmueble; o la foto del Hotel Telégrafo, cuya inauguración en su emplazamiento primitivo de la calle Amistad –con su fachada mirando hacia el Campo de Marte, lugar destinado a maniobras militares– tuvo lugar en 1860. Hay constancia de que algunas vistas publicadas previamente en formato *carte de visite* por C. D. Fredricks & Co. fueron luego incorporadas a

la serie *Isla de Cuba*. Puede ser también que otras fotos hechas con anterioridad hubieran sido incorporadas al conjunto, o inclusive que algunas nuevas fueran añadidas después de 1865 al grupo primario, bien realizadas por Fredricks durante los años en que todavía siguió viajando a La Habana, bien por Daries. Si así hubiese sucedido, el núcleo central de la colección lo constituirían de todos modos las imágenes realizadas en este año de 1865.

No se trata, entonces, de la primera colección de fotos de exteriores realizadas en La Habana, como afirma Levine. Si descontamos las experiencias de vistas aisladas que tomaron un aristócrata como don Pedro Téllez-Girón, o un daguerrotipista como Rezzonico, o aquellas fotos de actualidades que hicieron Daries o Narciso Mestre, tanto las imágenes de Rosti, aunque sean numéricamente escasas, como, mucho más importante, la colección de estereografías de Edward Anthony, anteceden al conjunto de Fredricks que conocemos. No obstante, las fotos de este forman parte de los primeros intentos de describir la fisonomía de La Habana y sus alrededores, y, por añadidura, constituyen una peculiar parcela de la fotografía realizada en Latinoamérica durante los años iniciales de este invento. Puede agregarse, además, que Fredricks –o su estudio– hizo un grupo relativamente considerable de fotos en formato mediano, tarea no llevada a término anteriormente en la Isla.

Pese a todo lo dicho, las fotos de esta serie, conocida finalmente como Isla de Cuba, circularon fundamentalmente, hasta donde parece, bajo la denominación comercial de C. D. Fredricks & Daries, según consta en ejemplares localizados en diferentes colecciones. Ello indica que esta firma administró los derechos de propiedad de la serie e incluye a Daries como uno de sus co-autores en tanto miembro públicamente identificado de la firma.

No conocemos la cantidad exacta de vistas que tenía la serie, pues ninguna publicidad de la época ni otra fuente documental lo aclara. Además, las vistas se vendían agregándole a mano el número a cada una de ellas, pues la denominación de número aparecía en letra impresa, pero seguida de una línea vacía, en el soporte de cartulina sobre el cual se adosaba cada imagen. Este interés en no numerar la foto permite suponer que se podían imprimir aquellas que más demanda tuvieran sin que ello perjudicara la posibilidad de que el cliente adquiriese una serie de vistas de numeración consecutiva. No obstante, esta presunción no tiene confirmación ninguna. Inclusive,

hemos localizado en más de una colección la misma foto preservando en todos los ejemplares el mismo número. El número más alto que hemos podido localizar es el 196, lo que indica que la cantidad de vistas producidas fue muy extensa. Aparte de la serie *Isla de Cuba*, el estudio también publicó otras vistas sueltas en algún momento de su prolongada existencia, en particular antes de que adquiriese la denominación de C. D. Fredricks y Daries.

IV Al habanero culto, interesado en el progreso de su urbe, le gusta mostrar al visitante los edificios recientemente levantados, los establecimientos públicos de moda –reservados a los hombres y a los forasteros, porque las costumbres locales alejan de ellos a las mujeres nativas– y los nuevos paseos con que cuenta su ciudad; pero en las vetustas fortalezas militares y las ancianas construcciones que sirven al ejercicio del gobierno, en los extensos restos de la arcaica muralla y en las iglesias y conventos centenarios, tiene La Habana sitios de complacencia y agrado para los ojos inquisitivos del extranjero, y yo no he perdido la oportunidad de recorrerlos, pese a la extrañeza de los naturales.

No obstante, son los paseos, los bailes y el teatro los lugares predilectos de disfrute de la élite habanera, y también los únicos donde tiene lugar el encuentro de ambos sexos. La antigua Alameda de Paula ha perdido ya su importancia ante las modernas y amplias calzadas extramuros que son para los vecinos de esta ciudad no solo cómodas vías de tránsito, sino también lugares de distracción, y aunque el Paseo de Isabel II, casi al borde de la vieja muralla, goza de general aceptación, el favorito de todos es el Paseo de Tacón. Allí, en las largas tardes que permite disfrutar el clima del trópico, se mueven continuamente de arriba a abajo y viceversa las volantas, algunas ocupadas por hombres y la mayoría engalanadas con mujeres, solo acompañadas en ocasiones por un miembro masculino de la familia. En número de dos o tres, con la cabeza descubierta, ostentosamente vestidas y portando sus infaltables abanicos, las habaneras dominan el paseo desde la altura de sus vehículos, mientras que los hombres prefieren deambular a pie por las aceras, fumando tabacos y repartiendo a distancia galanterías.

Las fotos de Fredricks se inscriben en las formas documentales dominantes en la tradición de la cultura visual del siglo XIX: el grabado

de paisajes o de escenas y tipos de costumbres, fundamentalmente litográfico, y la fotografía de géneros similares. La fotografía hereda la responsabilidad descriptiva que el pensamiento ilustrador y científico de fines del siglo XVIII había depositado en el grabado. Ambas formas de representación «objetivista» coexistirán incluso durante algunas décadas posteriores a la aparición de la fotografía, hasta que el desarrollo técnico de la segunda, ya a fines del siglo XIX, relevará definitivamente al grabado de semejante tarea. Sin embargo, para la fecha en que Fredricks hizo este trabajo es todavía imposible para la fotografía, por razones de carácter técnico –con excepción de las vistas estereoscópicas–, captar el movimiento. La escrupulosidad en el examen de lo representado, la nitidez de detalles en la perspectiva, eran exigencias del discurso de la veracidad fotográfica, pero ello requería por entonces, para las fotos de formato mediano y grande, placas y lentes poco veloces. El proceso del colodión húmedo, de uso dominante en el momento, presentaba además otros problemas adicionales al fotógrafo de exteriores, obligado a trasladarse a los sitios de la toma con equipos, químicos y cuarto oscuro incluido. Puede comprobarse la dificultad que había para obtener imágenes con movimiento en los resultados de las vistas realizadas por Fredricks en aquellos lugares en que no podía controlar la pose de los sujetos incorporados a la escena, aun cuando evidentemente él escogió una hora muy temprana en la mañana para hacerlas. En general, las fotografías de Fredricks no pudieron dar cuenta del ambiente callejero de una ciudad que ya para la época rondaba los doscientos mil habitantes y cuyo dinamismo no dejaba de llamar la atención de los visitantes extranjeros.

El pensamiento de la Ilustración tenía en su base la idea del progreso material y moral del hombre. En consecuencia, se interesó por los países, costumbres y tipos no encuadrados dentro del proyecto civilizador europeo, en su convicción de que las Luces, la razón universal de las naciones más ilustradas, harían perfectibles a los hombres de los pueblos «inferiores». El romanticismo extendió posteriormente el gusto por lo «exótico» hasta convertirlo en una moda. Estos variados presupuestos ideológicos explican en el grabado primero y, más tarde, en la fotografía, la abundancia de vistas de las edificaciones y lugares urbanos que testimonian la prosperidad social; aquellas que registran las actividades productivas: industrias, cultivos u otras, así como las notas de «exotismo» de los elementos

de la cultura popular que se recogen en las representaciones iconográficas hechas con estos medios.

Esta es la construcción de La Habana que realiza Fredricks. Se trataba de una interpretación de los espacios públicos que exigía, como es obvio, una deliberada selección de los objetos a fotografiar, legitimada ideológicamente por la fe en el progreso y la armonía social; aunque los fotógrafos, más o menos ingenuamente, actuaban imbuidos de la creencia en la científicidad y fidelidad de sus descripciones, que era compartida por el público.

Dentro de este sistema de representación en el que Fredricks se insertara, comprometido con la descripción del progreso, el autor deslizó una referencia visual crítica al sistema de explotación esclavista que dominaba en la economía cubana de la época. Fredricks, un neoyorquino identificado con el ideal abolicionista del presidente Abraham Lincoln (1809-1865) –quien fuera asesinado durante esta estancia de Fredricks en La Habana que comentamos–,²⁶ puso atención en su serie de vistas al trabajo esclavo en el ingenio azucarero. Pese a ello, probablemente no le fue muy difícil hacer esta imagen en que las carretas cargadas por los negros esclavos trazan de izquierda a derecha una diagonal que dinamiza artísticamente la composición: evidentemente, solo fotografiaba una escena de trabajo, como parece corroborar el resto de sus imágenes que tienen como tema el corte y carga de la caña que garantizaba la producción del máspreciado producto de la economía cubana de entonces –el azúcar–.

Históricamente condicionado, este modelo de visualidad, que funciona como soporte de las fotografías de Fredricks del paisaje rural y urbano de la Cuba del período, persiste en las fotos de exteriores realizadas en La Habana por otros fotógrafos durante la primera guerra de independencia de 1868-78 y, aun posteriormente, a todo lo largo del siglo XIX y comienzos del XX. En tanto propuesta de visión jerarquizadora de unas «realidades» por sobre otras, formadora de convenciones perceptuales y propicia al desarrollo de interpretaciones desproblematizadas, este modelo contribuyó, en su continuidad, a valorizar los espacios, edificaciones y caracteres

²⁶ Lincoln fue asesinado el 15 de abril de 1865. Cartas de Louisa B. Fredricks (1839-1918) a su esposo Charles, fechadas los días 18 y 25 de abril de 1865, expresan un sentimiento de duelo respecto a este acontecimiento (*Charles D. Fredricks collection*, <<https://findingaids.library.unt.edu/?p=collections/findingaid&id=472>>).

que terminaron por constituirse, posteriormente, en emblemas o signos de reconocimiento de la cultura nacional, es decir, en paradigmas de la personalización e identificación colectivas. Similar función sublimadora y mistificadora desempeñó en todos los continentes la mayor parte de la fotografía de exteriores realizada en el siglo.

Fredricks se revela, en sus vistas de La Habana y alrededores, como un fotógrafo con conocimiento de su medio, bien educado visualmente dentro de la visión panorámica característica del género en la tradición icónica de Occidente. Y pese a las dificultades técnicas ya mencionadas, que limitaban los efectos «expresivos» y la recreación del movimiento en la fotografía de esos tiempos, consiguió formar una colección de gran variedad. Esta la basó no solo en la diversidad de locaciones escogidas, sino también en el tratamiento que dio a los temas fotografiados, con ángulos de toma y distancias focales diferentes para cada uno, en evidente intención de potenciar las posibilidades estéticas de estos, aunque con variado –o desigual– éxito en los resultados.

Además, Fredricks se interesó por insuflar dinamismo a sus imágenes, lo que se observa no solo en la abundancia de líneas diagonales en sus composiciones, sino también en la introducción de «elementos» que contribuyen a animar los espacios fotografiados. Puede tratarse de esos negros que rompen la monótona soledad del Paseo de la Alameda –¿una nota deliberada de «exotismo» para clientes extranjeros?, ¿uso de sus criados como modelos?–; o del grupo de hombres reunidos en el portal de la casa n.º 12 de la calle Tulipán, en el Cerro; o de las carretas de bueyes que descansan en las inmediaciones de la Fuente de la Noble Habana o de la India. Incluso, en la foto del Templo similar función dinamizadora cumple la alternancia de luces y sombras. De todos modos, es preciso anotar que la adición de figuras humanas en la fotografía de exteriores del período de vocación arquitectónica o paisajística servía, también, como recurso para que el futuro observador de las imágenes percibiera correctamente las escalas de los espacios registrados.

La visión de Fredricks paga tributo a una concepción de la fotografía en que la «lealtad» al registro de lo representado y la riqueza de detalles en los planos sucesivos de la imagen son, a la par, pericia técnica y capacidad artística. Desde estas premisas, Fredricks supo desarrollar los recursos constructivos que, aún hoy, contribuyen a la

estima de esta colección entre la producción fotográfica de vistas que le fuera contemporánea. Nociones vinculantes de arte y técnica y el camuflaje de la ideología en cientificidad definieron el carácter de su discurso representativo.

Julio, 1992.

Mayo, 2005.

Octubre, 2019.

Bibliografía

BÉCQUER CASABALLE, A.; CUARTEROLO, M. Á. (1985): *Imágenes del Río de la Plata. Crónica de la fotografía rioplatense 1840-1940*. Buenos Aires: Editorial del Fotógrafo.

«C. D. FREDRICKS AND HIS WORK» (1886): *Anthony's Photographic Bulletin*, vol. XXVII, n.º 1, New York, January 9, pp. 4-6.

CHARLES D. FREDRICKS COLLECTION, 1860-1870 (2014): University of North Texas, Archives and Rare Books Department. [Consulta: 2019-10-24]. Disponible en <https://findingaids.library.unt.edu/?p=collections/findingaid&id=472>

DIARIO DE LA MARINA (1857): año 14, n.º 278, La Habana, sábado 28 de noviembre.

DIARIO DE LA MARINA (1858a) año 15, n.º 55, La Habana, viernes 5 de marzo,

DIARIO DE LA MARINA (1858b): año 15, n.º 297, La Habana, martes 14 de diciembre.

DIARIO DE LA MARINA (1860a): año 17, n.º 16, La Habana, viernes 20 de enero.

DIARIO DE LA MARINA (1860b): año 17, n.º 52, La Habana, viernes 2 de marzo.

DIARIO DE LA MARINA (1860c): año 17, n.º 75, La Habana, miércoles 28 de marzo.

DIARIO DE LA MARINA (1860d): año 17, n.º 120, La Habana, martes 22 de mayo.

DIARIO DE LA MARINA (1861): año 18, n.º 288, La Habana, viernes 29 de noviembre.

DIARIO DE LA MARINA (1862): año 19, n.º 273, La Habana, jueves 13 de noviembre.

DIARIO DE LA MARINA (1863a): año 20, n.º 42, La Habana, miércoles 18 de febrero de 1863.

DIARIO DE LA MARINA (1863b): año 20, n.º 166, La Habana, jueves 9 de julio de 1863.

DIARIO DE LA MARINA (1863c): año 20, n.º 193, La Habana, martes 11 de agosto de 1863.

- DIARIO DE LA MARINA* (1865a): año 22, n.º 41, La Habana, viernes 17 de febrero de 1865.
- DIARIO DE LA MARINA* (1865b): año 22, n.º 89, La Habana, sábado 15 de abril de 1865.
- DIARIO DE LA MARINA* (1865c): año 22, n.º 99, La Habana, jueves 27 de abril de 1865.
- DIARIO DE LA MARINA* (1878): año 29, n.º 10, La Habana, viernes 11 de enero de 1878.
- DORRONSORO, J. (1983): *Pál Rosti: Una Visión de América Latina (Cuba, Venezuela y México, 1857-1858)*. Caracas: Ediciones Galería de Arte Nacional.
- GÓMEZ, J. (1986): *La fotografía en la Argentina. Su historia y evolución en el siglo XIX 1840-1899*. Buenos Aires: Abadía Editora.
- HAYA, M. E. (1979): *Apuntes sobre la historia de la fotografía en Cuba*. La Habana: Casa de las Américas. Catálogo.
- JURISPRUDENCIA CIVIL. COLECCIÓN COMPLETA DE LAS SENTENCIAS DICTADAS POR EL TRIBUNAL SUPREMO* (1887). Madrid: Imprenta de la *Revista de Legislación*, t. 59.
- «THE LATE CHARLES D. FREDRICKS» (1894): *The Photographic Times*, vol. XXIV, New York, January-June, 1894, pp. 355-356.
- LEVINE, ROBERT M. (1990): *Cuba in the 1850's: Through the Lens of Charles DeForest Fredricks*. Tampa: University of South Florida Press.
- LEVINE, ROBERT M. (1992): «Charles DeForest Fredricks y su trabajo». En: *La Habana 1850. Una visión de Charles DeForest Fredricks*. Caracas: Museo de Artes Visuales Alejandro Otero.
- MARDER, W.; MARDER, ESTELLE (1982): *Anthony, the man, the company, the cameras. An American photographic Pioneer*. Amesbury: Pine Ridge Publishing Company.
- MURRAY, CATHERINE A. (2014): *Alexander B. Weeks: A Daguerreotypist's Journal: Brooklyn, Recife, Montevideo, Buenos Aires, Toledo, Detroit*. Scotts Valley: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- MUSEO DE ARTES VISUALES ALEJANDRO OTERO (1992): *Habana 1850: Una visión de Charles DeForest Fredricks*. Caracas. Catálogo.
- NEWHALL, B. (1976): *The daguerreotype in America*. New York: Dover Publications, Inc., 1976.
- NOTICIOSO Y LUCERO* (1840): La Habana, domingo 5 de abril, p. 3.
- OTERO DE MORALES, J. (ed.) (1887): *Álbum de 1887: colección de poesías, artículos literarios y anuncios*. La Habana: Establecimiento Tipográfico del Avisador comercial de J. Pulido y Compañía, 1887.

- PALMQUIST, PETER E.; KAILBOURN, THOMAS R. (2001): *Pioneer Photographers of the Far West. A Biographical Dictionary, 1840-1865*. Redwood City: Stanford University Press.
- PRIAMO, L.; ADELMAN, J.; CUARTEROLO, M. Á.; ALEXANDER, A. (1995): *Los años del daguerrotipo. Primeras fotografías argentinas 1843-1870*. Buenos Aires: Fundación Antorchas.
- RINHART, F.; RINHART, MARION (1981): *The American daguerreotype*. The University of Georgia Press.
- RIPPE, M. DEL C. (1987): «¿La primera foto cubana?». *Fototécnica*, año XVIII, n.º 1, La Habana, 1987, pp. 24-27.
- «SKETCH OF CHARLES D. FREDRICKS, ESQ.» (1869): *Humphrey's Journal of Photography and the Allied Arts and Science*, J. H. Ladd, vol. XX, New York, November, pp. 429-432.



El Club Fotográfico de Cuba, una historia por contar

RAMÓN CABRALES ROSABAL

I

Poco tiempo después del surgimiento del daguerrotipo aparecieron las asociaciones fotográficas con diversos nombres, en la segunda mitad del siglo XIX. Sus funciones consistían en difundir la nueva disciplina y promover a los futuros artistas del lente y sus imágenes. La primera fue la *Sociedad Heliográfica* (1851-1854).¹ Posteriormente se fundaron la *Royal Photographic Society* en 1853 en el Reino Unido;² la *Sociedad Francesa de Fotografía*, fundada el 15 de noviembre de 1854;³ la Sociedad Fotográfica de Viena, en 1861; la Sociedad Fotográfica danesa, fundada en 1879; el *Photo Club de París*, de 1888 a 1928; la Sociedad Fotográfica Japonesa, creada en 1889 y activa hasta 1896; The Linked Ring, desde 1892 a 1909; la Sociedad Sueca de Fotografía, fundada en 1895; la Real Sociedad Fotográfica Española, fundada en 1899 en Madrid, España, y la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, de 1899 a 1926, entre muchas otras.

¹ Considerada la primera asociación fotográfica en el mundo. Sus miembros fundadores fueron: Aguado, Hippolythe Bayard, E. Becquerel, Ch. Chevalier, Delessert, Durieu, Gros, Laborde, Gustave Le Gray, Monfort, Niépce de Saint-Victor, Régnault, Vicomte Joseph Vigier y F. Wey.

² Fue creada a raíz de la exposición organizada por la *Society of Arts* (diciembre de 1852). Su fundador fue Roger Fenton, y se nombró primeramente *Photographic Society of London*; hasta que en 1894 se denominó *Royal Photographic Society of Great Britain*, con el patrocinio del príncipe Alberto y la reina Victoria.

³ Considerada como continuadora de la *Sociedad Heliográfica*. Sus fundadores fueron Félix Avril, Hippolythe Bayard, Eugène Durieu, Humbert de Molard, Gustave Le Gray, Paul Mailand y Félix Pigeory quienes establecieron, desde el primer momento, que el objetivo principal de esta sociedad sería «contribuir a los progresos técnicos y artísticos de la fotografía, al margen de cualquier especulación comercial», y se mantiene hasta la actualidad.

En Cuba, el daguerrotipo arriba en 1840, cuando el hijo del capitán general de la Isla, Pedro Téllez-Girón y Fernández de Santillán (1812-1900), solicita a París un equipo para hacer daguerrotipos y realiza lo que se considera la primera imagen cubana desde el Palacio de los Capitanes Generales, donde residía (Valle y Cabrales Rosabal, 2005). Sin embargo, el verdadero introductor y divulgador de la daguerrotipia en el país fue el estadounidense George Washington Halsey, convirtiéndose la Isla en el segundo país del mundo –después de Estados Unidos– y el primero en Hispanoamérica, en inaugurar oficialmente un estudio fotográfico público o comercial, en los altos del Real Colegio de Conocimientos Útiles en la calle Obispo n.º 26 entre Cuba y Aguiar, en Habana Vieja, el 3 de enero de 1841. En estos primeros años se asentaron en el país más de una docena de daguerrotipistas extranjeros, hasta que en noviembre de 1843 aparece el primer fotógrafo nacido en el territorio: Esteban de Arteaga.

A partir del surgimiento del siglo xx, la fotografía fue adquiriendo más adeptos y defensores. El fotoperiodismo emprende un florecimiento a partir de publicaciones emblemáticas de gran prestigio, que plasmaron los hechos más trascendentales y que fueron recogidos por los fotógrafos de la época.

Es por todo lo anterior que en Cuba también existieron varias asociaciones que agruparon a creadores de esta rama de la imagen. No obstante, la mayoría de ellas no alcanzaron gran trascendencia, a excepción de la Asociación de Reporteros de La Habana (1902-1962),⁴ que aglutinó a los periodistas y los reporteros gráficos; además del Club Fotográfico de Cuba (1935-1962), que reunía gran número de aficionados, junto a algunos profesionales interesados en la fotografía como

⁴ Círculo Nacional de Periodistas. Se fundó el 14 de abril de 1902, en la calle Gloria n.º 44, hoy con el número 356, en Habana Vieja, domicilio del periodista José Camilo Pérez. La primera directiva fue elegida el 16 del propio mes, reunidos en el domicilio del periodista Ignacio Ituerte, y estuvo integrada por Ramón S. de Mendoza (presidente), Ignacio Ituerte (vicepresidente), José Camilo Pérez (tesorero), Víctor Muñoz (secretario). Sus primeros integrantes fueron solamente 25 periodistas y reporteros, y aspiraban a «fomentar la unión de los reporters, defenderlos en los casos que resulten perjudicados por personas o colectividad y para el mejor cumplimiento en la misión de la prensa y el prestigio de la clase». El 27 de marzo de 1916 se asoció el primer fotógrafo: Federico Gibert Valdés, quien fungía como jefe del departamento de fotografía y grabado del diario *La Discusión*. En 1962, junto a otras asociaciones de la prensa, se desintegró, para dar paso a la creación de la Unión de Periodistas de Cuba (UPEC) (Cabrales Rosabal, 2005).

arte. Pero hay que recordar que el 16 de abril de 1883 se agruparon veintitrés fotógrafos cubanos en lo que se llamó la Asociación Fotográfica de Aficionados de La Habana,⁵ quienes, en febrero del siguiente año, prefieren llamarla Asociación Fotográfica de La Habana, de corta duración.

II

Los cambios políticos y sociales que se sucedieron en el país a finales del siglo XIX y principios del XX, significaron un punto climático no solo para la historia del país, sino también para la historia de la fotografía cubana; lo que provocó la fundación de una asociación fotográfica considerada, por muchos, la institución que abarcó la «época de oro» de la fotografía clásica cubana: el Club Fotográfico de Cuba (CFC).

Esta promovió la notoriedad de las imágenes artísticas en el país y de sus representantes; además, se introdujo rápidamente en el mecanismo de los clubes internacionales y su prestigio se incrementó a través de los salones internacionales, cursos y excursiones de fotografía que sus miembros realizaban. Esta asociación significó una apertura para la fotografía creativa en el país desde su primera sede. En sus espacios existían tres cuartos oscuros para revelar e imprimir, biblioteca, salas de esparcimiento y una galería en la cual sus miembros realizaban salones de intersocios e internacionales anuales, como el Salón Internacional de Arte Fotográfico (de 1949 a 1961) y la *Exhibición Internacional de Transparencias en Colores* (de 1951 a 1961), como las más importantes. Todo ello fue dotando al grupo de un gran reconocimiento, llegando a figurar entre los más destacados de América Latina.

⁵ El discurso de la sesión inaugural lo efectuó José Antonio Soroa, como ideólogo de la asociación, con el objetivo de nombrar la directiva y acordar las bases sobre lo que se debería establecer en la misma. Se eligió una directiva provisional, y hecho el escrutinio resultaron electos por mayoría Juan Zamora (presidente), Néstor Maceo (vicepresidente), E. J. Morrison (tesorero) y José Antonio Soroa (secretario). Aprobadas estas elecciones, se procedió al nombramiento de una Comisión encargada de la redacción del Reglamento. Finalmente, el 25 de mayo se procedió a discutir el reglamento, aprobado por unanimidad. Seguidamente, se efectuó la elección de la directiva definitiva por votación reservada, resultando electos por mayoría Francisco Serrano (presidente), Juan Zamora (vicepresidente), E. J. Morrison (tesorero), Francisco Villacampa (secretario); como vocales, Juan Pierrá, Emilio Prado, F. A. Taveira, Juan A. Soroa, J. S. López y Emilio Reynoso; y como vocal corresponsal extranjero, Máximo Bolte (Cabralés Rosabal, 2005).

Antes de su surgimiento, no existía un movimiento artístico nacional fotográfico sólido. La fotografía que se realizaba era principalmente documental, de prensa, social (en los estudios existentes en todo el país), además de la doméstica (como aficionado), para dejar constancia de algún hecho familiar importante. Se destacaron, fundamentalmente, las imágenes de las revistas más renombradas del momento, como *Bohemia*, *Carteles*, *Gráfico*, *Grafos*, *La Ilustración Cubana* y *Social*. En esta época sobresalieron Gonzalo Lobo⁶ con su estudio Van Dyck y Aladar Hajdú⁷ con su estudio Rembrandt, quienes reflejaron una visión pictorialista en sus obras por la influencia de los pintores europeos a los que aludían; y Joaquín Blez Marcé (1886-1974), quien poseía gran dominio de la técnica, mereciendo ser el fotógrafo de las grandes personalidades del país, valiéndole el sobrenombre de «el fotógrafo del mundo elegante», según señalaba su *slogan* comercial.

La agrupación surgió y se desarrolló en una etapa en que también se incrementaron sus similares en Europa y Latinoamérica. El 5 de julio de 1935, se reunió en La Habana un grupo de personas amantes del arte fotográfico para crear una asociación con fines sociales artísticos y cuya primera directiva estuvo integrada por el Ing. Alfredo Broch Rouvier (1891-1970), presidente hasta 1939; Dr. Arturo M. Mañas Parajón (vicepresidente), presidente en 1941 y 1942; Dr. Guillermo R. Muñoz (secretario); Sr. Constantino Suárez Martínez; y, como vocales, Paul Wagner Reilly (1894-?), Uldarica Mañas Parajón (1905-1985) y Rosario Soler Pérez, quienes habían presentado los

⁶ Fotógrafo español (Felechosa, Asturias, 27 de febrero de 1893-La Habana, ?) quien afirmaba seguir en sus fotografías el modo de iluminar del conocido pintor flamenco Van Dyck. Llegó a Cuba en 1910 en el vapor Alfonso XII. En 1928 se incorporó al estudio fotográfico de la tienda El Encanto, y en 1941 se estableció con la firma Van Dyck Studios, ubicada en la calle San Nicolás n.º 307 entre Neptuno y San Miguel, abierta hasta 1966. Su negocio fotográfico gozó de gran fama entre la burguesía habanera, por sus retratos al óleo, al pastel y al aguafuerte (Cabrales Rosabal, 2005).

⁷ Fotógrafo (Hungría, 13 de junio de 1889-La Habana, 2 de diciembre de 1957). Se estableció en Cuba desde 1924. con su familia. Comenzó su labor como retocador en Foto Yo y después en Foto Núñez, en la calle Monte. En 1926 inauguró el Studio Rembrandt, en la calle Obispo n.º 100. Más tarde, en agosto de 1930 trasladó su establecimiento para el Paseo del Prado n.º 35. Se dedicó a fotografiar a las capas adineradas, a los graduados de las escuelas burguesas y a la colonia estadounidense. Sus retratos aparecieron en las columnas sociales de los periódicos y revistas más importantes del país como *Carteles*, *Social* y *El Fígaro*. Aunque de estilo academicista, se destacó fundamentalmente por difuminar la imagen (entrevista a su hijo Jorge, La Habana, 2001).

estatutos al Gobierno Provincial el 3 de mayo del propio año, con el nombre de Asociación Cubana de Arte Fotográfico (Acta Original de la Fundación de la Asociación Fotográfica de Cuba, 5 de julio de 1935). Posteriormente, el 30 de julio de 1936 la asociación cambia su nombre por el de Club Fotográfico de Cuba, y traslada también su sede del Edificio La Metropolitana departamento 610, piso 6, en O'Reilly esquina a Aguacate, hacia la calle O'Reilly y Compostela, n.º 64 altos (Junta General de Asociados de la Asociación Cubana de Arte Fotográfico, 30 de junio de 1936); aunque hubo un pequeño período en que residió en el Palacio Pedroso, en la calle Cuba n.º 64 en Habana Vieja. Sus miembros, en su mayoría, eran personas de gran solvencia económica que gustaban y podían permitirse el lujo de tener la fotografía como un *hobby*, puesto que el mismo requería de la compra de equipos y materiales fotográficos (cámaras, filtros, rollos de fotografía, así como los elementos necesarios para armar un laboratorio o cuarto oscuro –como ampliadora, química necesaria para el revelado, papel fotográfico, etc.–); es decir, todo lo necesario para poder realizar la fotografía –o sea, un arte para personas adineradas. Eran fotógrafos aficionados que contaron con el apoyo de tres tiendas de materiales fotográficos de La Habana: Kodak, Ilford y Agfa.

A partir de entonces, aparecieron otros clubes fotográficos en distintas ciudades del interior del país: Santiago de Cuba, Remedios, Güines (1953-1961); hasta que se creó la Sociedad Fotográfica de La Habana, de efímera existencia (1959). La proliferación de los clubes apoyados y asesorados por el CFC hizo que este fuera considerado, de hecho, como una especie de federación fotográfica; aunque no de derecho, porque la estructura no tenía carácter jerárquico. En la década de 1940, los fotógrafos aficionados cubanos comenzaron a darse a conocer en un sinnúmero de salones internacionales a través del CFC, que con el tiempo llegó a ser la más fuerte agrupación fotográfica del país, y de donde surgieron las más importantes figuras del quehacer fotográfico en Cuba.

Una de las primeras actividades del CFC fue la conmemoración del centenario de la fotografía, en 1939, con un amplio programa que organizó Rafael Pegudo Gallardo (1899-1981). En 1944 se convocó al I Salón Nacional de Retratos (el segundo fue en 1960). En 1948 se realizó el primer concurso fotográfico internacional, que comenzaría a celebrarse anualmente, y la asociación fue pionera en esta actividad. En aquella ocasión se recibieron 1379 trabajos

de 396 autores, en representación de 31 países. Si se tiene en cuenta que se trataba del primer salón internacional celebrado en Cuba, el alto grado de participación de autores y de obras ofrece una medida del prestigio que ya disfrutaba en el mundo la fotografía, pues son pocos los salones que pueden ostentar en su primera edición con una cantidad tan elevada de trabajos como se presentó en esta. Prueba de este merecido prestigio, acrecentado en años posteriores, son los reconocimientos que recibió Ángel de Moya, Honorable del CFC, quien fue electo como miembro de la *Royal Photographic Society of London* en 1946; en noviembre de 1951 se le entregó el título *Fellow de la Photographic Society of America* (FPSA) y en 1955 la distinción Honorable de la propia asociación, que solamente ostentaban en aquel entonces, otro extranjero y él. Abelardo Rodríguez Antes y Felipe Atoy fueron de los pocos cubanos, miembros del CFC, que ostentaron el título Honorable de la Federación Internacional de Arte Fotográfico (HFIAP). En la selección de los 100 mejores fotógrafos que todos los años realizaba la *Photographic Society of America*, en 1949 figuraron los cubanos Ángel de Moya y Jorge Figueroa, entre 11 681 solicitudes. En el «Who is Who» publicado en el *PSA Journal*, en mayo de 1961, aparecen las exhibiciones internacionales latinoamericanas de 1960, y clasifican a Cuba en el tercer lugar por las fotografías en blanco y negro, con 69 aceptaciones en total, y en los dos primeros lugares aparecen dos miembros del CFC: Abelardo Rodríguez y Jorge Figueroa, con 37 y 32 aceptaciones respectivamente. Además, señalan a Abelardo Rodríguez en el segundo lugar del Premio del *PSA Journal*, con 20 puntos, después del multipremiado fotógrafo mexicano Ing. José Lorenzo Zakany, con 30 puntos.

En 1943 se iniciaron, también auspiciados por el CFC, los Concursos Nacionales de Cine Amateur, de gran auge entre los aficionados. A partir de diciembre de 1950, durante la IV Exhibición Internacional de Fotografía, se realizó la I Exhibición Internacional de Transparencias en colores, cuyos máximos exponentes fueron, entre los cubanos, Antonio Cernuda, Jorge Figueroa, Orosmán González, Manuel J. Morán, Orestes Dulzaides y Emilio Contreras. Hasta diciembre de 1961, el CFC celebró sus salones internacionales en forma ininterrumpida: fueron quince en blanco y negro y doce en transparencias.

Durante sus años de actividad, gracias al CFC, Cuba fue fotográficamente conocida en todos los rincones de EE. UU., en los grandes centros fotográficos de Europa, además de lugares tan

lejanos como Australia, China, India, Japón, Mozambique, Nueva Zelanda, Sudáfrica, URSS, etc. Esta asociación, hasta su desaparición en 1962, estuvo afiliada a la *Fédération Internationale d'Art Photographique* (FIAP) y a la PSA. Al CFC se nuclearon profesionales de otras ramas como la medicina, la ingeniería y las leyes, así como banqueros, diplomáticos, propietarios o comerciantes de gran solvencia económica, quienes poseían cierta sensibilidad y tenían en común el gusto por la fotografía como el pintor Félix Fernández de Cossío, el fotógrafo y dibujante José Manuel Acosta, el abogado Rodolfo A. Maruri (presidente en 1943), los hermanos Luis (abogado y diplomático), y Roberto (médico) Machado Ortega, el Dr. Pedro Pablo González y de la Buelga (presidente en 1940), el camarógrafo Luis Laverde, los hermanos y hacendados Enrique y Carlos López Oña, el fotógrafo Manuel Orozco, el dibujante Oscar Jaime, el comerciante José Gato, el cantante y después fotógrafo Tito Álvarez (1916-2002), el periodista, comentarista y crítico Luis Gómez Wangüemert (1901-1980), Dr. Enrique Jova, Dr. Armando Larrea, Dr. Rafael Cowley, el médico oculista Gilberto Cepero García (presidente en 1944), el Ing. Joaquín Dueso, Dr. Ventura F. Dellundé, el médico pediatra Salvador Solé Gumá, Dr. Álvaro Prieto, Dr. Evelio López Toca (presidente en 1950), Dr. Lorenzo Comas Céspedes, el fotógrafo Rolando Dovo, el escritor Enrique Serpa, Dr. Enrique Cowley, la dibujante Rita M. Zurbano, Dr. Santiago Nieto, Dr. Ángel Rodríguez Sosa, el fotógrafo y comerciante Joaquín Blez, el abogado Felipe Atoy, el fotógrafo Newton Estapé, Ángel de Moya (presidente en 1945, 1946 y 1951), el profesor de fotografía Roberto Rodríguez Decall (1915-1995), Rodolfo López Sarría (presidente en 1954), el contador Emilio Contreras Mejías (1922-1999), el fotógrafo y comerciante Aladar Hajdú, el comerciante Antonio Cernuda Pico (1910-1999), el fotógrafo y comerciante Gonzalo Lobo, el profesor y traductor de inglés y francés Juan Carlos Faivre (1936) y la diplomática Uldarica Mañas Parajón (1905-1985), entre otros (Cabrales Rosabal, 2005).

El CFC, como los demás clubs de este tipo en el mundo, solo se dedicó a la llamada «fotografía artística», también conocida como «clásica», y apenas reflejó la situación política y social del país, a diferencia de una buena parte de los novelistas, poetas o pintores, y de los fotógrafos de prensa. El CFC atendió más a lo aparential de los hechos, buscando la belleza de las formas, por lo cual le concedió gran

importancia a los problemas técnicos, como la cuidada exposición y el esmerado encuadre y composición, así como la exquisitez en el revelado, los efectos de luces y sombras y la pulcra impresión. En septiembre de 1941, el CFC publicó la primera edición periódica de un boletín que apareció de manera bimestral primeramente y mensual después, en el cual se divulgaban los temas fotográficos. Su primer nombre fue *Foto-Cine*,⁸ «órgano oficial del CFC», bajo la dirección del Dr. Arturo M. Mañas y con un formato de 24 x 31 cm. En él aparecieron diversos comentarios acerca del uso de los filtros, la fotografía a color y otros procesos químicos, el componente conceptual en la imagen, la utilización del flash y otros temas. Contó con el espacio «Sección de Salón», donde se exhibían las más destacadas fotografías realizadas por los integrantes del Club, así como las premiadas en los diversos certámenes.

En su primer número apareció un saludo donde se planteaban sus aspiraciones: «queremos saludar a todos los aficionados, profesionales, y comerciantes y empleados del giro. Todos constituyen la gran familia fotográfica que contribuye al auge de esta novísima expresión del Arte [...]. No vamos a ser una publicación técnica. Para eso están las revistas especializadas. Si logramos ser un vínculo de unión entre todos, veremos logrados nuestros sinceros propósitos («Saludo», 1939, p. 6).

Más tarde, la publicación cambió su formato por el de 15.5cm x 23.5 cm y triplicó la cantidad de páginas; luego cambió su nombre por el de *Club Fotográfico de Cuba. Órgano Oficial*, y sus dimensiones a partir de ese momento, hasta su desaparición, fueron de 15 x 21.5 cm. Durante distintas épocas la publicación tuvo salida irregular, y entre sus directores figuraron Luis Gómez Wangüemert, Dr. Felipe Atoy, José Szejerman, Dagoberto Villar Puente y Oscar Jaime Jr., entre otros.

En diferentes ocasiones, el CFC fue visitado por personalidades de otros países que ofrecieron charlas y conferencias, como el fotógrafo estadounidense Nicolás Haz y el ingeniero industrial español Higinio Nogra Vivó –quien brindó la charla «Los imponderables en la fabricación del material sensible fotográfico», en noviembre de 1955–, entre otros.

⁸ Los boletines *Foto-Cine* pueden encontrarse en la colección de la Academia de Arte y Fotografía Cabrales del Valle.

III

El CFC, como toda entidad, perseguía una serie de objetivos y de aspiraciones que, en la medida de lo posible, en sus años de actividad fueron cumplidas. Aunque su principal objetivo era, por supuesto, hacer fotografías porque sentían esa necesidad, querían, además, compararla a la pintura, porque el tipo de fotografía que realizaban fue pictoralista, como los retratos neoclásicos, los bodegones, las imágenes barrocas, los paisajes románticos; o sea, la pintura llevada a la fotografía. Sus principales temas fueron los paisajes, tanto en su amplitud como en sus detalles; los retratos (prevaleciendo los de estudio); la arquitectura y, por supuesto, también sus detalles. Otro objetivo era mostrar sus obras y competir en los eventos que se realizaban a nivel nacional e internacional.

Sus miembros abogaban por el reconocimiento de la fotografía como obra de arte. Ello se advierte debido al gran número de salones y exposiciones –dentro y fuera del país– que realizaron en sus años de actividad.

Según Laura Alejo (2014), «todos estos eventos iban más allá del puro placer estético, estaban dirigidos al reconocimiento y la autenticación del quehacer fotográfico; la historia les concedería el mérito con el decursar del tiempo» (p. 12). Ángel de Moya, uno de los más destacados integrantes del CFC, plasma en las palabras al catálogo del *Primer Salón Internacional Cubano de Fotografías Artísticas*, realizado en 1948:

A través de todos los tiempos, algunos hombres han poseído el don de ver maravillas en las cosas más corrientes, y de interpretar lo que ven y sienten en forma permanente, para que otros, menos privilegiados, las puedan admirar. A esto se le llama «Arte», ya sea expresado por medio de la música, la pintura, la escultura o por la acción de la luz sobre una superficie sensibilizada, es lo que llamamos «Fotografía» (pp. 1-2).

Sigue diciendo Laura Alejo:

de este modo, con la institución del Club, surgió el sitio ideal para quienes gustaban del *arte del lente*. Esta asociación fue una escuela, un centro aglutinador de aficionados y profesionales, y un sitio de intercambio de conocimientos y experiencia. El CFC se instauró desde sus inicios como faro irradiador de conexiones que, hasta la actualidad, continúa

extendiendo, pues no ha de olvidarse que la labor que hoy realizan las iniciativas independientes de escuelas de fotografía es heredera de la idea esencial que perseguía la otrora entidad. La promoción, el entendimiento y la optimización de las relaciones entre artistas –pertenecientes o no al Club– fueron las actividades fundamentales que, con el devenir del tiempo, lograron la paulatina inclusión de la fotografía en el ámbito artístico nacional (p. 14).

Gervasio G. Ruiz (1950), periodista de la revista *Carteles*, hizo un análisis de la fotografía artística en el país a partir de los logros obtenidos por el CFC: «La fotografía de nuestros tiempos no es ya el mero reflejo, más o menos exacto, de personas y cosas. Contiene ese algo indefinido que le presta la inteligencia del hombre situado detrás del lente, haciendo que este capte matices y formas donde la belleza halla un noble modo de expresarse» (pp. 24-25).

Se puede afirmar, según criterios compartidos con Laura Alejo, que la labor desplegada por el Club Fotográfico de Cuba fue primordial para lograr esa denominada «época de oro», que posibilitó elevar la fotografía al nivel de manifestación artística en el marco cubano. Aunque la mayoría de sus miembros, con muy pocas excepciones, realizaron obras tradicionales –dígase de la utilización tan depurada del encuadre y la composición, y el empleo de una estética que, usualmente, no polemizaba con la situación epocal, y usando los géneros clásicos de retratos, paisajes y bodegones–, no significó que detrás de la aparente complacencia de las piezas no existiese, en algunas de ellas, el detalle que conduce a una reflexión en torno a sí mismas o a cierto fenómeno en particular. Vale verificar las obras que ilustran este trabajo perteneciente a la colección de la Academia de Arte y Fotografía Cabrales del Valle.

Bibliografía

- ALEJO, L. (2014): «Club Fotográfico de Cuba». La Habana: Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana. Tesis de Licenciatura.
- CABRALES ROSABAL, R. (2005): «La fotografía durante la etapa republicana. Su importancia dentro de la cultura cubana». La Habana: Centro de Superación del Ministerio de Cultura. Tesina para Diplomado de Cultura Cubana.
- CABRALES ROSABAL, R. (2016): *Diccionario histórico de la fotografía en Cuba*. Miami F. L.: Arista Publishing LLC.

«SALUDO» (1939): *Boletín del Club Fotográfico de Cuba*, vol. 1, n.º 1, La Habana, diciembre, p. 6.

MOYA, Á. DE (1948): «Palabras de introducción». Catálogo del *Primer Salón Internacional de Fotografías Artísticas (febrero 13 a marzo 5)*, pp. 1-2. La Habana: CFC.

RUIZ, G. G. (1950): «Triunfan fotografías cubanas en concursos mundiales». *Carteles*, n.º 8, La Habana, febrero 1950, pp. 24-25.

VALLE, R. DEL; CABRALES ROSABAL, R. (2005): «Cuba, sus inicios fotográficos». *Opus Habana*, vol. VIII, n.º 3, La Habana, diciembre 2004-marzo.



El cuarto cuerpo o el cuerpo perdido del arte cubano*

RAFAEL ACOSTA DE ARRIBA

El hombre es imagen.

NOVALIS

*Se trate del cuerpo del otro, o de mi propio cuerpo,
no tengo otro modo de conocer el cuerpo que vivirlo,
es decir, resumir por mi cuenta el drama que lo
atraviesa y confundirme con él.*

MERLEAU-PONTY

*Herman Puig redescubre el cuerpo del hombre.
No solo es importante lo que muestra en sus encuadres
sino también aquello que oculta.*

NÉSTOR ALMENDROS

I
Al arte cubano le faltaba un cuerpo, una imagen extraviada, oculta, de la que nadie sabía su paradero y muy pocos, en nuestro país, su existencia. Un cuerpo que recorrió en solitario el ya añejo pero establecido camino de Ítaca hasta el presente, es decir, la saga completa de la historia del cuerpo que equivale a la del arte. Es lamentable que la ignorancia signe este hallazgo, un desconocimiento imperdonable si se toma en cuenta que no pocos estudios realizados sobre el arte y la fotografía del cuerpo, dentro y fuera de nuestras fronteras, hayan pasado por el lado de una obra de tal magnitud.¹

* Publicado en *La Gaceta de Cuba*, n.º 3, La Habana, mayo-junio, 2011, pp. 49-53 (el texto obtuvo mención en el concurso José Juan Arrom que convoca la revista).

Me refiero al encuentro reciente, fruto de mis investigaciones sobre el tema, de un libro de fotografías de desnudos, *Yang*, de 1980, de la autoría del artista cubano Herman Puig. Revelación, sorpresa y un inevitable sentimiento de pena, todo a un tiempo, por haber hallado tardíamente lo que en Europa es una obra de mucho reconocimiento desde hace más de cuarenta años.

II

La fotografía cubana de desnudos se inicia (hasta donde sabemos hoy) con unas imágenes de Trinidad y Hermano, la empresa de cigarros que a inicios del siglo xx distribuyó en la ciudad de La Habana postales evocadoras de aquellas francesas que desde 1840 comenzaron a circular por toda Europa hasta llegar al Nuevo Mundo. El recorrido de la fotografía del cuerpo se puede seguir posteriormente a través de algunos nombres claves: Joaquín Blez, un artista de fotos de estudio que retrató a figuras de la burguesía cubana de la época (1920-40)² y cuyo estilo sobrio, elegante y a veces hierático, dejó como sello. Sobresalió también Rafael Pegudo, más como escritor sobre el tema y animador cultural que como fotógrafo. Autor de una joya bibliográfica cubana, *La fotografía del desnudo* (1950), libro que en doscientas páginas ofrece todo un manual metodológico para hacer este tipo de fotografías, brinda panoramas más o menos rigurosos e informados de la evolución del cuerpo en la historia del arte, y único volumen sobre el tema publicado en el país. Las imágenes fotografiadas por Pegudo no tienen la misma

Después fue recogido en el libro (compilación de ensayos del autor) *La espiral de la imagen*, Ediciones Matanzas, Matanzas, 2012, pp. 40-62.

¹ Para hacer semejante afirmación he revisado cuidadosamente las más acuciosas investigaciones llevadas a cabo dentro y fuera de nuestro medio académico sobre el tema, las que, sin ser muchas, sí han resultado profundas y abarcadoras; en particular, los estudios de Grethel Morell Otero en Cuba y de Carlos Tejo Veloso en España. En ninguna de ellas, ni en otras similares, aparece nuestro artista. Me refiero respectivamente a «Pequeñas maniobras. El cuerpo humano en la fotografía artística contemporánea cubana» (inédito), tesis que le valió a Morell Otero el grado de Máster en Historia del Arte por la Universidad de La Habana, en 2006; y *El cuerpo habitado: fotografía cubana para un fin de milenio*, Universidad de Santiago de Compostela, España, 2009, libro que le otorgó a Tejo Veloso el doctorado en artes por ese centro docente.

² El artista, que firmaba *Rembrandt* sus trabajos, aportó la ya clásica foto de Kid Chocolate desnudo en su estudio, y otro fotógrafo que firmaba como, en los años 40, hizo algunos desnudos y semidesnudos de fisiculturistas.

importancia que su libro, y las exposiciones de desnudo que intentó organizar, pues fueron censuradas, hubiesen sido las primeras de la historia artística en el país.

Roberto Rodríguez Decall, fundador, junto a Blez, Pegudo y algunos otros, del Club Fotográfico de Cuba, asumió el estilo pictorialista en boga en la fotografía internacional y su obra fue un aporte en cuanto a los conceptos morfológicos del cuerpo femenino en la fotografía cubana del género, pero, como en los casos anteriores, sin apartarse de una visión clásica en esencia. Sin embargo, Decall introduce los desnudos en exteriores y comienza a fragmentar el cuerpo, uno de los rasgos de la fotografía más contemporánea. Las poses de los cuerpos femeninos deseantes y deseados, voluptuosos, poseedores de un erotismo nada oculto, hacen la diferencia de sus imágenes con todo lo precedente.

Constantino Arias, uno de los fotorreporteros más sobresalientes de nuestro país y, según algunos, uno de los *lambiones*³ más notables de la historia de la fotografía marginal o callejera, a partir de su cacería de imágenes de la vida nocturna habanera, consiguió sorprendentes fotos de desnudos femeninos. Las siete imágenes tomadas por Arias en el Hotel Nacional, en los años cincuenta, conocidas posteriormente como *Leda ante el espejo*, son las más reproducidas. Su obra soporta una mirada de modernidad que ya se notaba en Decall pero que en la suya adquiere niveles de madurez superiores.

Con el triunfo de las armas rebeldes y de las milicias urbanas contra la tiranía de Fulgencio Batista y la toma del poder por los revolucionarios, se produce una transformación radical en todos y cada uno de los aspectos de la vida nacional, el arte entre ellos. La turbulencia desencadenada por la revolución es la que comienza a ser fotografiada por los artistas del lente, el cuerpo social en movimiento es el único cuerpo posible y con capacidad de divulgación en los medios. Quizá pueda mencionarse algunos torsos de macheteros y de milicianos, y la tan famosa como poco vista miliciana armada de metralleta, de

³ Según la Real Academia Española es sinónimo de 'goloso'. En Cuba se ha utilizado el término «lambiero» en forma despectiva para caracterizar a los fotógrafos comerciales de bautizos, cumpleaños y bodas, que no tienen establecimiento propio, ni trabajan para una agencia. Su uso comenzó desde finales de la década de 1930 y se prolongó hasta la década del sesenta. Según Constantino Arias, algunos lambieros se asociaron y formaron la Cooperativa Fotográfica, fundada en 1933, aunque otros prefirieron permanecer independientes. Actualmente es un término en desuso.

Korda (este fotógrafo, siendo muy joven, había realizado muchas fotos de moda y algunos desnudos ligeros en los años cincuenta), con el espléndido torso desnudo y sus senos desafiantes a la vista. No queda en estos tiempos espacio para el cuerpo ni para otras manifestaciones del arte que deben aguardar su nueva oportunidad, y desde luego el desnudo fotográfico pasa a reserva.

Habrá que esperar más de veinte años, a 1982, para que fotografías de desnudo regresen al espacio galerístico. Es aquí donde se inserta la obra de Herman Puig (germanizado su nombre desde hace unos años con una H). El artista, quien se marchó de Cuba desde 1957, se estableció en París primero y luego en España, donde comenzó a realizar su trabajo de desnudos. En una primera etapa fotografió cuerpos de ambos sexos e hizo retratos. Son los complejos años sesenta, etapa en que se desata la búsqueda posmoderna que trastocó por completo las concepciones sobre la imagen en el arte. Vicente Molina Foix (2010) lo recuerda en la capital española por aquellos años: «Conocí a Germán Puig en un hermoso piso-estudio del Madrid de los Austrias un día muy caluroso de 1965, y ya entonces este cubano apuesto y elegante de treinta y tantos años era un fotógrafo especializado en desnudos masculinos tan estilizados de luz y pose como rotundamente carnales» .

Elena Garro (2009) lo evocó así:

Herman Puig llegó a París sin cargo oficial, prebendas o recomendaciones, cuando ya se perfilaban las migraciones gigantescas de nuestros días [...] llegó sin equipaje, iba provisto de una cámara fotográfica y vestía una cazadora a cuadros rojos y negros.

Apareció veloz como una centella [...] En aquellos días llegaban los jóvenes de América en busca de la Fama. Herman buscaba otra cosa, algo inasible e indecible: era un artista. (2009)

Dijo la gran escritora mexicana que lo de Puig fue un viaje de ida y vuelta al Renacimiento, que su búsqueda sobrepasaba la mecanización del arte y la reducción de la forma humana –tan común en los años cincuenta y sesenta en el arte internacional– a volúmenes informes, a puntos y rayas. La vuelvo a citar:

Con angustia, Herman Puig, un ser moderno dotado de una conciencia tan antigua como el hombre mismo, continuaba buscando a la Persona,

al hombre no desplazado de sí mismo. En realidad Herman Puig se sabía un marginado. Marginado por voluntad propia, se colocó en el estrechísimo margen que el arte moderno concede al artista moderno. Esto no lo hizo soltar su lente enfocada en el pasado. La angustia se apoderó de él: ¡incomunicado! Sí. [...]

Movido por Mercurio, el espíritu de la apariencia de la naturaleza y ajeno al espíritu celestial, Herman Puig se refugió en sueños múltiples poblados de Héroes mutilados [...] (2009)

Agrega Elena Garro que cuando Susan Sontag no había llegado todavía a la celebridad que la elevó a la condición de una de las grandes escritoras sobre arte del siglo xx (y la más importante sobre fotografía), lo animó a continuar su búsqueda adolescente. Según la Garro, los artistas nihilistas habían asesinado al hombre y Puig parecía buscar el tiempo anterior a tal destrucción y en ese empeño se colocó en una situación límite. Para la autora mexicana, Puig encontró en Von Gloeden, en Taormina,⁴ la nostalgia de lo «retro», el mundo perdido del Paraíso Terrenal, la Grecia apolínea que el Barón y su primo Plüschow trataron de reconstruir con sus fotografías *naives*. Pero la Garro apunta, a mi juicio con sagacidad, que Puig no buscaba, como los fotógrafos alemanes radicados en la ciudad siciliana, una reconstrucción teatral del mundo antiguo, sino que sus indagaciones artísticas iban mucho más allá, buscaba al Hombre. «Lo despoja de sus atributos modernos [dice] para esculpirlo con su lente. Y lo esculpe con sus músculos, nervios y arterias a flor de piel. Sus fotografías están más cerca de la escultura que de la fotografía» (Garro, 2009).

Fue Kenneth Clark el autor del texto (1953) que, con abrumador consenso de los estudiosos del tema y a pesar de las seis décadas de haber sido escrito, se sigue considerando el más rico y denso teóricamente sobre el desnudo, desde la perspectiva de la historia del arte.

⁴ Estos dos fotógrafos alemanes se radicaron en esa ciudad mediterránea en 1890 para hacer fotos eróticas, de aliento bucólico, en las que reproducían escenas de la antigüedad clásica con adolescentes de ambos sexos pero preferenciando las imágenes con muchachos. Se les considera pioneros en este tipo de imágenes y más aún en el ámbito de las fotos con hombres desnudos y semidesnudos. Su obra pertenece a la historia de la fotografía universal. Von Gloeden hizo más de siete mil fotos que luego los nazis destruyeron en su mayoría al considerarlas pornográficas.

Lo traigo a colación ya que entre sus muchos aciertos pone de relieve algo sustancial en los propósitos de este ensayo, la vitalidad del canon griego del arte y la vida de la antigüedad clásica, y de su supervivencia como paradigma icónico en el arte moderno. Según Clark, el desnudo más que un tema del arte es una forma de arte inventada por los griegos en el siglo v (a. n. e.), que denotó la pasión de los mismos por las matemáticas, actitud que los hizo privilegiar las proporciones medibles. Según él, los griegos de la antigüedad clásica creían que el cuerpo era algo de lo cual el hombre debía sentirse orgulloso y que, por tanto, era menester mantenerlo en el mejor estado posible de salud y ejercitación. El silogismo que pone en juego este especialista lo lleva de la mano desde la creencia de aquella cultura en que el arte está basado en una fe en las formas proporcionadas hasta otro sentimiento también generalizado en los griegos antiguos: el espíritu y el cuerpo son una unidad, lo que los condujo a considerar las ideas más abstractas como formas humanas tangibles y sensoriales. En consonancia, muchos curiosos, entre ellos William Blake, vieron en las estatuas griegas la representación de existencias espirituales de inmortales dioses ante el mortal ojo humano. Para Clark los griegos pusieron fuera del alcance del tiempo al objeto que consideraron el más sensual e interesante, el cuerpo.

De entonces a la fecha, a pesar de las intervenciones heréticas de Duchamp, Beuys, Warhol, Kosuth y otros artistas que revolucionaron el arte conduciéndolo a lo que es hoy, una práctica plural y diversificada de gestar y expresar signos de todo tipo y naturaleza, a pesar de ello, insisto, el canon de la tradición helenística se resiste a ser engullido por el maremágnum de abstracciones y redimensionamientos del cuerpo a los que lo ha sometido el llamado arte contemporáneo y el posmoderno. En esa inmensa parábola reside el valor del trabajo del artista que centra y merece estas líneas, una obra que apostó por el modelo antiguo desde una visión moderna, un viaje sin escalas del cuerpo como culto pagano al cuerpo como constructo.

III

Es natural que la intensa interacción de Germán Puig con la cultura francesa pase por la asimilación de sus más emblemáticos pensadores sobre arte, Baudelaire en primer término. Puig reconoce que su concepto propio de la belleza, el que ha sostenido contra persecuciones franquistas y todo tipo de ataques y censuras en el viejo continente, es el

de una *belleza revulsiva* parecido al de la *hermosura horrible* a la que el francés dedicara numerosas páginas. En alguna medida, se trata de un concepto que enmienda o critica la *belleza convulsiva* de otro galo ilustre, André Bretón, el Pope del surrealismo. Unas elucubraciones de Paul Valéry serán de utilidad para ilustrar lo que experimento ante las imágenes corporales de Puig.

Valéry escribió muchas páginas sobre el cuerpo y sus poderes simbólicos, llamándolo *un texto muy antiguo*, anticipándose en tal sentido a Derrida y otros autores de la denominada posmodernidad, pues en sus célebres *Cahiers* –en los que volcó lo mejor de sus reflexiones filosóficas– dedicó una gran atención al tema del cuerpo, siempre desde esa perspectiva de cuerpo como lenguaje. En su ensayo «Reflexiones simples sobre el cuerpo» (1953), Valéry intentó una compleja elaboración intelectual, al proponer un análisis filosófico en todas las direcciones de lo corporal. El cuerpo lo es todo y está enfrentado a todo, dice, y sus sentidos solo le proporcionan una parte infinitamente pequeña de las variaciones posibles de un mundo que no es concebible o imaginable de manera integral por el hombre.

Ya adentrado en las relaciones del cuerpo con el mundo, con la vida, el filósofo francés expone su concepción de «los tres cuerpos», haciendo constar que el concepto de «cuerpo» responde, según su uso, a necesidades de expresión muy diferentes. Estoy haciendo, como se supone, una riesgosa pero necesaria operación de síntesis de sus ideas cuando define los tres cuerpos de esta forma: el primero es el objeto privilegiado que habitamos y que todos llamamos «mi-cuerpo», y del que hablamos con los demás como de «él», algo que es nuestro pero que nos pertenece un poco menos que lo que, en cambio, le pertenecemos. La extrañeza con que Valéry caracteriza a la relación que cada ser tiene para con su cuerpo es un misterio insondable a la vez que natural. El «segundo cuerpo», el que pudiera ser más importante a los efectos del presente estudio es, de acuerdo con la tesis valeriana, el que nos devuelven los espejos y capturan los retratos, el que posee una forma y es objeto de la atención de las artes. Es el cuerpo que trastornó a Narciso y que, según Valéry, con el paso de los años nos disgusta su conversión gradual en la ruina inevitable de la ancianidad. Sin embargo, el filósofo nos alerta que este segundo cuerpo apenas va más lejos que la mirada sobre una superficie y nos carga de prevenciones sobre la imposibilidad de conocer en el interior de esa imagen, probablemente una aprehensión sobre los límites especulares del arte. Este segundo

cuerpo es el que, para él, establece nuestra mayor distancia con lo exterior. El «tercero» solo tiene existencia en nuestro pensamiento, nos dice, se trata de una suerte de cuerpo troceado, fragmentado, llevado a detalles pero del que desconocemos lo esencial. Un cuerpo que se muestra como disímiles criptogramas que van descifrándose en la medida que avanza el desarrollo científico y las ideas humanistas, pero que sigue siendo resistente a que lo comprendamos por completo.

Concluido este razonamiento, el pensador nos lanza el «cuarto cuerpo», su concepto particular (hasta ahora todo había sido encauzado por la filosofía de alguna u otra forma), al que también llama «cuerpo imaginario». Este nuevo concepto lo erige Valéry sobre todas las incognoscibilidades y misterios apuntados antes. Dice entonces que es el misterio de lo posible, una noción que puede ser vana, pero que de consolidarse como certidumbre sería el rayo de luz que iluminaría a los otros tres conceptos. De esa relación entre lo incognoscible y lo posible surge el nuevo concepto del francés, quien tozudo se pregunta sobre esa sombra de idea vislumbrada que sería el «cuarto cuerpo», es decir: lo que llevo de desconocido en mí puede conformar mi yo. Desde luego que esa vasta zona del desconocimiento es la que el arte, rebasando la lata visión del segundo cuerpo narcisiano, debe ahondar y reinventar.

He repasado el artículo de Valéry por varias razones, entre las cuales las más atendibles residen en la idea personal de que sus reflexiones significan una corriente de pensamiento que condensa una espesa y sintética visión de lo que la cultura occidental ha aportado durante siglos sobre el cuerpo; también, y no menos importante, pues desde el punto de vista de la relación entre ideas y representaciones visuales, ese cuarto cuerpo, que sobrepasa, problematiza y niega al segundo, en alguna medida se asocia a la idea que me he forjado de cómo Herman Puig concibe sus imágenes de desnudos. Es el cuerpo imaginado que brota de sentimientos que rebasan la normal comprensión de las formas y los volúmenes. El cuerpo que habla, el cuerpo como surtidor de signos, como metáfora del universo. Algo se intuye cuando, al hablar de que él no fotografiaba el pene sino el *lingam*, dijo, «una imagen adorada en otras culturas como el origen de la vida», y concluye: «Me he ido a otras dimensiones» (Zayas, 2009).

El pensamiento francés tiene a otros autores que de alguna u otra forma se relacionan, según mi modo de ver, con la obra de Puig. Pienso en Sade, Fourier, Bataille y Merleau-Ponty. El primero incorporó sus

concepciones sobre la perversa y estrecha relación entre el dolor y el placer; el segundo, un erotólogo a su manera, dijo algo curioso pero no menos interesante: que las pasiones eran matemáticas animadas; el tercero, añadió la idea del erotismo como transgresión; y el último incorporó la apreciación del cuerpo como terreno de experimentación de los avatares de la vida. El cuarto cuerpo valeriano se me antoja el espacio que puede abarcar todas estas elaboraciones intelectuales y desde el cual pensar sobre la obra artística que nos ocupa.

Y es que los desnudos masculinos de Puig, sin desconocer las estrategias estéticas modernas y posmodernas, buscan situarse ante el eco de las formas clásicas del cuerpo; en esto es directo, sin rodeos, va al grano como un Diógenes en busca de su concepto de la belleza física. Le interesa la perfección del torso, las proporciones de la figura, la esplendidez de la musculatura trabajada por las horas de ejercicio. Son cuerpos como ofrendas, más que figuras de un paisaje. Si Valéry estimaba que la concepción del cuerpo como un todo se topaba con un límite, la exploración de sí, las imágenes de Puig pretenden la iluminación que dota al cuerpo de una dimensión que la tradición mística le atribuyó siempre al espíritu: el cuerpo como escenario y fuente de una revelación. La mirada sobre su imagen se convierte en una mirada deseante, es la versión visual del somatismo valeriano: al final del espíritu, el cuerpo; al final del cuerpo, el espíritu; trayectoria circular, el soma como herejía, la adoración del cuerpo (la «máquina de vivir») por el arte.

Puig expuso primero en París y Madrid; luego en Barcelona, Mallorca, Huelva, Hamburgo, Stuttgart y Miami. Crea su propio sello editorial, Herman Puig Editéur, con el que comenzó a editar libros de fotografía que se convirtieron en piezas de coleccionistas y bibliófilos, antes que los editados por Taschen o por ningún otro editor, vale agregar. Los títulos son *Von Gloeden et le XIX siècle* y su libro *Yang*, con imágenes propias (más de veinte) de desnudos masculinos, ambos de 1980; de 1981, *Akademia: le Nu Académique français*, y *Paidós, L'enfant Nu*. Al año siguiente se publica *Cuir et Fantasmés*. Se trata pues de una verdadera pasión por el cuerpo, ya sea con imágenes propias o las de otros creadores.

En aquellos años parisinos y europeos en general, Puig conoce y trata a un grupo de importantes escritores, artistas e intelectuales como Man Ray, Octavio Paz, Susan Sontag, Torre Nilson, Rosellini, Cocteau, Pabst y Gil de Biedma, entre otros.

Desde de los años setenta –hasta donde he podido indagar– algunos importantes autores se ocuparon de subrayar la presencia de la obra de Puig, como es el caso de Francisco Umbral, quien en su columna en *El País* escribió en 1980 de las fotos con tratamiento hamiltoniano del artista,⁵ a propósito de una muestra en la galería Redor de Madrid. Subrayo que salir ileso de los vitriólicos artículos de Umbral siempre fue una hazaña para la obra de cualquier artista o escritor que haya sido blanco de su pluma.

Juan Cruz, a su vez, habla de la dificultad del fotógrafo para encontrar modelos masculinos debido a los tabúes de la época y señala que la muestra *De Taormina a Barcelona* era la primera ocasión que en toda España se mostraban fotografías de esa naturaleza y temática (1979). La revista francesa *Grand Angle* ofreció otra perspectiva de la referida muestra: «Este artista cubano sabe perfectamente expresar la fuerza y los sentimientos que pueden hacernos sentir la luz proyectada sobre un cuerpo» (Cruz, 1979). A Cruz le llama la atención que el artista no muestra el rostro o decapita a sus modelos, a lo que Puig refiere: «No mostramos el rostro, por el momento, porque el cuerpo del hombre se ha suprimido en el retrato para mostrar todo lo que el hombre es a través del rostro. Y yo pretendo mostrar al hombre a través de su cuerpo». Argumenta que desde los inicios de la fotografía el cuerpo del hombre, aunque solo fuera de efebos, se consideró materia artística y después surgió el tabú, y agrega: «Ahora han cambiado las cosas [...] El hombre tiende a ser objeto de la mujer y ya comienza a *comprarse* [sic] la imagen masculina. El hombre se resiste a ese trueque porque si lo acepta perdería su condición de sujeto». Un elemento importante de estas afirmaciones de Puig es declarar que su obra no fue realizada para homosexuales ni para heterosexuales: «Es una obra artística, que se defiende y existe por sí misma, sin más connotaciones ni anécdotas [...] lo que yo hago es expresión. Mi único objetivo es decir cosas inéditas sobre el cuerpo del hombre» (Cruz, 1979).

Guillermo Cabrera Infante lo calificó «el Cocteau cubano»; Terenci Moix, un avanzado del gusto, del tipo sofisticado que intuye y se adelanta a las modas; y C. G. Cupic dijo que sus desnudos hacían irrelevante el adjetivo de masculino.

⁵ Se refiere probablemente a la labor de Sir William Hamilton y sus búsquedas en las ruinas de Pompeya donde coleccionó innumerables piezas de escultura de la época o, quizá con menos probabilidad, a la obra fotográfica de Richard Hamilton, destructor de la estética de las revistas de moda.

Para Puig el cuerpo es una presencia, una forma que en el momento de su contemplación abarca todas las formas del mundo, el real y el imaginario. Se puede abrazar un cuerpo pero no su imagen; la presencia es intocable y por ello tiende hacia la trascendencia. El cuerpo se vuelve infinito gracias a su transmutación en imagen, copia de un paradigma divino: la idea de lo eterno. Esa conversión de la presencia en la idea es lo que han perseguido los grandes fotógrafos del cuerpo, nuestro autor entre ellos. Y esta idea viene desde la antigüedad pues ya en *Fedro* y *El Banquete* el amor más sensible y trascendente es el de la contemplación del cuerpo hermoso, de la forma que es en sí una esencia: el largo viaje desde la Arcadia hasta nuestros días.

Son diversos los referentes culturales a los que se dirigen las imágenes gestadas por Puig, sugiriendo un discurso sobre lo masculino desde el canon clásico, pero con una mirada contemporánea, la suya. Su gesto artístico recuerda la voluntad de reinención de imágenes que ha perdurado en el tiempo, precisamente por su capacidad de regenerarse plásticamente sin abandonar su matriz icónica. Puig se resiste a creer en lo que muchos estudiosos han decretado en los últimos años: la muerte del cuerpo. El cansancio que se percibe en algunos críticos y artistas después de habersele otorgado al cuerpo categoría estética, convertido en objeto de culto, dotado de *glamour*, moralizado, mecanizado, neurotizado y equiparado con cuanto cosa ha imaginado la metafórica mente humana, es negado por la vital obra de nuestro autor. Las visitaciones al Otro que realiza con su trabajo son evidentemente libres; pero, a la vez, se producen dentro de un cauce que ofrece la posibilidad de la elección. Puig conoce la capacidad de la fotografía para asumir lo diferente, para ilustrar las escisiones del Yo. Su trabajo subraya la otredad desde el clasicismo, una empresa muy difícil por cuanto el cuerpo, como se sabe, está sometido permanentemente al control social y al de su tiempo. En sus obras la aparente norma falocéntrica es desplazada por una sutil operación de negación: la adoración al falo no resulta ser de un tono homoerótico, es esencialmente artística (aún más, es esencialmente dionisiaca) y por lo tanto representa un descentramiento del viejo y establecido discurso viril. La tradicional ambigüedad sexual de este tipo de representación se convierte en sus imágenes en la búsqueda a ultranza de la belleza, y así afirma: «Mi interés es hacer hincapié en la belleza, jerarquizarla, no asumir el desnudo como vicio o corrupción.

Para mí la sexualidad es algo bello y debe ser tratada como tal, nunca como un juego pseudoestético» (Zayas, 2009).

A diferencia de la androginia y afeminamiento de los efebos de Von Gloeden y Plüschow, los cuerpos retratados por Puig se dirigen hacia una imagen de latente poder físico, filtrada por la pluralidad de miradas en la que cabe tanto la visión homoerótica como cualquier otra, sin abandonar por ello los más actuales discursos sobre la masculinidad. En esta táctica visual descansa la confluencia entre erotismo y cuerpo. No es lo erótico *per se* el interés mayor que se advierte en sus imágenes (aunque es imposible despojar a sus figuras de ese sentimiento), pero es lícito decir que podemos sentir las vibraciones del artista al crear sus fotos. Robert Mapplethorpe, quien comenzó su trabajo fotográfico con posterioridad, gestó algunas imágenes que se asemejan en la concepción visual y estética a las de Puig. Los unen el clasicismo, la diafanidad y limpieza de los cuerpos, cierto minimalismo en el concepto, la perspectiva escultórica y los encuadres bien elaborados o, como dice Robert Alan Hall sobre la obra del cubano, la austera y expresiva simplicidad del blanco y negro. Pero los separa la agresividad sexual y provocadora del norteamericano, quien configuró un personaje de turbulenta vida sexual que realizó de manera concomitante su excelencia como artista (con él se inició la estética *gay* en la fotografía y el arte contemporáneos).

Como ilustra la manida expresión, mirar es poseer y la fantasía puede ser la espuela del deseo, de la misma manera la imagen es su encuadre. Ya Lacan había advertido sobre la «pulsión escópica» del hombre, mediante la cual la atracción por el cuerpo y por la imagen erótica o sexual constituiría un tropismo natural de la mirada activada por la energía de la libido que reside en la base reproductiva de la especie. Roman Gubern (2000) señaló, a su vez, empleando la terminología de la *Gestalt*, que la mirada humana es atraída en tales casos por un estímulo óptico de alta pregnancia. Puig conoce bien que es imposible dejar de proyectar una intencionalidad ante un cuerpo desnudo, es un ente emisor de signos sobre los cuales el artista debe tener claro cuáles podar y cuáles exaltar; interrogar al cuerpo visualmente, de eso se trata.

Quizá Puig esté convencido de que la fotografía trata fundamentalmente de una cosa: de ella misma, es decir, un medio para emitir signos y apropiarse de objetos. La fotografía no reproduce la realidad, produce imágenes; se apropia de fragmentos del objeto fotografiado.

En la acción de apropiación está el arte. La fotografía surgió enamorada del cuerpo y Puig se percató de ello. Lo que comenzó siendo una historia acerca del cuerpo femenino tuvo en Puig un cambio de rumbo. Hay creadores que consideran el conjunto de su obra como un autorretrato, una suerte de simbolismo autobiográfico, y no sé si será este su caso, pero de lo que sí estoy seguro es que se puede vislumbrar en su obra la inconformidad en habitar un cuerpo determinado. ¿Estará buscando, además de la belleza, ese cuerpo polidimensionado del que habló Valéry? Otra certidumbre está en que Puig conoce del poder mítico de las fotografías del cuerpo y del alcance en el tiempo de muchas imágenes de este género en los casi dos siglos de existencia de la manifestación. Es entender la fuerza visual de lo icónico efímero.

Lo que concibo fuera de toda duda es la conciencia del artista sobre lo que ha realizado. En la entrevista citada dice:

Quando empecé en los años sesenta a hacer desnudo masculino ya tenía el concepto de lo que estaba haciendo. Me planteé hacer fotografías del desnudo masculino, no solo porque me podía interesar la belleza, que ha sido el motor de mi vida, sino porque me puse a pensar qué era lo que no se había hecho en la historia de la fotografía. En la historia de la fotografía se había tratado el desnudo femenino, el retrato, el paisaje, la fotografía de moda, pero el desnudo masculino no se había explorado en profundidad por aquello de que era tabú. Pensé que si lo trataba rompía un tabú. Sería un pionero. Y así fue. Decidí demostrar que yo era un artista y no un pornógrafo. En España fui perseguido. Se me puso en caza y captura durante el franquismo por unos desnudos inocentes, masculinos y femeninos, que había hecho en mi casa de Madrid (Zayas, 2009).

De manera que su propósito de crear arte, de buscar la belleza a ultranza, le ha acompañado de diferentes formas a lo largo de su existencia, el cuerpo como destino.

Coda

Como expresé, la obra de Puig⁶ ha existido en el panorama de la fotografía europea por casi cuatro décadas sin que los estudios sobre

⁶ No abundaré aquí en la biografía artística de este hombre clave en el nacimiento del núcleo humano que ayudó a gestar lo que después se convirtió en el cine de la Revolución, y al que se le considera fundador (junto a Ricardo Vigón y otro puñado de jóvenes cinéfilos) del Cine Club de La Habana, antecedente obligado

arte realizados en Cuba dieran con ella de manera explícita; eslabón perdido o puente, como se prefiera, o ambos a un tiempo. Un tránsito expedito para el análisis de nuestra fotografía hasta el minuto presente, en que se recrean las más posmodernas representaciones corporales en el arte cubano contemporáneo. Su obra resulta, además, un camino viable hacia ideas y elucubraciones sobre el cuerpo de interés y actualidad.

Con solo observar ciertas fotos de Eduardo Hernández Santos y Julio Bello, algunas zonas del trabajo de desnudos de Roberto Salas o imágenes aisladas de otros artistas del lente de la actualidad, bastaría para encontrar la confirmación a estas búsquedas. A ello se suma la explosión creativa de finales de los años ochenta y de la década siguiente, representada por Marta María Pérez, Juan Carlos Alom, Cirenaica Moreira, René Peña y Abigail González, entre otros. De igual forma, el trabajo de nuestro autor engarza con el de otra artista cubana que utilizó la imagen fotográfica de su cuerpo para enunciar la idea del cuerpo como huella, me refiero a Ana Mendieta. Pero si incluso algún crítico tuviese reservas aceptables en cuanto a su inserción en el panorama artístico cubano, el peso y la relevancia de su aporte en el panorama de la imagen del cuerpo de los años sesenta en el arte internacional justifica ampliamente su estudio y reconocimiento.

Un tanto reciente, en la revista de la Academia Española de Cine (2010), el crítico Miguel Losada señaló que probablemente Puig fue el precursor de la moda *camp* aún antes de que Susan Sontag la instaurara. En el artículo se recogen también las palabras del renombrado crítico francés Emmanuel Vincenot sobre el importante papel de Puig y su obra en la formación de ideas acerca de que se considerase a la fotografía como un arte independiente.

En 1996, en la UNAM, en México, en medio de un evento sobre fotografía y conservación de negativos, se produjo un insólito descubrimiento: una polvorienta caja que contenía cincuenta y cuatro negativos de un fotógrafo desaparecido para esa fecha, y que al ser tratados y revelados mostraron unas imágenes de desnudos de ambos sexos del primer tercio del siglo, atrevidas para su tiempo en ese país. El hecho resultó todo un acontecimiento pues las imágenes realmente eran muy

de la Cinemateca de Cuba y con un significativo trabajo en la cinemateca francesa junto al legendario Henri Langlois.

interesantes (Peñaloza Méndez, 2005). Estas, por cierto, remiten a las fotos de Von Gloeden y Plüschow, al igual que a las primeras imágenes y libros de Puig.

En el caso que nos ocupa, nuestro artista vive y sigue trabajando en Barcelona, ahora al ritmo de un hombre octogenario pero en activo. El hallazgo que muestro en este texto, aun siendo muy tardío, es mucho más importante que el de México (donde se conocía al artista, mas no esa parte de su trabajo descubierta por accidente), no solo por el nivel de la obra de Puig sino por lo que representa para la historia de la fotografía cubana. La ignorancia en torno a este tema es sencillamente intolerable y mucho más intolerable aún mantenerla por más tiempo.

Cuando pergeñaba estos apuntes recordé la inscripción que descubrí hace un puñado de años en un friso florentino y que reza: «El arte no tiene patria pero los artistas sí», un distante eco renacentista de indudable fuerza a pesar de que el tiempo actual nos indique su natural mutación. A diferencia de la antigüedad en que el hombre no podía escapar de lo eterno, el hombre moderno está condenado al minuto presente; en ambas estaciones y a través de la historia del arte, el cuerpo atraviesa el tiempo como un signo irredimible, espléndido y plural; de eso ha versado la obra de Herman Puig, una intensa y apasionada tentativa por redimensionar el signo «cuerpo».

Bibliografía

- BLEZ, J. (1950): *La fotografía del desnudo*. La Habana: Ayón Impresor.
- CLARK, K. (1956) *The Nude (a study in Ideal Form)*, Princeton University Press.
- CRUZ, J. (1979): «Herman Puig fotografía el desnudo masculino», *El País*, 13 de junio. [Consulta: 2019-11-1]. Disponible en https://www.google.com/amp/s/elpais.com/diario/1979/06/13/cultura/298072815_850215.amp.html
- GARRO, E. (2009): «Herman Puig», en J. A. García Borrero, «Germán Puig según Elena Garro», *cine cubano, la pupila insomne*, 23 de julio. [Consulta: 2019-11-1]. Disponible en <http://www.cinecubanolapupilainsomne.wordpress.com/2009/07/23/german-puig-segun-elena-garro/amp/>
- GUBERN, R. (2000): *El eros electrónico*. Madrid: Taurus.
- LOSADA, M. (2010): «Germán Puig. Esculpir con la cámara». *Academia*, n.º 168, junio, Madrid.
- MOLINA FOIX, V. (2010): «Germán Puig, fotógrafo». *El Boomeran(g)*, blog literario, 14 de mayo. [Consulta: 2019-11-1]. Disponible en <http://www.elboomeran.com/blog-post/79/8987/vicente-molina-foix/german-puig-fotografo/>

- PEÑALOZA MÉNDEZ, E. (2005): «Luis Márquez Romay, desnudos, 1926-1932». *Cuartoscuro*, n.º 73, México D. F., agosto-septiembre.
- UMBRAL, F. (1979): «Los cuerpos». *El país*, Madrid, 12 de septiembre. [Consulta: 2019-11-1]. Disponible en https://www.google.com/amp/s/elpais.com/diario/1979/09/12/sociedad/305935204_850215.amp.html
- UMBRAL, F. (1980): «Los cuerpos». *El País*, Madrid, 26 de abril de 1980. [Consulta: 2019-11-1]. Disponible en https://www.google.com/amp/s/elpais.com/diario/1980/04/26/cultura/325548008_850215.amp.html
- VALÉRY, P. (1953): «Reflexiones simples sobre el cuerpo». En *Oeuvres*, t. I. Paris: Bibliothèque de la Pleiáde.
- ZAYAS, M. (2009): «Debido a la política me quedé sin amigos», entrevista a Herman Puig, 9 de octubre. [Consulta: 2019-11-1]. Disponible en <http://www.cubaencuentro.com/entrevistas/articulos/debido-a-la-politica-me-quede-sin-amigos-216025>



La imagen fotográfica del subdesarrollo*

EDMUNDO DESNOES

Nuestra cabeza está llena de montañas, ciudades, caras, situaciones y objetos. Conservamos en el recuerdo miles de imágenes nítidas que jamás hemos visto personalmente. Y, sin embargo, las conocemos.

Oímos hablar de nuestros bisabuelos bigotudos; de Baudelaire y de Sara Bernhardt; de los soldados de la primera guerra mundial en sus trincheras; del Kremlin con sus cebollas doradas y de los rascacielos de Nueva York; de Martí todo vestido de negro, ante un fondo de lianas y rocas, y de Gandhi flaco y semidesnudo; de las selvas africanas; de los cráteres de la Luna, de Hiroshima destruida por una explosión nuclear; de Lenin y Mao Tse-tung; de los microbios en una gota de agua y de la espiral de una galaxia –inmediatamente nos asalta la cabeza una correspondiente imagen visual, y es casi seguro que sea una imagen fotográfica–. El recuerdo de una foto vista en un libro, una revista o el periódico.

La fotografía ha creado y aumentado nuestra realidad, forma parte inseparable de lo que conocemos del mundo.

Pero la realidad y la fotografía *no son* lo mismo. *Realismo* fotográfico, en la crítica de arte, se ha convertido en un término peyorativo, como si una foto no fuera más que una tajada cruda de la realidad. Esto es frecuente hasta en la Unión Soviética, donde la palabra *realismo* goza de un prestigio casi mágico, es una contraseña: «No puedo comprender la pintura abstracta –afirma el pintor soviético Pavel Korin–. Estoy en contra del realismo fotográfico, pero soy un realista

* Publicado originariamente en la revista *Casa de las Américas*, año VI, n.º 34, La Habana, enero-febrero, 1966, pp. 62-80, e incluido posteriormente en Edmundo Desnoes: *Punto de vista* (Instituto del Libro, La Habana, 1967, pp. 59-95).

romántico». Hasta los que defienden el realismo contra viento y marea rechazan la fotografía por considerarla impersonal y fría. La fotografía, sin embargo, ha engañado a todo el mundo. No hay fraude más persuasivo. Las imágenes no son más que la expresión del hombre invisible que trabaja detrás de la cámara. No son la realidad, forman parte del lenguaje de la cultura. El hombre selecciona, escoge ángulos, el momento preciso, la luz, la imagen misma. Cualquier realidad puede observarse a través de centenares de ojos fotográficos.

La fotografía no es la verdad objetiva. Puede ser un fenómeno tan abstracto como la pintura de Jackson Pollock. Hay ángulos de situaciones, interpretaciones visuales –fotos electrónicas de las estrellas o del núcleo de un átomo– que solo reconocería un especialista sin un pie de grabado. La fotografía forma parte, tanto como la pintura, de la realidad cultural del hombre.

Hace ya algunos años un misionero católico tuvo una ocurrencia genial: lanzar paquetes providenciales sobre una zona de la selva venezolana habitada por los indios Sirishana. Junto con los alimentos y las chucherías –ahí radicaba la originalidad de su empresa– descendieron numerosas fotografías donde el santo padre aparecía jovial y sonriente. Tenía la intención de lanzarse, una vez familiarizados los indios con su estampa, en paracaídas del cielo.

Creyó en el reconocimiento de los indios, seguro de que abajo lo asociarían con la prosperidad de los alimentos y con la magia de las chucherías. La fecha escogida le pareció propicia: el 6 de enero. Cayó entre hombres que ya consideraba catequizados, y no pasó mucho tiempo antes de que los inocentes sirishanas se lo merendaran.

Los indios, efectivamente, recogieron las fotos y las miraron con verdadera concentración, pero no vieron nada. Las luces y las sombras del retrato se presentaban ante sus ojos como un *caos*; no identificaban, no sabían ver y reconocer una simple fotografía. Este relato, apócrifo o auténtico, es cierto. La fotografía no es la experiencia directa, es una experiencia cultural, parte de un contexto.

Nuestra época es física y visual. Los objetos son preponderantes en el siglo xx: mercancías de todos los colores y formas, el cine, revistas, enormes anuncios en el paisaje. Nuestra *weltanschauung* entra fundamentalmente por los ojos; y la fotografía metida en casi todo.

La crítica fotográfica, sin embargo, es pobre de ideas o rica en detalles técnicos sobre el último modelo de cámara, un fotómetro especial o una suave brocha para desempolvar el lente. Está dirigida

principalmente a los aficionados y estimulada por los fabricantes que solo desean vender su equipo. Pero la fotografía como expresión del hombre contemporáneo carece de una crítica inteligente y sistemática. Nunca analizamos sus imágenes, miramos mecánicamente, incorporamos el contenido inconscientemente. La fotografía se acepta como el diseño de una tela o las piezas de una escenografía. La fotografía de prensa se funde con las noticias mundiales, el retrato familiar con la vida cotidiana y la foto de una revista con una taza de café. A veces es difícil separar lo visto en una fotografía de la experiencia concreta de personas y cosas.

Es realmente fascinante ir desbrozando el camino, tratando de analizar conscientemente toda la trabazón de la fotografía con la realidad de nuestra experiencia. Es una operación delicada. La fotografía está estrechamente ligada lo mismo a los intereses económicos y políticos que a los sueños y al arte. La imagen fotográfica del subdesarrollo, por ejemplo, incide constantemente sobre nuestra experiencia y es un ingrediente decisivo en nuestra visión del tercer mundo. Vivimos en ese mundo y no sabemos bien hasta qué punto nos condiciona la mirada fotográfica del otro. Nos pensamos muchas veces a partir de fotos de prensa y propaganda y modas y de arte que pretenden expresar nuestro ambiente.

La fotografía es un ingrediente cultural mucho más influyente y penetrante de lo que una gran mayoría de personas es capaz de discernir.

Publicidad y modas

Nuestro primer contacto con la fotografía terminó en una desilusión. Hace quince años un viejo pueblo colonial, Trinidad, prendió en nuestra imaginación adolescente a través de un libro de fotos: *Trinidad de Cuba*, de Esteban A. de Varona. Las plácidas imágenes de sólidas casas coloniales, el lechero atravesando las calles empedradas en un burro, los parabanos blancos y el mediopunto de colores, montañas vistas a través del diseño de un viejo balcón de rejas negras y los umbrosos patios interiores crearon en nuestra mente la imagen de un paraíso colonial y romántico. Hoy parece (entonces ni siquiera lo sospechamos) que lo que realmente nos agarró fue la unidad cerrada de la visión. Cada foto contribuía a un sentimiento general, a crear un aura; Trinidad aparecía como un pueblo gastado, pero sin impurezas. Había muchos edificios coloniales aquí y allá en La Habana, pero el

estridente ritmo moderno de la ciudad se lo tragaba todo; el comercio, las guaguas y la politiquería borran sus fachadas.

Entonces visitamos Trinidad personalmente. La llegada bastó para reventar el sueño: entramos al pueblo por calles empedradas pero en un auto del año cincuenta. El contraste rasgó la visión romántica de las fotos; el auto y las guaguas y los otros vehículos que se movían por la ciudad nada tenían que ver con las fotos de Trinidad. En el libro solo se veían burros, caballos y carretones por las calles. Para ver las montañas a través de las rejas del balcón –como en las fotos– había que sentarse en el suelo o ser un enano. Más tarde oímos cómo los trinitarios protestaban de las enormes y redondas chinas pelonas del empedrado que destruían sus zapatos y los muelles y las gomas de todos los vehículos. Las fotos de Trinidad que habíamos visto eran mentiras, la visión de un fotógrafo. Casi un sueño. Fue una desilusión provechosa: desde ese momento la fotografía entró para nosotros en el mundo de la cultura como lenguaje social de interpretación, control y expresión del hombre.

Ocho años más tarde la revista *Life* nos tendió la misma celada. Esta vez en colores y con la delgada belleza y la presencia exótica de un grupo de modelos profesionales. Desfilaban fotografiadas por Gordon Parks en un estilo romántico y soñador «en medio de los colores tropicales y el esplendor histórico de Trinidad de Cuba» (5 de mayo de 1958, p. 2).¹ La mentira era ya completa: las ruinas estaban habitadas por ninfas modernas. Usaban sombreros de Panamá inspirados en aquellos «usados por los hacendados cubanos» (p. 64); se trepaban al campanario del monasterio de San Francisco para ver si uno venía descendiendo por las montañas en un caballo blanco, vestidas de rojo para así destacarse fácilmente desde muy lejos. Otras aparecían soñando bajo los colores brillantes del mediopunto y en la sombra de los patios con sus flores desenfocadas. Esta vez reconocimos la fantasía aunque las modelos estuvieran allí de verdad; la fantasía del fotógrafo. Esta vez ni siquiera intentamos visitar Trinidad. Sabíamos, con tristeza y pedantería, que una foto siempre está más cerca de una visión que de los hechos.

Si la fotografía es parte del mundo cultural, entonces el uso de no importa qué recursos artificiales es algo legítimo: cámara, luz, exposición, ángulo, trucos del cuarto oscuro... Las fotos de moda y

¹ Traducción del autor. (*N. del E.*).

publicidad son, por lo tanto, una utilización válida y auténtica del medio. Son esenciales a la función ilusoria del arte.

Hay infinidad de fotógrafos que rechazan y desprecian las imágenes reconstruidas. «Luz ambiente» es tanto un problema de estilo como *high key*.² No han comprendido que la verdad en la fotografía es una ilusión. Irving Penn y Richard Avedon –consciente o inconscientemente– recurren al estudio, la cámara y el cuarto oscuro igual que Bonnard, por ejemplo, emplea la tela, el óleo y los pinceles en su obra. El viejo Picasso lo ha definido con precisión: «Ahora sabemos que el arte no es la verdad. El arte es una mentira que nos permite acercarnos a la verdad, o, por lo menos, a la verdad que está a nuestro alcance. El artista debe acertar con la manera de convencer al público de la total veracidad de sus mentiras»³ (1923).

Pocos fotógrafos viven tan adentro de este mundo como los encargados de crear una ilusión de belleza para la mujer o transformar una estúpida botella de ron en un objeto visual intensamente decorativo. Son creadores de sueños, de mentiras;⁴ satisfacen y explotan el mundo de nuestras posibilidades. Sus imágenes son la proyección de concretas y profundas realidades sociales y psicológicas.

La publicidad capitalista utiliza implacablemente la fotografía para mentir y engañar. No es probable que ninguno de nosotros se vea de repente disfrutando del sol y del agua en una playa desierta ni es tampoco probable que se ponga a beber ron Bacardí frente a una deslumbrante trigueña. Todo lo que se vende se fotografía bajo su luz más favorable. Es la materialización de un ideal deseado, pero inalcanzable. Una foto publicitaria puede convertirse en un símbolo tan mítico e intoxicante como las imágenes religiosas de Fra Angélico. El ángel alado de *La Anunciación* es tan evocador como la imagen de Suzy Parker anunciando pintura de labios color *Persian*

² *High key* o «clave alta», en fotografía, es una técnica en la que se utilizan tonos muy claros o blancos. Se comenzó a utilizar en los años 1950 mediante un esquema de iluminación determinada. La luz en este tipo de fotografía también es predominante y se han de evitar a toda costa las sombras medias o duras. Técnica muy utilizada en el género retrato.

³ Presunta traducción del autor (*N. del E.*).

⁴ «El conocimiento humano, por su propia naturaleza, es conocimiento simbólico. Esta característica determina tanto su fuerza como sus limitaciones. Y para el pensamiento simbólico es indispensable hacer una clara distinción entre lo real y lo posible, entre los hechos y los ideales. Un símbolo no tiene una existencia real como parte del mundo físico: tiene un sentido» (Cassirer, 1944).

Melon. (Algún día Suzy Parker será tan importante, como modelo de algunas obras maestras de la publicidad, como Simonetta Vespucci lo fue para los cuadros renacentistas de Botticelli y Piero Di Cosimo). Las imágenes de la publicidad son símbolos de nuestra civilización industrial, donde el derecho a consumir está más arraigado que la libertad de culto, por ejemplo, o hasta que la de expresión. Todos los hombres reclaman hoy el derecho a consumir. Las fotos de los anuncios crean –con luz, sonrisas, juventud, exotismo, figuras nítidas o borrosas, color– una realidad ideal.

Todo está subordinado al derecho a consumir (producción) y disfrutar (ganancia). Las leyes y las instituciones capitalistas favorecen la producción actual y buscan el consumo potencial. Y el tercer mundo es un mundo para ser usado, un placer a su alcance, un producto. En los anuncios es un fondo exótico con playas desiertas, costumbres típicas y nativos serviciales; allí el turista puede pasar unas vacaciones en el paraíso. Los nativos están para satisfacer sus necesidades, hasta el paisaje tiene la obligación de agradar. Recientemente vimos a una vieja dulzona y repulsiva sentada en una mecedora de bambú rodeada de tres cortesés y abyectos criados. Había dos hombres vestidos de blanco, con una especie de fez y un delantal pintoresco; uno refrescaba a la arpa con un delicado abanico de paja, el otro sostenía una frágil sombrilla sobre su cabeza (tanto el abanico como la sombrilla eran objetos típicos hechos a mano). Arrodillada junto a la mecedora una muchacha nativa está a punto de ensartar el cuello arrugado de la vieja con un collar de flores. Todo el mundo sonrío. Es un anuncio, a toda página, de una línea aérea. Bajo la foto se puede leer en letra minúscula: «Photographed at the Raffles Hotel, Singapore» (*Time*, 27 de noviembre de 1964). El estilo de la foto está tan pasado de moda como un calendario de 1935 o las ilustraciones de cualquier tarjeta postal chata y superficial. El impacto, sin embargo, es inevitable. Este ideal, este sueño capitalista desnuda con ingenua crueldad la relación entre las regiones desarrolladas y las regiones mantenidas en el subdesarrollo para el beneficio de los ricos de la tierra.

Otros anuncios exhiben los productos del tercer mundo que usted puede disfrutar. El café colombiano se anuncia utilizando a un campesino en colores, con su sombrero y su fresco traje de hilo blanco, trigüeño y sonriente, junto a una carreta de grandes ruedas primitivas y un crudo saco de granos de café cuidadosamente colocado,

probablemente, sobre el piso de un estudio fotográfico en Nueva York. Granos de café especialmente cosechados para el consumidor industrializado.

El subdesarrollo en la publicidad es un mundo con playas románticas esperando por el turista, con numerosos nativos a su entera disposición, granos de café o ron para su paladar y vistosas telas de Madrás para vestidos y corbatas.

No obstante: el subdesarrollo está en flagrante contradicción con esta imagen: es un mundo de hambre, caos social, parásitos en los cuerpos de la gente así como en el gobierno y en la economía del país. Hay que recordar solo esto: dos terceras partes de la población mundial pasan hambre, y esta mayoría del mundo vive en puntos del mapa como Singapur y Colombia.

Estas fotos de publicidad no expresan la realidad social sino los ideales de una sociedad de consumidores indiferentes e implacables productores.

La fotografía de modas comparte esta suprema artificialidad con las imágenes publicitarias. Los anuncios generalmente venden un producto bien definido y destacado. Todo es obvio; las imágenes de la moda, sin embargo, son soñadoras y misteriosas, saturadas de poses hieráticas.

Aquí también nos topamos con un ideal de belleza y placer. El mundo de las sensaciones se gasta enseguida. Las imágenes deben cambiar constantemente para poder secuestrar la atención del ojo. Un ambiente primitivo es altamente perturbador; el contraste entre la vida rústica y las modas caras y artificiales siempre atrae la mirada. Este es el caso de algunas fotos de Saul Leiter con escenografía del tercer mundo.

La primera que me viene a la cabeza apareció en *Harper's Bazaar* hace cerca de cinco años. La modelo de boca plena está mirando por la ventana –la tosca ventana de una choza latinoamericana–. Sostiene en la mano derecha un gajo de limones, incluyendo hasta las hojas, y lleva un enorme sombrero blanco almidonado, mientras mira condescendientemente, aburrida y sensual, a una niña nativa. La niña, de largo pelo negro, toca desde afuera tiernamente con su diminuta mano el marco de la ventana. La foto es plana y solo reconocemos la choza por la rústica ventana y una franja del techo de guano. El negro pelo de la niña contrasta con la cofia blanca y todo está unificado por una superficie cuadriculada –como si fuera una tela metálica– que produce una imagen reverberante. Aquí el subdesarrollo se utiliza

para sorprender y para recalcar la elegancia exótica del tocado. La niña contemplando con admiración a la modelo en lo alto de la foto es un elemento de *glamour*, y bastante patético, por cierto.

El año pasado (1964) Leiter repitió el truco. Esta vez en un ambiente también subdesarrollado pero urbano. Dos páginas opuestas bastan para darnos su visión de México: donde usted podrá disfrutar de unas encantadoras vacaciones románticas. A la izquierda «un prístino vestido de noche, recibe la serenata de la orquesta Lindo en el hotel San Ángel». En la página opuesta vemos una escena callejera: ante un enorme cartel anunciando una marca de cigarrillos vemos a Jorge Negrete con su monumental sombrero de charro. El «vestido entallado sin esfuerzo, negro como la lava» se recuesta al cartel imitando la boca abierta del cantante mexicano con dos niñas nativas también tratando de imitar a Negrete. La imagen tiene cierta calidad ingenua: el gigantesco cantante, la modelo sofisticada, la vieja pared carcomida y las dos niñas gritonas. Por accidente o a propósito, la foto está hábilmente dividida en dos por un reflejo blanco que borra parte del cartel (las palabras del anuncio, pues se trata de vender modas y no cigarrillos).

Todo lo pintoresco y exótico y bello del subdesarrollo se incorpora a la fotografía; el ambiente se utiliza para crear la ilusión de que allí el turista vivirá una apasionante aventura amorosa, tendrá la admiración de todos los nativos y –si todo lo demás falla– un paisaje excelente para recrear sus ojos y su espíritu. Las imágenes más logradas, como las de Leiter y Gordon Parks, son sutiles y crudas al mismo tiempo.

Esta imagen del subdesarrollo no se limita solo a los países condicionados por la publicidad norteamericana. Nosotros mismos somos también a veces víctimas de la forma en que los otros nos ven, y así perdemos con frecuencia nuestra perspectiva y nos falsificamos viviendo una mentira en lugar de comprender que se trata de una imagen proyectada. Nos vemos como nos ven desde los países industrializados: o como quisieran vernos. En Europa occidental igual que en la Unión Soviética y en los demás países socialistas de Europa también se conserva una imagen distorsionada del subdesarrollo. Aunque los países socialistas tienen conciencia de la violencia latente en países que durante siglos han sido explotados y mantenidos al margen de la historia, a veces también nos miran como criaturas primitivas en un paisaje exótico. En la portada de un libro sobre nuestra reforma agraria, *Cuba ZDA*, de Lisandro Otero, publicado en la República Democrática

Alemana, vemos una foto de Norka, una de las más famosas modelos cubanas, vestida de miliciana, con un rifle apuntando al cielo, y al fondo un dibujo de una succulenta y lujuriosa piña imaginaria.

La burla y el desprecio de los países capitalistas hacia el tercer mundo culmina en fotos como las aparecidas el año pasado en *Harper's Bazaar*: el continente africano sirve para lanzar una moda de pieles exóticas, sombreros y medias llamativas. En una foto utiliza dos caras negras, tristes en su humillación, para destacar un zapato rojo de piel de serpiente o de cocodrilo. (Estos negros solemnes tienen derecho moral para degollar a cualquier mujer blanca que lleve puestos esos zapatos).

Hay exotismo y elegancia en todas estas fotos, es cierto, pero también hay crueldad. La crueldad de utilizar a los hombres como elementos decorativos. Aquí no hay engaño, no está la máscara humanitaria de las grandes potencias colonizadoras de África; la foto expresa la verdadera relación que existe entre el victimario y la víctima; el desprecio y la explotación, por parte del colonizador, y la humillación y el odio sordo en las entrañas del colonizado. Esta foto de Gordon Parks es más elocuente que cualquier panfleto político.

La inconsciencia los lleva en algunos casos hasta extremos ridículos: la campaña de Tergal, un nuevo tejido inarrugable y duradero, produjo en *Paris-Match* (1965) un anuncio donde aparecen tres hombres con camisas vistosas y grandes sombreros picudos, mexicanos, y rifles en las manos: arriba, en letras rojas: «Revolución»; y abajo: «Tergal, una revolución bajo el sol». La justicia social se convierte en excusa para sorprender y vender. Otra mentira perpetrada por la fotografía. Nosotros lo sabemos. Vivimos una revolución verdadera.

Prensa

La vida no copia al arte, como creía Oscar Wilde, ni tampoco lo contrario. El arte «significa», es un mundo de valores culturales interrelacionados. Por eso con tanta frecuencia nos encontramos en una situación que parece una obra de arte y ante obras de arte que parecen imitar la vida.

Estos múltiples espejos nos han confundido con frecuencia. Recientemente topamos con las imágenes artificiales de la moda por las calles de una aldea mexicana. Eran dos mitos vivientes: Brigitte Bardot y Jeanne Moreau caminando por las calles de Cocoyac rodeadas por un coro de muchachitos mirones y sonrientes. Esta foto apareció en la revista *Elle* ilustrando un reportaje sobre Bardot-Moreau mientras

filmaban *Viva María* en México. Algo que parece totalmente posado y artificial en *Harper's Bazaar* se convierte en un hecho callejero en Cocoyac, cerca de la hacienda destruida por Emiliano Zapata y sus hombres durante la revolución mexicana. Ambas mujeres son sueños encarnados: salieron caminando de una revista de modas para convertirse en noticia mundial.

La historia puede convertirse para el ojo en fantasía. Todo depende de «cuándo» y «cómo» las cosas se ven, de la disposición del lente. No es lo mismo una foto real de Emiliano Zapata durante la conmovición revolucionaria, con sus bigotes «así de grandes» y montado sobre un caballo de carne y hueso y sudor espumoso, posando para algún oscuro fotógrafo provinciano; que la foto del mexicano anónimo hoy disfrazado de revolucionario, con la virgen de Guadalupe al fondo y un decorativo traje de charro, montado sobre un tieso caballo de palo. Detrás de Zapata está el hombre que dice «a todos nos tienen que dar nuestra tierra» y detrás de la foto actual no hay nada, es solo pretensión, fachada visual. Esta foto de Herbert List (*Du*, enero de 1960) es eso: una interpretación de la máscara artificial que ha llegado a ser la revolución mexicana cincuenta años después del primer estallido. La mirada culta, inteligente del fotógrafo determina el significado y la calidad de la imagen.

Las fotos de la revolución mexicana crearon a principios de nuestro siglo la más poderosa imagen mundial de América Latina. El campesino de un país se convirtió en símbolo de un continente al reproducirse por todo el mundo las fotos y los grabados de los humildes peones armados de México. Después de la revolución, a todo lo largo de más de cuarenta años, el sombrero de ala ancha y el vestido suelto de pantalón blanco y camisa blanca se convirtieron en la representación universal del latinoamericano, fuera cubano o brasileño, peruano o argentino. Una imagen local se generalizó.

No fue hasta la Revolución Cubana que una nueva imagen de América Latina recorrió el mundo en fotografías: la barba de Fidel Castro y de sus hombres; los barbudos revolucionarios.

Si la imagen de la Revolución Mexicana es el producto de fotos tanto como grabados, la Revolución Cubana se ha reproducido en París, Nueva York, Pekín y Nueva Delhi casi exclusivamente a través de imágenes fotográficas.

El enorme sombrero de los zapatistas y el rebelde barbudo están firmemente revelados e impresos en la memoria del hombre

contemporáneo. Son imágenes fotográficas diseminadas en libros, revistas y periódicos a través de todo el mundo.

Las fotos de prensa no son el resultado de un ojo imparcial. Es fácil descubrir la inclinación, el sesgo, la intención de cualquier foto de revista o periódico: sea lo mismo para provocar aversión, miedo, desprecio u odio, que para despertar nuestra simpatía, sentimientos de justicia o indignación... Basta con observar las fotos de Fidel Castro que han aparecido desde la Revolución en la prensa, por ejemplo, para descubrir si una publicación está en contra o a favor de la Revolución Cubana o simplemente a la expectativa. A veces ni siquiera es necesario leer los pies de grabado.

Estábamos en Nueva York en 1958-1959 y, siendo cubanos, seguimos de cerca las noticias: resultaba fascinante descubrir cómo las fotos eran adjetivos que sutilmente calificaban a la Revolución. Un día la revista *Time* reprodujo una foto de Fidel recostado ante un bohío en la Sierra Maestra, aparentemente descansando. Si la memoria no nos traiciona creo que inclusive le cubría la cara o llevaba sobre el pecho un sombrero o un libro. Inmediatamente se veía que la foto estaba *en contra*, que mostraba a Fidel como si fuera un holgazán, indiferente y somnoliento. Esto, en Estados Unidos, donde la tradición puritana exalta el trabajo como la máxima virtud, era la peor crítica que se le podía hacer a un latinoamericano. *Look* publicó a principios del 59 varios reportajes donde Fidel aparecía como un líder amistoso, simpático, humano y sonriente. Una portada de *Life*, durante la misma época, sin embargo, lo presentaba como un bárbaro desequilibrado y sin modales, un hombre que apela más al fanatismo que a la razón. Aparecía como «un conquistador mongol», así describió la imagen Herbert Matthews. Otras veces, como en la revista *Holiday*, aparecía detrás de un escritorio, en una oficina, como un abogado brillante. Y todas las fotos retrataban al mismo hombre.

Esta situación no ha cambiado. Algunas veces la inferencia de un pie de grabado entra evidentemente en conflicto con el sesgo que lleva la imagen. Las fotos de Fidel tomadas por Lee Lockwood durante la celebración del 26 de julio de 1964 y publicadas en *Life* tienen esta ambigüedad. El pie de grabado bajo la imagen de Fidel jugando pelota con los periodistas norteamericanos se utilizó para neutralizar el lente amistoso de Lockwood. Los redactores trataron de demostrar que si Fidel aparecía simpático y afable era solo una pose, un gesto demagógico para ganarse a la prensa.

En París, ya que Cuba nunca formó parte del imperio colonial francés, podían observar la situación con más desapego emocional y hasta como algo romántico. Fidel en Francia es Robin Hood, la Revolución Cubana el despertar de América Latina. Pero la prensa francesa no podía menos que caer en el exotismo. *Paris-Match* (7 de septiembre de 1963) publicó un reportaje de Fidel durante una pesca submarina. Las fotos de *Pic* mostraban a un héroe primitivo, un Ulises del Caribe; la vitalidad de los nuevos pueblos subdesarrollados. Fidel aparece sin camisa y descalzo; las fotos destacan su corpulencia y su vitalidad. La primera oración del artículo evidencia el sesgo exótico del mundo atrasado en las noticias internacionales: «Este tranquilo pescador de bacalao nadando en las aguas del Caribe –en las que casi explotó una guerra mundial– es Fidel Castro». Y pies de grabado como este: «A bordo de su Bravo Cuba un jefe de Estado se convierte en un personaje de Hemingway» o «Son las cinco de la tarde y todavía no ha comido desde la noche anterior».

En la revista *Unión Soviética* y en *Viva Cuba* (libro del viaje del líder cubano a la URSS) Fidel aparece casi siempre sonriente; abrazando, durante su visita al país, a Nikita Jruschov, o conversando amistosamente con los obreros de una fábrica o con los líderes soviéticos. También aparece como el símbolo de nuestra Revolución, en gesto heroico que destaca su estatura y su patriotismo. Es una imagen paternalista y digna, captada en un estilo académico. Las imágenes de la prensa soviética están determinadas por su concepción de la sociedad y de la función del Partido y de sus representantes. Fidel es un líder prestigioso del tercer mundo, un héroe revolucionario, un hombre querido por su pueblo y siempre afable. Y la fotografía está al servicio de esta visión, aunque su eficacia es limitada por lo convencional de la fotografía soviética, donde aunque parezca inverosímil todavía las fotos de prensa se posan y retocan.

La imagen cubana de Fidel es múltiple y espontánea; el fotógrafo que mejor ha captado los niveles vivos de la personalidad pública y humana de Fidel es Alberto Korda: desde el héroe de nuestra guerra de liberación, Fidel en lo alto de la Sierra Maestra, foto utilizada para un dramático cartel durante la Crisis de Octubre, «Comandante en Jefe, Ordene», pasando por las imágenes de Fidel conversando animadamente con el pueblo en cualquier parte: una cooperativa, la calle; hasta la imagen humana de Fidel en la Unión Soviética, intentando esquiar y resbalando luego en la nieve, imagen que desmiente

cualquier falso culto a la personalidad y afirma su humanidad, la natural falibilidad del hombre en materias que no tiene por qué dominar.

Ahora, esta variedad de visiones e interpretaciones de la realidad es a veces una de las limitaciones de los fotógrafos cubanos, que dejan que la situación, la imagen, se imponga sobre ellos, en lugar de imponerse con su inteligencia sobre la imagen. El nivel técnico de la fotografía cubana es muy alto en comparación con cualquier país de América Latina, basta repasar revistas como *Siempre!* y *O Cruzeiro*. Ahora, el fotógrafo cubano todavía no ha adquirido plena conciencia de que la fotografía es una forma de expresión que debe funcionar como lenguaje.

Lee Lockwood ha fotografiado la imagen de Fidel con la misma intensidad que Matthews la ha descrito en palabras. Es el fotógrafo extranjero que más íntimamente ha enfocado la imagen auténtica de Fidel, y dentro de un estilo sutil y directo, contemporáneo: siempre hay una idea, una intención en la foto. Ha visto a Fidel hablando con los humildes en las montañas, apasionado por los problemas del pueblo; caminando por el llano, con una palma real al fondo; acercándose a la cámara; rodeado de obreros en una fábrica, reconocible desde arriba por sus elocuentes gestos; ante su propia imagen gigantesca en una concentración popular; la imagen gráfica de Fidel en manos de los cubanos, no sabemos bien si Fidel engrandece al pueblo cubano o el pueblo engrandece a Fidel, o las dos cosas; hasta la larga mano de Fidel saludando desde un jeep, mientras atraviesa la isla, a unos trabajadores que pasan en un camión. Vemos a través del ojo de Lockwood a Fidel como la expresión y al mismo tiempo la responsabilidad de un pueblo. La imagen revolucionaria de Fidel y el hombre de carne y hueso (Lockwood, 1967).

Hasta imágenes muy específicas tienden a convertirse en símbolos; la mente las asimila como ejemplos de una realidad mucho más amplia. Los nativos sonrientes que aparecen en las fotos chatas y sin imaginación del *National Geographic Magazine* han pasado a ser para muchos la realidad de las sociedades aborígenes de África, Australia o América Latina. Son un ingrediente inconsciente cada vez que sus lectores piensan en los pueblos primitivos del mundo; dejan la vaga impresión de que sus hombres viven en una especie de paraíso, donde todavía no han probado la fruta del bien y del mal.

El sonriente estibador que carga un pesado racimo de plátanos en América Central se convierte en la imagen de todos los estibadores

y se utiliza para convencer a los incautos de que la United Fruit es lo mejor que podía haberles caído encima a estos hijos cándidos de la naturaleza.

Si *Time* publica el cuerpo decapitado de un sudvietnamita abandonado en un campo después de la batalla, no es solo una víctima de la guerra, es prueba de la crueldad del Ejército de Liberación. A veces el tiro de la imagen les sale por la culata y se convierte en un símbolo de la inhumanidad del hombre hacia el hombre, de los horrores de la guerra; está la escandalosa foto de la A. P., de un soldado regular del reaccionario ejército sudvietnamita deliberadamente atravesándole las entrañas con un cuchillo a un rebelde del M. L. N.

La fotografía, repito, es transparente. Solo hay que saber mirar. La actitud norteamericana hacia todo Vietnam puede descubrirse, por ejemplo, en la expresión del embajador Maxwell Taylor, alto y anglosajón, mirando por encima del hombro al general Kahn como si se tratara de un sapo repulsivo (*Newsweek*, 18 de enero de 1965). Las fotos de prensa son siempre la expresión de algún juicio y este juicio puede fácilmente convertirse en la verdad para las víctimas incautas de las publicaciones de masas. Si hoy vemos la foto a todo color de dos mercenarios blancos y rubios muertos y rodeados de un grupo de congolese rebeldes con lanzas y extraños sombreros algunos podrían olvidar por un momento que el hombre blanco ha esclavizado, explotado, mutilado y despreciado a los negros durante siglos y que aún hoy en África por cada mercenario que los rebeldes logran liquidar los mercenarios asesinan a docenas de congolese. Pero todo esto se puede olvidar simplemente mirando una foto a color (*Time*, 1 de enero de 1965) con el siguiente pie de grabado: «El salvaje conflicto: Los rebeldes congolese se regocijan, en grotesco atuendo, de los mercenarios muertos».

Las fotos soviéticas de Jruschov durante su visita a India, Burma e Indonesia en 1960, por ejemplo, son también una declaración política. Pueden dividirse en tres categorías: masas, líderes políticos y desarrollo industrial. A través de un grupo de fotos chatas y estereotipadas que aparecieron en diferentes publicaciones soviéticas se revela una actitud: Jruschov recibido por Nehru o Sukarno, Jruschov enganchado por una inocente niña «típica» con una guirnalda de flores; innumerables recepciones oficiales donde los funcionarios brindan por una amistad duradera entre ambos países; visitas a los altos hornos o a una granja estatal donde la agricultura se ha mecanizado; escenas de multitudes

en Nueva Delhi o Jakarta vitoreando al líder soviético por las calles. Los soviéticos con su tendencia a las generalizaciones acertadas pero demasiado amplias –los líderes, las masas, la producción– a menudo pasan por alto detalles, o sea, lo contrario del estilo norteamericano y occidental de presentar los detalles como si fueran el conjunto.

Las fotos de prensa también son valiosas como documentos del estilo de cualquier período histórico determinado, de la manera que tenía el hombre de moverse y vestirse, de verse a sí mismo y relacionarse con todo lo que ocurría a su alrededor. A veces, sin embargo, trascienden lo documental para devenir imágenes profundas, símbolos y arte. Los fotógrafos de prensa nunca cesan de apretar el obturador de sus cámaras; así, siempre tienen oportunidad en un momento o en otro de tomar una imagen profunda donde la composición y el suceso se unifican en una foto inolvidable. Este es el caso de la foto de prensa de Lumumba unos días antes de su asesinato. Acaban de arrestarlo y un soldado le vuelve la cabeza con fuerza hacia la cámara. Es una imagen patética que se filtra e impregna en nuestra conciencia; es una humillación física que ningún jefe de Estado blanco jamás padecería. Solo podría ocurrir en un país colonizado, donde no existe respeto para el individuo, donde las potencias occidentales han negado a los nativos su humanidad hasta el punto de que el propio subdesarrollado (en esta foto los soldados son africanos) duda de su igualdad con los demás hombres, los hombres blancos. Es también la imagen de una guerra sin tregua entre subdesarrollo y metrópoli.

Tengo afincadas en la conciencia –tal vez para siempre– las fotos de la violencia en Colombia. Las fotografías son borrosas, imprecisas, torpes: la imagen es atroz: mujeres violadas, los senos al aire y los ajustadores bajados sobre las costillas, los vestidos anchotes y desgarrados, muertas y tiradas sobre el piso, amontonadas; rostros hinchados y deformados a golpes; hombres mutilados, el sexo, ya al aire, abandonados de cualquier forma y dondequiera, la sangre ya reseca sobre la ropa y la carne, sin brazos, con carne solo en el tronco y el cráneo semicomido por los gusanos; cuerpos sin cabeza y cabezas sin cuerpos. Hombres rebeldes, guerrilleros en la selva y los llanos, hasta niños armados, y comandantes de la guerrilla. Pero siempre, por todas partes, los cuerpos rebeldes. Suman una promiscuidad alarmante de cuerpos entregando su vida. El cuerpo es lo único que tienen los pobres, esto se hace dolorosamente elocuente en las fotos, y lo entregan. La vida en Colombia, la vida del pueblo, no vale nada.

Hasta las fotos están tomadas con desprecio, como si fuera una realidad cotidiana y aceptable. De pronto comprendí: las fotos me lo enseñaron: el mundo subdesarrollado es abundancia de cuerpos y escasez de casas, productos, alimentos. El mundo imperialista tiene productos para todos; nosotros, cuerpos miserables, hambrientos, ignorantes que se rebelan contra el atraso, la humillación de vivir fuera de la historia y sin las ventajas de la producción en masa.

Hay por el mundo millones de imágenes fotográficas de las víctimas de los campos de concentración nazis, de los cadáveres de las dos guerras mundiales de este siglo, de las simples víctimas de cualquier accidente o asesinato. Nosotros, los pobres subdesarrollados, apenas tenemos imágenes de nuestra realidad. Todo el mundo sabe que murieron alrededor de trescientos mil norteamericanos durante la segunda guerra mundial. Pocos, muy pocos, saben que desde mil novecientos cuarenta y ocho han muerto trescientos mil colombianos luchando desde la más siniestra oscuridad humana –y siguen muriendo por salir del atraso, la opresión, la humillación–. Ellas, las grandes potencias, tienen el radio, las armas, el technicolor, la prensa, las máquinas, la Coca Cola, la bomba de hidrógeno... Nosotros solo un deseo feroz por ser hombres.

Nos quieren silenciar, marginar, mantener fuera de la historia: nosotros, sin embargo, entraremos violentamente. Las fotos de la violencia colombiana son un testimonio elocuente, uno de los más elocuentes de la vida y la muerte en nuestro mundo. De la rebeldía de los cuerpos.

La imagen del subdesarrollo en las fotos de prensa norteamericanas es o un rico ambiente (seguro para los turistas y para las inversiones) o un caos social. Las revoluciones, el acceso de los países atrasados a la tecnología moderna, la dignidad y la historia aparecen como todo lo contrario: como una prueba del atraso, de un mundo que grita cuando debería hablar en voz baja como los blancos, que usa balas en lugar de leyes para imponer la justicia. En la prensa soviética las fotos presentan masas, privadas durante siglos de sus derechos humanos y dispuestas a derrocar a sus gobernantes o, si esto ya se ha logrado, a punto de construir una nueva sociedad bajo la dirección de sus líderes nacionalistas.

Hay, sin embargo, una trampa en toda fotografía de prensa. Una presión férrea y niveladora impide el desarrollo creador de los artistas que trabajan la noticia. Un molde que nos engaña con la uniformidad.

El fotógrafo de prensa se ve siempre obligado –consciente o inconscientemente– a fotografiar con un estilo mediocre, uniforme, para que los ojos del observador no descubran el secreto: la fotografía es una mentira, todo depende del enfoque, del punto de vista del hombre. El fotógrafo de prensa se ve obligado a mantenerse dentro del estilo de la época, con ligeras modificaciones personales, para que las imágenes de periódicos y revistas no entren en contradicción. Los editores y redactores quieren vender la imagen fotográfica como la verdad objetiva. De ahí las dificultades que tienen los creadores para trabajar en la prensa. Cartier-Bresson, que comenzó con un estilo muy personal, ha terminado sin personalidad visual después de fundar la agencia Magnum y ponerse a trabajar para las revistas, y por encargo. Eugene Smith abandonó la revista *Life* porque no estaba conforme con el corte y el emplanaje de sus fotos. Tenía plena conciencia de que lo estaban utilizando mal, deformando su trabajo. Pero solo unos cuantos pueden sustraerse y solo a riesgo de quedar amargados y en la calle. Las presiones económicas obligan a muchos fotógrafos a trabajar para publicaciones de moldes rígidos y casi inconscientemente su estilo se va deteriorando, perdiendo la fuerza de una visión profunda y auténtica. Si en las fotos de revistas y periódicos se permitiera al creador desarrollar su personalidad, su punto de vista, todos descubrirían que la fotografía no es la verdad objetiva. Cada fotógrafo tendría un estilo, igual que los pintores, por ejemplo, y se vería fácilmente el sentido, el lenguaje. Y, naturalmente, una vez descubierto el secreto, nadie creería en la veracidad informativa de una foto. De ahí el desgarramiento que sufren los fotógrafos que tienen que ganarse el pan y quieren al mismo tiempo crear y expresarse.

La fotografía de prensa como lenguaje, como argumento dialéctico, enriquecería nuestro mundo, no sería un engaño sino un instrumento de trabajo intelectual. El hombre debe apoderarse conscientemente de todos los recursos a su alcance para dominar y expresar su mundo.

Arte

La familia del hombre es probablemente el más difundido esfuerzo individual por darnos una imagen fotográfica de la residencia del hombre en la tierra. Un artista seleccionó las 503 fotografías, tomadas en 68 países, para la exposición original. Edward Steichen –como señala claramente el libro-catálogo en la portada– creó la exposición escogiendo las imágenes y colocándolas entonces dentro de una

estructura definitiva. Las imágenes recogidas en países subdesarrollados están entretejidas como parte destacada de la visión total.

La exposición fue resultado de una idea preconcebida; Steichen, como señala en la introducción, concibió la exposición «como un espejo del factor universal y de las emociones en la vida cotidiana, espejo del hombre como uno y el mismo a través del mundo». Afirmar que es «un espejo del factor universal y de las emociones en la vida cotidiana» es una forma de excluir a la fotografía del arte, de privarla de su función esencialmente creadora. Y pretender demostrar que es «espejo del hombre como uno y el mismo a través de todo el mundo» es una peligrosa ilusión, una fantasía cultural. Mucho más acertado hubiera estado intentando presentar la desigualdad de los pueblos a través del mundo. Todos los conflictos y la violencia del mundo actual se deben en gran parte a las diferencias entre los hombres, determinadas por el continente y el sistema en que han tenido la suerte o la desgracia de haber nacido. (Esto es especialmente cierto en nuestro caso –hablando a partir de una isla subdesarrollada desesperadamente tratando de sobreponerse al atraso de su estructura social y económica y participar en la peligrosa pero inevitable aventura del hombre moderno. E ingresar en la historia y cesar de ser una parte malgastada y abandonada de la humanidad).

La misma imagen seleccionada como tema de la exposición, el indio peruano (Eugene Harris) sonriendo mientras toca su flauta, es simbólica: un símbolo romántico e ingenuo de la unidad de todos los hombres. Se pasa por alto que el indio latinoamericano vive en la miseria, explotado y al mismo tiempo rechazado y abandonado por la abundancia del mundo industrial. Los muchachos como ese indio peruano pocas veces llegan a ser adultos.

Steichen arranca ya con una distorsión cultural. El primer tema de la exposición es el amor, y allí mismo presenciamos una mentira visual: una pareja indígena de Nueva Guinea aparece arrullándose junto a parejas italianas, norteamericanas y francesas; el amor en la selva y en la ignorancia no es lo mismo que en la civilización y entre comodidades. No es lo mismo tampoco una familia de africanos primitivos, al margen de la historia, olvidados en algún remoto rincón de un continente esclavizado, colonizado y saqueado por las potencias europeas; que una familia de campesinos norteamericanos, viviendo en un imperio económico que ha substituido a Europa en reprimir y explotar a los países subdesarrollados del mundo. Allí mismo

podemos también ver una imagen de la infancia como si los niños fueran lo mismo en India, Laponia, Austria, Estados Unidos y Cuba. La existencia sofisticada y segura de una niña rubia fotografiada por Penn en Nueva York tiene muy poco en común con la vida en la India hambrienta, con la fría tierra de los lapones o con la Cuba tropical y subdesarrollada. Esta misma unificación se repite a todo lo largo: da lo mismo que se trate del trabajo, la democracia, la justicia o de la verdad. Esto corrobora la diferencia fundamental que existe entre la sociología y la realidad artística. La fotografía es un idioma y puede mentir con tanta facilidad como las palabras. No podemos aceptar la visión de Steichen pero debemos reconocer que es coherente y a menudo artísticamente eficaz. El estilo es consistente; la imagen romántica de la solidaridad humana es muy persuasiva.

Una aclaración. Sí: las regiones atrasadas del mundo nunca hubieran aparecido jugando un papel tan conspicuo en una exposición como esta hace cincuenta años. La facilidad con la que muchas personas aceptan –al menos visualmente– esta igualdad es un desarrollo de la conciencia mundial. Pero también es una manera de escamotear un factor importante: la igualdad es aquí un ideal fotográfico y no la realidad. Esto solo podemos reconocerlo cuando vemos la fotografía como un idioma que convendría conocer bien para entender el sentido de sus palabras.

La forma de utilizar a las regiones subdesarrolladas del mundo en las fotos de publicidad y de modas está más cerca de nuestra verdadera situación abyecta que «la humanidad es una» propuesta por *La familia del hombre*. La interpretación de Steichen no es una experiencia, como él pudiera pretender, sino una ilusión.

La fotografía es una recreación emocional de la experiencia. Una imagen visual es esencialmente emoción, utiliza la materia prima de los sentidos –cuerpos, expresiones, objetos– mucho más que la literatura o la pintura. Las fotos, sin embargo, cuando alcanzan una síntesis estética inmediatamente se convierten en experiencias estáticas. Esto es cierto en el caso de Cartier-Bresson; sus «momentos decisivos» siempre son complejos en sí mismos. Trascienden la realidad objetiva al crear una cerrada unidad interior. Cada aspecto de la imagen se entrelaza dentro de la composición cerrada del marco. Las fotos de Cartier-Bresson tomadas en Indonesia tienen este efecto paralizador. Uno se ve arrastrado a creer en la perfección de la realidad de donde salen porque la imagen es en sí armoniosa. «No cambien absolutamente

nada» se siente uno inclinado a exclamar como un turista estúpido en algún país «exótico y primitivo». La arquitectura cerrada de la imagen es la belleza que tiende, como pensaban los griegos, a ser su propia justificación. El arte crea con frecuencia un mundo cómodo que se desprende y se independiza de la acción. Uno frecuentemente se siente paralizado ante un Cartier-Bresson logrado. El diseño geométrico de los arrozales en Indonesia, los cocoteros reflejados en el agua entre las briznas de arroz, la relación entre las figuras al fondo, trabajando, y la silueta solitaria en primer plano que nos facilita la entrada en la imagen. Es una armonía cerrada.

Esto es también cierto de la relación entre las dos mujeres en el mercado, ambas con cestas en la cabeza, pero una exhibiendo su juventud con la mirada baja y los senos arrogantes, y la otra, vieja, encarándola con una mirada burlona y sus marchitos senos chatos. Sus imágenes de la India y México tienen esta misma integración armoniosa.

Álvarez Bravo, con sus fotos de muerte, arquitectura y sencilla vida mexicana, tiene esta misma calidad helada. Las imágenes de Schweitzer en África, de Eugene Smith, son más dinámicas pero se apoyan demasiado en el mito del gran doctor blanco que toca a Bach en la exótica jungla negra. Robert Frank ha tratado de ir más allá de la apariencia del subdesarrollo. Más que nada porque su visión del hombre tiene muchas sombras, es lo contrario de la imagen dramática o exótica, utiliza más el momento de abandono que cualquier instante decisivo. Sus imágenes de Perú –las pocas que he podido ver– son patéticas. Además, Frank tiene un sentido dialéctico de la imagen fotográfica, nunca pretende capturarlo y aislarlo todo en una sola imagen como Cartier-Bresson, sino un fragmento de un todo construido con imágenes interrelacionadas. El ensayo fotográfico de Penn sobre Perú, aunque aparentemente epidérmico, logra destacar el ingenuo exhibicionismo de la gente sencilla de Lima. Su empleo de la máscara tejida es también fiel a la pasividad introspectiva de la personalidad india. También hay ironía, una burla sutil del exotismo.

La principal limitación de la mayoría de los fotógrafos creadores cuando trabajan fuera de su ambiente cultural es una tendencia a funcionar con clichés e ideas convencionales. Las imágenes pueden estar resueltas pero el contenido ser estereotipado. Esto puede ocurrir tanto en Cartier-Bresson así como en Eisenstaedt, Emil Schulthess, Eugene Smith o Penn. México está lleno de colorido, África es salvaje

y los negros son físicamente hermosos, la India es religiosa y esotérica. Fotografían a partir de sus prejuicios y el resultado es una serie de imágenes simplistas, planas y unilaterales. El impacto, sin embargo, es grande: la situación, aunque superficial, se impone por su realidad concreta.

Existe la imagen de Cuba, por ejemplo, como un paraíso tropical con innumerables playas naturales, sensualidad y, en general, gente alegre y llena de ritmo tropical. Al menos, esta era la imagen perpetuada en la mayoría de las fotos de modas, publicidad y arte. Hasta que la Revolución obligó a muchos a replantearse nuestra imagen. Hay ahora otra, más dramática, de Cuba como un país en revolución; sin embargo, muchos fotógrafos, inclusive simpatizando con la Revolución, visitan la isla y tienden a vernos como encantadores seres primitivos que han logrado «revolución y pachanga», revolución y relajó al mismo tiempo. Que se expresan siempre con sus cuerpos y nunca con la inteligencia. En realidad toda revolución es una experiencia desgarradora: tanto en la inteligencia como en las emociones.

Papp Jenó, el fotógrafo húngaro que visitó Cuba en 1961, tiene debilidad por las imágenes románticas y sensuales y por los paisajes exuberantes. Aunque su libro incluye la dimensión moderna de La Habana así como las zonas rurales, los cañaverales y las industrias modernas, se detiene y extasia en la apariencia romántica, elemental, simplista; insiste en lo típico y lo exótico, desde los vendedores callejeros hasta los cocodrilos de la Ciénaga de Zapata. Y con un atraso estilístico y técnico de veinte años.

Hay en Cuba mucho más de lo que han visto los fotógrafos hasta hoy. Y muchos ojos han fotografiado lo que han visto. Una de las mejores interpretaciones visuales es un portafolio de fotos de Walker Evans, que apareció en *The Crime of Cuba (El crimen de Cuba)* de Carleton Beals, en 1933. Sus ojos interpretaron la vida rota de las calles. Es una visión sociológica, de los años treinta, pero su sentido de los contrastes dinámicos y la composición espontánea rescató muchas fotos del mero documento visual.

Si la mayoría de los fotógrafos más creadores no ha producido una imagen más compleja del subdesarrollo ha sido por haber tenido aquí una experiencia limitada, de poco tiempo y escasa profundidad. Casi siempre pasan solo unos días en el país y son incapaces así de producir una visión compleja. El fotógrafo se aferra instintivamente a la imagen superficial que encuentra en cosas y lugares. Sus ojos están llenos de

ideas preconcebidas o de un conocimiento superficial del contenido de cada imagen. Trata constantemente con la realidad objetiva y se autosugestiona fácilmente hasta creer que puede fotografiar creadoramente sin conocer el sentido cultural de gestos y situaciones. El ingrediente más importante de la fotografía siempre es invisible: el fotógrafo. Lo que siente, piensa, sabe y entiende, determina la calidad de la imagen.

La interpretación visual de un pueblo es algo que requiere tiempo y empaparse del ambiente. Los países subdesarrollados también están fotográficamente atrasados, carecen de una imagen profunda de sí mismos. Viven alienados por aquellos que los utilizan para sus fines políticos, económicos o turísticos; distorsionados por los que pretendan presentarlos con fidelidad. En nuestra parte del mundo, el ámbito del Caribe, conocemos varias excepciones, y probablemente hay otras. Subdesarrollo es también un mundo de aislamiento y comunicación defectuosa, siempre fragmentaria.

Después de cinco años en el país (1955-1961) Paolo Gasparini creó una imagen significativa y coherente de Venezuela. Asimiló la experiencia de Strand y la aplicó creadoramente. En sus imágenes afiladas todo se paraliza para que veamos –con la tranquila intensidad que solo es posible en el arte– la miseria y el terco orgullo que hoy rodea convulsamente a esa otra parte, altamente industrializada, de nuestro siglo. Todas sus imágenes de Venezuela están condicionadas por su visión del subdesarrollo. Hasta sus paisajes transmiten la existencia abandonada del hombre oprimido por la crueldad enorme de la naturaleza. Las montañas son apabullantes. En medio de las montañas –como en los llanos y en la selva– los hombres son insignificantes y, sin embargo, dignos y persistentes. Una imagen de tres casitas blancas sobre un fondo de montañas oscuras delata toda la obstinación del hombre por afincarse y crecer en medio de una naturaleza gigantesca y áspera: las montañas negras, el cuadrado blanco, las piedras en el abismo.

Hombres y mujeres y niños se fijan en las fotos hasta que la repetición de gestos y situaciones nos da la clave de su intención: gente muchas veces desperdiciada para la humanidad: niños ventrudos que no entenderán los garabatos de las letras, jóvenes que no encontrarán trabajo y se quedarán mirando las musarañas, rodeados de hijos, a la puerta de su casa. El mundo subdesarrollado es también un mundo subutilizado. La humanidad posible de cada individuo se pierde, se rompe.

Gasparini construyó su visión con residuos: maderas sucias, carcomidas, rotas, despintadas; paredes llenas de heridas y magulladuras; niños jugando siempre con latas vacías de productos importados; la máquina, fría, abstracta, de otros hombres, extrae petróleo; mujeres blancas y rubias en los anuncios de Pepsi-Cola cubiertos de polvo y tierra; ridículos militares armados; cementerios rodeados de tanques de petróleo.

Gasparini no se conformó con lo que vio al pasar, con las fachadas que otros fotógrafos aceptaban como la realidad, no se conformó con pasar de largo y por alto lo que hay en el fondo. Entró y se quedó allí. Es fácil admirar la fachada del subdesarrollo; muchos exquisitos admiran la arquitectura colonial y rural de América Latina. La integración del paisaje y la arquitectura, la rica y sorprendente textura de las viejas paredes carcomidas, las armoniosas proporciones de las chozas de adobe y de los bohíos campesinos. Esta es la belleza de la choza exótica y primitiva fotografiada por Leiter con una frágil modelo posando detrás de la ventana. Eso es lo único que muchos fotógrafos y arquitectos han visto: nunca lo que vive detrás. Gasparini entró en estas casas humildes, se detuvo en una perdida aldea de Venezuela, Bobare, y fotografió los interiores.

«Hace falta entrar en estas casas [escribe Gasparini]. Así como afuera son blancas, adentro se vuelven negras. Negras de la miseria, la suciedad, el humo del fogón que, sin salida, permanece suspendido en el aire, bajo el techo. Son tan negras y oscuras que es imposible fotografiarlas». Pero él entró y fotografió en la penumbra, captó el sucio deterioro: el fogón roto, la vieja maleta abandonada de un viaje a Caracas que nunca se realizó, los tesoros en la repisa: un solo zapato viejo, dos latas vacías, un cacharro desfondado y un asiento de bicicleta.

Hace falta entrar en estas casas sin miedo a ensuciarse al tocar los niños sucios porque no hay agua. Para comprender un poco mejor a los hombres, sus casas, el pueblo y el paisaje, los cardones consumidos como las mujeres arrugadas, con el pecho seco; consumidos como los hombres de los cuales solo queda la piel, los huesos y la mirada apagada, como la tierra árida, la piel arrugada como 'textura de un muro'; para comprender un poco mejor todo esto, uno debe acercarse con más amor, comprensión y conciencia, sin prejuicios o juicios demasiado fáciles y apresurados. Hace falta entrar en las casas y no detenerse

en las fachadas. Hace falta tratar de comprender a estos hombres, hablar con ellos, no quedarse sentados en el carro apuntándoles con el teleobjetivo. La piedad no basta.

Los fotógrafos a menudo pasan por alto estas visiones porque viajan al subdesarrollo un poco como turistas, permanecen allí poco tiempo. Y quieren convencerse de que la vida no es tan terrible en las zonas atrasadas del mundo, convencerse de que existen compensaciones basadas en la armonía que existe entre el hombre y la naturaleza, la satisfacción del trabajo manual, la expresión creadora del hombre primitivo a través del trabajo y en el baile. Porque si son iguales, aunque sean muy diferentes, no hay necesidad de preocuparse, de tener una conciencia sucia. Todos los hombres son iguales: pobres o ricos, con hambre o hartos. Los fotógrafos sueñan, tanto como los filósofos, en utopías.

Las imágenes rurales de Gasparini están complementadas por el trabajo de Daniel González. Este fotógrafo venezolano ha revelado la naturaleza contradictoria de las modernas ciudades de América Latina. González ha destacado en sus fotos el choque surrealista entre la grotesca conducta subdesarrollada y los crueles, implacables cambios socioeconómicos. Ha seleccionado las imágenes más sugestivas y explosivas: las chozas miserables construidas alrededor de Caracas, en los cerros, con desperdicios urbanos: cajas, afiches, fragmentos de vallas demolidas con un ojo, una sonrisa estúpida o palabras perdidas; una vidriera exhibiendo una muñeca con una muleta para los miembros torcidos de los niños; un anuncio lumínico con una calavera indicando una sastrería.

En Cuba tenemos la visión penetrante de Luc Chessex, un fotógrafo suizo que ha permanecido ya cerca de cuatro años en la isla. Sus imágenes, como las de Frank, no pretenden dar toda una situación, sino la sombra que proyecta, las esquinas, los detalles elocuentes. Ha enriquecido nuestra imagen nacional añadiendo complejidad a ese rostro, ha refutado la visión estereotipada de Cuba como un paraíso alegre y juguetón: Chessex ha descubierto el rostro abstracto, concentrado, del cubano bailando. Hasta ahora el énfasis se daba casi exclusivamente a los gestos dramáticos, extrovertidos, sensuales de nuestros ritmos. Chessex ha fotografiado a varias parejas bailando como si estuvieran conversando, meditando, abstraídas de la realidad y del tiempo. Sus fotos de Fidel son el descubrimiento

de su imagen gráfica integrada espontáneamente al pueblo: vallas, paredes, centros de trabajo.

Chessex ha visto unidas la imaginación y la realidad; en Cuba no se han dividido como en sociedades más desarrolladas y organizadas. Los elementos más anacrónicos están fundidos, yuxtapuestos, no artificialmente como en el surrealismo, sino naturalmente. En una misma vidriera vemos una bandera, una faja ortopédica, una foto de Fidel, un zapato –y nadie lo encuentra incongruente–. Pero Chessex lo sorprende y destaca. Maniqués blancos modelando ropa para una población con un alto porcentaje de sangre africana. Una rubia rodeada de cabezas de pelo espeso y enmarañado. Esta es una sorprendente imagen sobre la contradicción y la impostura que muchas veces asume la vida subdesarrollada. Inmediatamente uno siente que hay algo fuera de lugar, desencajado. Daisy, la africana del conjunto Mozambique, firma autógrafos como si fuera Anita Ekberg en Europa –pero enseguida descubrimos que lleva el pelo teñido y sentimos el violento contraste entre el cabello lacio y el denso y encaracolado pelo de los negros que rodean a la bailarina–. La foto desnuda tanto la imitación –la influencia que irradian las sociedades industrializadas y dominantes–, como los contrastes violentos de la vida nacional y la sensualidad espesa de nuestra isla. Esa imagen funciona en varios niveles, como toda auténtica obra de arte. También ha resaltado la insistencia de los cubanos por consumir, jugar, hablar con la mirada. Dependemos en gran medida de los ojos para entender el mundo: analizamos a los otros mirando fijamente, de frente y muchas veces inclusive volviendo la cara por la calle. Es una forma primitiva de comunicación y una manera de juzgar a nuestros compatriotas. En otros países se utiliza el rabllo del ojo, una mirada furtiva, aquí somos casi insolentes y frontales en la forma de mirarnos unos a otros. Chessex ha capturado el sentido de nuestra mirada en varias imágenes: cubanos volviéndose para ver al que pasa, fijarse en la cámara; dos grupos se cruzan por la calle y hasta los niños se analizan al pasar, se concentran en el extraño. Nos ha sorprendido meditando o serios donde otros fotógrafos nos han visto bailando y sonriendo y gritando. Cada fotógrafo creador añade una faceta a nuestra realidad cultural. Una nueva visión que surge tanto de la realidad objetiva como del enfoque del lente.

Mayito es el fotógrafo cubano que con mayor insistencia busca un lenguaje fotográfico que no ilustre: que exprese; en esta búsqueda ha pasado de la imagen espontánea a la composición geométrica, de

las texturas al expresionismo. Pero se trata de un artista. La pareja de cubanos sabrosos entrando en el agua tímidamente agarrados de la mano es un buen ejemplo de psicología fotográfica. El cubano, normalmente en pleno control de su espacio visual, aparece indefenso ante la enormidad del mar, la isla pequeña enfrentándose a una imagen de la vastedad universal.

Los diferentes períodos históricos tienen sus características. Captar esos momentos, en una imagen, una anécdota o un relato es intensificar la realidad para revelarla. Son epifanías históricas. Hay la foto de Fidel entregando un título de propiedad a dos campesinos, en un mural, tomada por Mayito en el Bar 3 Toneles, que es eso, la revolución en 1959. Época de transición en que junto con la reforma agraria subsistía todavía la empresa privada y la propaganda comercial. En el primer plano de la foto el pueblo aparece celebrando, divirtiéndose; el año de la alegría, de la liberación de la dictadura, después vinieron los años de construcción, de sacrificio, de trabajo y de educación. Esta imagen de Mayito es una epifanía visual de nuestro año 1959, año del triunfo de la Revolución Cubana.

Mayito tomó a Fidel y a Martí en una concentración como dos rostros más entre la multitud, como parte integral del cubano, como expresión del espíritu nacional. Fidel y Martí en brazos del pueblo en una manifestación, como expresión cotidiana de lo mejor de la historia y la conducta y la inteligencia y de la creación en nuestra isla.

Los artistas fotógrafos interesados en captar la verdadera imagen, el rostro de la realidad, son, sin embargo, mentirosos, lo mismo que los dedicados a la publicidad, las modas o las noticias. Son creadores de una visión. Los fotógrafos creadores modifican la imagen, la vuelven sobre sí mismos; la interpretan y recrean. Fotografar es una manera de ver el mundo.

Conclusión

La visión creada por miles de fotos sobre, alrededor o pensando en el tercer mundo solo puede interpretarse como parte de un lenguaje cultural. De otra manera, nos usan y atrapan en una mentira visual, con un engaño concreto: la fotografía. El arte vinculado a la acción y a la propaganda es, como pensó Joyce, impuro. Pero la cultura es siempre impura, como el hombre. No se puede hablar de arte a partir de un concepto estático y puramente estético. La impureza es esencial: el arte se alimenta de impurezas. La cultura es un

instrumento de nuestro desarrollo humano, el idioma y la imagen de nuestro viaje aquí en la sociedad. Y en ese viaje no hay nada seguro, nada definitivamente estático; es una lucha en y con toda la complejidad del mundo. El arte lo mismo sirve para vender, soñar, meditar, entender el mundo y verlo, masturbarse, odiar, amar, contemplar. Y la fotografía tiene la misma naturaleza proteica de nuestra época convulsa, impura –pero dinámica, lanzada hacia el futuro, hacia el infinito, hacia lo más profundo del hombre y de su historia–. Vivimos en un mundo artificial de valores –la cultura– creado por el hombre. El arte, si es algo, es conciencia. Una conciencia en la que podemos atrapar nuestra vida. Y la fotografía de hoy –infiltrada en casi todos los niveles de nuestra cultura– es tal vez el mejor marco para ver nuestra fluida conciencia. Hasta las ideas se hacen de carne y hueso en una foto impresa.

Durante mucho tiempo nos debatimos tratando de aislar el arte de otras manifestaciones culturales, tratando de separar sus impurezas. Era una empresa estúpida. Solo interesa el idioma que utiliza el hombre para funcionar en el mundo y darle sentido a su existencia. El arte no es más que una parte de la cultura, no tiene bordes definidos, no puede existir aislado de la dinámica social que incluye política, ciencia, economía, periodismo, sociología, psicología y sobre todo historia. Y tomar una posición. Todo este artículo está también hecho a partir de un enfoque muy definido: he colocado mi cámara, en cada palabra, a partir de la Revolución Cubana, del subdesarrollo y de su relación con el resto del mundo y de la historia contemporánea. No es una crítica enfocada desde Nueva York, Londres, Praga, Moscú o Pekín –sino a partir de La Habana, y en el año de mil novecientos sesenta y seis–. Es una época nuestra. Exige que se nos entienda: desde nuestra necesidad de liberarnos de la explotación física y psicológica del capitalismo hasta exigir la ayuda del mundo socialista. Y de toda la humanidad. No es solo un problema nuestro: de nosotros, como dijo Martí, depende el equilibrio del mundo. De los pueblos hoy tanto explotados como desperdiciados.

La imagen fotográfica del subdesarrollo es hoy un fenómeno mundial: está en la conciencia visual e histórica del mundo. Es lo que sueñan algunos desde arriba (un hermoso paraíso para exhibir las últimas modas y pasar unas vacaciones románticas servidos atentamente por los nativos en un lujoso hotel), es expresión de los que viven abajo (revolución social, pueblos impacientes, materias primas, crueldad,

miseria, injusticia, posibilidades, resentimiento feroz, ignorancia y agresividad) y es también lo que la humanidad pretende cuando tiene ideales de justicia y dignidad (hermanos, nuestros hermanos, nosotros, seres humanos).

1966

Bibliografía

- «A CUBAN WAY WITH STYLES» (1958): *Life*, 5 de mayo de 1958, vol. 44, n.º 18, Chicago, pp. 64-71.
- CASSIRER, E. (1944): *An Essay on Man*, Yale University Press.
- LOCKWOOD, L. (1967): *Castro's Cuba. Cuba's Fidel: an american journalist's inside look at today's Cuba in text and picture*. New York: Macmillan.
- PICASSO, P. (1923): «Picasso speaks», entrevista de Marius de Zayas en *The Arts*, mayo 1923, pp. 315-326.



Cultura y contracultura en tiempos de revolución: El caso de la fotografía cubana de los sesenta*

CRISTINA VIVES

*Los jóvenes solo aportan instintos saludables.
Pretender construir una doctrina o teoría sofisticada
por encima de esos instintos es como querer injertar
un roble en una margarita. ¿Cómo sostener el roble?
Y más importante aún ¿Cómo evitar aplastar la margarita?*

THEODORE ROSZAK

El drama vivido por cualquier hombre inmerso en las transformaciones de un proceso económico y social tan radical como una revolución solo podrá ser contado fehacientemente por sí mismo, porque en tales casos no hay sucedáneos. Y para contarlo con cierto grado de objetividad, tendrá que distanciarse de los hechos, lo que inevitablemente adicionará una dosis de subjetividad. Es así que se construye la historia: entre el hecho y su versión diferida.

La Revolución Cubana en su proceso de gestación, triunfo y legitimación en el poder, anterior y posterior al mítico año 1959, obligó a todos los involucrados –conscientes o no– a vivir ese drama. Cada historia personal fue única, pues su alcance y consecuencias variaban según la pertenencia a determinada clase social, generación, formación cultural, aspiraciones; o simplemente según el rol que a cada cual le tocó jugar en esa macrohistoria. Pero si algo común nos enseñan las revoluciones es que de ellas se es parte, o se es irremisiblemente excluido.

* El presente texto tuvo su origen en el análisis de la colección *Cuba in Revolution*, Londres, cuyo acervo sobrepasa las 5000 fotografías y fuera exhibida por primera vez en The International Center for Photography (ICP) de New York en septiembre de 2010. (Nota de la Autora).

Creo, no obstante, que son los artistas e intelectuales (entre ellos incluyo a pensadores de muy diversa formación), los únicos capaces de hacer suyas las historias de otros –o de escudriñar en las suyas propias– para convertirlas en verdades universales, o al menos hacerlas trascender como representativas de una época y una circunstancia. Pero no por ello debemos pensar que el arte es émulo de la historia.

I. En busca del sujeto revolucionario

Muchos de los que nacimos en la Cuba urbana de las décadas del cuarenta y cincuenta vivimos la transición del capitalismo al socialismo en un período crucial de nuestras vidas: el de la formación de nuestras personalidades. Demasiado jóvenes unos, como para asumir un protagonismo consciente; demasiado conscientes otros, como para suplantar de cuajo una experiencia de vida con su consecuente sustitución de valores e ideologías. Fue esta generación de transición la que más tarde se cuestionaría –en La Habana o en Miami– sus derrotos.

Crecimos como en la obra de Tony Labat,¹ vistiendo el ropaje de la cultura norteamericana de masas, que pocos años después nuestros padres sustituyeron por el uniforme verde olivo de los guerrilleros de la Sierra Maestra –rápidamente convertido en un nuevo producto de consumo popular–. Fueron nuestros propios padres los que, imbuidos de miedos políticos y razones económicas, enfrentaron a muchos de sus hijos a inicios de la década del sesenta, a un exilio que ellos eligieron pero que nuestra generación no fue capaz de comprender en toda su magnitud.

Otros muchos cubanos nacieron en las mismas décadas, tanto en las ciudades como en los campos, pero en circunstancias muy diferentes: eran parte del campesinado o del aún débil proletariado. Sus referentes culturales eran escasos o casi nulos y sus pertenencias materiales exiguas o inexistentes. Sus aspiraciones eran impensables. Ellos eran igualmente jóvenes, pero sus realidades les hacían ver

¹ Tony Labat (Santa Fe, La Habana, 1951). Reside en San Francisco, California, desde 1976. Emigra con parte de su familia a Estados Unidos el 31 de diciembre de 1965 a la edad de 14 años. Se forma como artista en el San Francisco Art Institute en 1978, donde es en la actualidad profesor del New Genres Department. Es reconocido por su obra performática y de video. El tríptico conformado por sus retratos en Cuba y USA entre 1955 y 1966 constituye a mi juicio un poderoso documento fotográfico y *statement* conceptual de lo que pudiera considerarse su primer *performance*.

en los otros a su antípoda; por no decir a sus potenciales enemigos de clase. La alianza estratégica de la Revolución con las diferentes clases sociales activas en los años sesenta –perfilada desde antes del triunfo de 1959– se sustentaba básicamente en la clase obrera y el campesinado, quienes conformaron la llamada «mayoría» desposeída pre-revolucionaria; sin tomar en cuenta a la notable clase media y los numerosos empleados públicos que caracterizaban cada vez más la vida económica del país desde los años cincuenta.² Estos últimos no resultaban significativos a los efectos de la nueva ideología ya que, según los pronósticos del programa revolucionario y las experiencias internacionales, eran sectores más propensos a perpetuar los intereses de la burguesía que a sumarse a la construcción de una nueva sociedad.³ A la dicotomía campo-ciudad que ocupó gran parte del discurso político de esos años, se sumaron nuevas sutilezas, motivadas por las contradicciones ideológicas en el seno de los disímiles integrantes de las propias ciudades. Al final, quedaba claro que la Revolución se había hecho para los desposeídos (obreros y campesinos) y no para los no desposeídos (clase media), a quienes correspondía el deber y honor histórico de su integración al proceso.

Lamentablemente, las radicalizaciones e intolerancias inherentes a toda revolución hacen de la exclusión una práctica mucho más frecuente que la de la inclusión. En nuestro caso, y por muy diversas razones, se separaron (o fueron separados) del «camino correcto» de la Revolución y de la construcción de su imagen a grupos cada vez más variados y numerosos de nuestra sociedad.

² Fidel Castro, en su alegato conocido como *La historia me absolverá*, que fue su acto de defensa durante el juicio por el asalto al cuartel Moncada en Santiago de Cuba el 26 de julio de 1953, enunció el primer programa político propuesto por los revolucionarios, según el cual las primeras cinco medidas de la Revolución en el poder irían dirigidas a erradicar la miseria y explotación de los siguientes grupos poblacionales: 600 000 obreros desempleados; 500 000 jornaleros; 400 000 obreros industriales o «braseros»; 100 000 agricultores arrendatarios; y una cifra de alrededor de 60 000 trabajadores de otros sectores, para un total de un millón seiscientos mil cubanos en edades laborales. Estas cifras representaban en 1953 solo un 30 % de la población total del país (Castro, 1971, pp. 39-41).

³ Recientes y acuciosos estudios evidencian la pujanza alcanzada por la clase media cubana a finales de los años cincuenta –que no debe ser considerada en su conjunto una clase «explotadora»–; destacada en particular en los sectores empresariales de la producción, los servicios, el comercio, la banca y otras actividades profesionales (Jiménez, 2000 y 2007).

Paulatina o abruptamente fueron excluidos los que disientían (personas en muchos casos más neutras y beneficiosas que la denominación de «disidentes» que les fue adjudicada) y cuyo derecho a ejercer una opinión diferente todavía suele ser considerada sinónimo de «contrarrevolución». También fueron excluidos los herederos económicos y culturales de la clase media que no se integraron –al menos públicamente– al proceso revolucionario. Igualmente, los jóvenes que sin otra pretensión que la defensa de sus individualidades y las rebeldías propias de su edad se resistieron a vestir uniformes y en su lugar imitaban la moda y los gustos de sus contemporáneos en las ciudades de Europa, Latinoamérica y Norteamérica.

Tratamiento discriminatorio también recibieron los «diferentes» debido a sus preferencias sexuales; estos fueron sometidos a consecutivas oleadas homofóbicas de repercusiones física y moral en tiempos en los que la virilidad se instauraba como paradigma de la integridad ideológica. También excluibles fueron los religiosos de muy diversos credos –en particular los católicos, dada su cercanía en nuestro caso a la burguesía y clase media–, exceptuando aquellos amparados por un enfoque un tanto folklorista, reconocidos como «afrodescendientes» (término, al final, también racista y político), bajo el manto de la herencia musical, la danza y las artes plásticas.⁴

También quedaron «fuera» los que «se fueron», sin excepción, como el Labat de 1965. Estos resultaron segregados del concepto de cubanía y de nación. Para nombrarlos se crearon terminologías específicas como «vendepatrias» (léase traidores) o «gusanos» (léase repugnantes).

No importaron, a los efectos de tales sanciones, la capacidad de apoyo y adhesión que pudieran haber tenido hacia la Revolución tales «sujetos» –aunque fuera simplemente por su vocación humanista–; ni la dosis de talento que les asistía; ni la significación cultural o histórica de sus obras o acciones. Según fuera el caso, su arte fue descolgado de las paredes de los museos o prohibida su exhibición en galerías, y censurada la publicación de sus textos –en particular, los académicos– dada su posible influencia «negativa» en la formación de las nuevas

⁴ El derecho al libre culto religioso entre los militantes del Partido Comunista de Cuba (PCC) solo fue aceptado en 1991. La fe religiosa no era prohibida constitucionalmente, pero en realidad sí fue objeto de análisis ideológico y cuestionada su práctica en las instituciones educacionales y laborales; y no solo en el caso de los militantes políticos.

generaciones. Su magisterio fue suspendido; así como su prominencia pública en cualquier media. En síntesis, se trataba de que sus rostros e identidades fueran borrados del imaginario colectivo.⁵

También a escala urbana se sustituyeron los nombres propios de antiguos comercios, escuelas, empresas, hospitales, e incluso áreas geográficas, por el de mártires y próceres de la Revolución; proceder que surtió efecto siempre y cuando fue posible eliminar las evidencias materiales de las denominaciones de origen (en marquesinas, neones y publicidades); no así en los casos en que estas no pudieron ser eliminadas física o afectivamente de las columnas de mármol, los pisos de granito fundidos, o de la memoria colectiva de los cubanos.

Se trató, por supuesto, de un proceso paulatino que pendulaba entre las insoslayables acciones radicales dirigidas a los reales enemigos del proceso revolucionario y otras que sutilmente iban calando y afectando a cada vez más amplios sectores de la población. Diríamos que el alcance de lo segregado aumentaba proporcionalmente con la madurez de la Revolución. Así, a la política inicial de nacionalización de las grandes transnacionales le sucedió, hacia mediados de la década del sesenta, la de prohibición de la más mínima expresión de actividad privada; y al mismo tiempo, se desarrolló una ofensiva contra los posibles portadores de ideologías, modos de vida o conductas –por ocasionales que estas fueran- que no se ajustaran a las normativas del hombre revolucionario.⁶

⁵ Aún hoy se hace difícil la obtención de listados oficiales de artistas e intelectuales «sancionados». A manera de aproximación, puede considerarse que solo en las Unidades Militares de Ayuda a la Producción (UMAP) que existieron como campamentos de trabajo entre 1965 y 1968, estuvieron reclutados 25 000 hombres cuyas causales fueron ser religiosos, homosexuales y «disidentes». Véase la interesante y poco difundida publicación *Conducta impropia* (2008), catálogo de la exposición homónima del artista Alejandro González en la galería Servando, con compilación y bibliografía sobre la historia de la homofobia en Cuba desde 1571 hasta esa fecha, a cargo del historiador Marcelo Morales.

⁶ Se ha considerado que la Ofensiva Revolucionaria declarada el 13 de marzo de 1968 fue la culminación de este proceso, según el cual quedaban prohibidas todas las actividades de producción y servicios ejercidos por privados, así como estigmatizado el rol del comerciante como «intermediario». No obstante, la mayor radicalización del proceso tuvo lugar con el Congreso de Educación y Cultura de 1971, durante el cual se aprobaron enunciados y resoluciones que operaron contra los sujetos mismos conceptuados como «excluíbles». Las secuelas aún perduran en amplios sectores y grupos generacionales purgados, así como en muchas esferas de la vida social y económica del país.

Se intentaba depurar en lo político a una sociedad que aspiraba a un modelo de perfección humanista y solidaria, pero a la vez tan uniforme e igualitaria, que terminó por ser reduccionista. De la sociedad y de su imagen derivada (al menos de la oficial) fueron desapareciendo los elementos «contaminantes» y quedaron solo aquellos que, representados en los medios nacionales e internacionales, constituyeron los protagonistas de los llamados «sesenta». Al parecer habían triunfado los incólumes, o sus aspirantes, quienes sacrificaron sus identidades en aras de construir la identidad mayor de la Revolución.

La historia hasta hoy ha tratado de demostrar –aunque muy lentamente– que los representados no fueron los únicos; pero en el camino, con el afán de sostener al roble, quedaron exhaustas demasiadas margaritas.

II. La contracultura revolucionaria (o la imagen del sujeto revolucionario)

Manera de construir antecedentes

La historia de la fotografía cubana pre- y postrevolucionaria está aún llena de tantas omisiones como la historia misma de la Revolución, por eso debemos acercarnos a ella y revisitarla con sospecha para no cometer el error de darla por certera. En el caso de los años republicanos –anteriores a 1959– nos referimos a una fotografía que se desarrolló mayoritariamente entre los estudios fotográficos comerciales que proliferaron en La Habana y las principales capitales de provincias desde inicios de la década del veinte del siglo xx, y la fotografía de crónica social y fotoperiodismo asociada a las principales publicaciones periódicas.

Por los estudios comerciales –*Narci Studios*, *Studios Armand*, *Karóll*, *Leal Foto*, *Rembrandt*, *Studio Naranja*, entre otros muchos– desfiló casi toda la sociedad cubana (y no solo la económicamente solvente). En ellos quedó el retrato de toda una época. Pero los estudios fotográficos fueron expropiados paulatinamente desde inicios de la década del sesenta y definitivamente desaparecidos durante la Ofensiva Revolucionaria de 1968 ya mencionada, con la consiguiente desagregación o pérdida de sus archivos.⁷ Los valores estéticos de la

⁷ Uno de los más importantes fue *Studios Korda*, fundado en 1954 por Alberto Díaz Gutiérrez (*Korda*) (La Habana, 1928-París, 2001) y Luis Antonio Peirce Byers (*Luis Korda*) (La Habana 1912-1985). Fue confiscado el 14 de marzo de 1968 con la pérdida de todos sus archivos de moda y publicidad, excepto los

fotografía hecha en muchos de estos estudios (en particular, el género «retrato»), lo que ellos aportaron al inventario social y cultural del país y a su memoria histórica, la visión plural que nos podrían ofrecer hoy es escasamente recuperable solo a través de archivos personales y algunos esfuerzos institucionales o privados, esparcidos entre Cuba y el exilio.⁸

Las publicaciones periódicas, por su parte, nutridas tanto de sus *staffs* de fotorreporteros como de fotógrafos colaboradores, vieron trasladar o fusionar sus archivos fotográficos durante el proceso de desaparición de la prensa privada en Cuba y su unificación como prensa estatal en 1965. Como consecuencia, estos archivos también sufrieron la pérdida de cuantioso material gráfico. En las últimas dos décadas tales archivos han sufrido además, los estragos del vandalismo comercial y la desidia administrativa.⁹ En resumen, hablamos de una fotografía de la que tenemos evidencias, pero que poco ha sido compilada e investigada. En su defecto, se ha tratado de armar una historia fotográfica a partir de aquellos autores de los cuales se ha recuperado un cuerpo de obra significativo. Ellos son las piezas sueltas de un rompecabezas inconcluso.

Con el afán de dotar a la llamada fotografía cubana de la Revolución de un basamento histórico y un sentido evolutivo, se desarrollaron a finales de los años setenta y principios de los ochenta del pasado siglo las primeras investigaciones en archivos de fotógrafos como Constantino Arias Miranda (La Habana, 1920-1991) y José Tabío Palma (La Habana, 1915-1975), quienes desarrollaron una fotografía

relacionados con los líderes y eventos revolucionarios, rescatados por orden gubernamental y custodiados hasta hoy en los archivos históricos del Consejo de Estado.

⁸ El libro *I was Cuba* (2007) de Kevin Kwan recoge una selección de las más de 3 000 fotografías contenidas en la colección del cubano americano Ramiro Fernández. La colección fue construida en New York desde la década del ochenta y proviene de archivos privados, estudios fotográficos, agencias periodísticas y publicitarias y autores individuales. La colección refleja el desarrollo de la sociedad cubana, su urbanismo, cultura y vida social asociados a una burguesía y clase media en pleno auge desde inicios del siglo xx hasta finales de los años cincuenta.

⁹ Desde 1960 el gobierno revolucionario intervino los más importantes periódicos y revistas del país, así como las emisoras radiales y canales de televisión, que pasaron a manos estatales. Los periódicos *Revolución* y *Hoy* (este último, órgano del Partido Socialista Popular) se fundieron en octubre de 1965 y en su lugar se crea *Granma*, órgano oficial del Partido Comunista de Cuba. En octubre de 1965, aparece *Juventud Rebelde*, que devino órgano difusor de la Unión de Jóvenes Comunistas.

de corte social próximo al espíritu de una «fotografía comprometida» tan en boga y necesaria por aquellos años en Latinoamérica. Se presentaron por primera vez sendos cuerpos de obras cuidadosamente seleccionados por la fotógrafo e investigadora María Eugenia Haya (*Marucha*), quien elaboró los primeros juicios críticos que hasta hoy se manejan con mayor o menor similitud sobre esos autores.¹⁰ Arias y Tabío fueron erigidos desde entonces en antecedentes inmediatos de la fotografía revolucionaria que encontró en la polaridad campo-ciudad / pobreza-riqueza las bases de una fotografía militante.

En efecto, ambos fotógrafos habían acumulado una extensa obra como resultado de sus muy peculiares prácticas fotográficas: Arias, desde su papel de fotógrafo del Hotel Nacional de Cuba brindando servicio a los clientes mayoritariamente norteamericanos y simultáneamente cubriendo las noticias de actualidad que de forma ocasional podría vender a diversos medios de prensa, todo ello sin una necesaria intención creativa y mucho menos con conciencia de un periodismo de investigación. Tabío, por su parte, graduado de dibujo y modelado de la Academia de San Alejandro y diplomado como camarógrafo, realizó una obra fotográfica derivada estética y temáticamente de su labor como cineasta del noticiero gráfico *Hoy* producido por la Cuba Sono Film, entidad que aglutinaba a destacados intelectuales de filiación marxista y que por su perfil social se enfocaba exclusivamente en el campesinado y la clase obrera cubanos. Sin dudas, Arias y Tabío encarnaban los antecedentes necesarios al *boom* de la fotografía cubana experimentado en la década del setenta y a la necesidad de su conceptualización. Ellos constituyeron en aquellos años previos a la Revolución una «contracultura» enfrentada a la llamada «cultura» de la clase dominante.¹¹

Otro nombre asociado a estos antecedentes fue el de Raúl Corrales (Ciego de Ávila, 1925-La Habana, 2006) basado también en sus dramáticas y a la vez poéticas fotos del campesinado, realizadas como

¹⁰ La primera exposición personal de Arias, *Disparos de una cámara*, se realizó en 1980 curada por María Eugenia Haya (*Marucha*) en Galería L (La Habana); por su parte José Tabío es reconocido como maestro de la fotografía cubana a partir de *Tres Maestros Cubanos. Martínez Otero-Illa, Constantino Arias, José Tabío. Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía*, (en Galería L, La Habana, 1984), también curada por Marucha.

¹¹ El análisis del arte y por ende de la fotografía, según su respuesta a las demandas ideológicas, constituyó un método valorativo de primer orden en el juicio crítico de los años setenta en Cuba.

reportero de publicaciones periódicas habaneras entre 1956 y 1959; pero fueron sus icónicas imágenes tomadas a partir de 1959 las que le colocaron en la clasificación de la fotografía «épica» de la Revolución de los sesenta, junto a las de Alberto Díaz Gutiérrez (Korda) y Osvaldo Salas.

De estas investigaciones y de la nómina de precursores de la fotografía social cubana han sido excluidos hasta el presente nombres que durante la década del cincuenta y durante los primeros años del triunfo revolucionario eran frecuentes en las publicaciones periódicas. En particular, la revista semanal *Bohemia* de amplio despliegue gráfico daba fe del trabajo de reporteros como Generoso Funcasta, Barcalá, Panchito Cano, Venancio Díaz, Fernando Lezcano, José Agraz, Pepe Miralles, Francisco (Paco) Altuna, Tirso Martínez, Eduardo Hernández (*Guayo*), y otros que bajo el crédito anónimo de «foto de archivo» aún permanecen invisibles a la mirada de la crítica y la historiografía. A ellos le debemos los cubanos y el mundo las imágenes del ataque al cuartel Moncada en 1953, los cuerpos de mártires identificados en las morgues, las tumbas colectivas descubiertas en los primeros días del triunfo de la Revolución, los bombardeos a la ciudad de Santa Clara en 1958, las visiones fantasmagóricas del hospital psiquiátrico de Mazorra bajo la dictadura, e incluso los reportajes de las mansiones y riquezas abandonadas por los altos militares y funcionarios la noche del 31 de diciembre de 1958. Los archivos personales de estos reporteros no gozaron de igual suerte que la de otros de sus contemporáneos, por lo que han quedado hasta el presente fuera de la construcción de la historia oficial y sin la posibilidad de ser incluidos en el circuito de la fotografía como arte.¹²

Por otra parte, resulta curioso constatar que las figuras hoy reconocidas como creadores de la fotografía de la Revolución: Alberto Korda, Raúl Corrales, Osvaldo y Roberto Salas, Liborio Noval, por solo citar a los más veteranos y activos en el escenario de la fotografía

¹² Véase en particular los reportajes fotográficos en *Bohemia*. Edición de la *Libertad*, los números de enero y febrero de 1959. Otros archivos fotográficos aún insuficientemente estudiados o publicados como el de Osmani Cienfuegos Gorriarán (La Habana, 1932), el capitán Antonio Núñez Jiménez (La Habana, 1923-1998) y Perfecto Romero (Las Villas, 1939), quienes fueron protagonistas o testigos de la lucha guerrillera y/o la clandestinidad, están pendientes de arrojar aún muchas imágenes sobre la ética y la estética de las montañas y el llano cubano en revolución.

profesional de la década del cincuenta –incluidos los mencionados precursores Arias y Tabío–, estuvieron bastante ausentes del escenario bélico; o al menos a ellos no correspondió el rol de registrar la guerrilla, la clandestinidad y la incertidumbre de las horas inmediatas al triunfo (con excepción del entonces muy joven Ernesto Fernández y sus instantáneas del 1 de enero de 1959). Dicho de otro modo, el fuego cruzado en las ciudades y las montañas hasta enero de 1959 no figura de forma destacada en sus archivos. Fueron otros los fotorreporteros cubanos y extranjeros quienes tomaron tal iniciativa.

Consta en las páginas de *Bohemia* de enero 11 de 1959 que: «En esta hora de júbilo nacional, cuando la prensa cubana –amordazada por la censura del régimen– recobra su libertad de acción, *Bohemia* se satisface en saludar a los dos compañeros que supieron en momentos difíciles, poner bien alto el gallardete de honor de los buenos periodistas cubanos».

Y reproduce copia facsimilar de la carta firmada por Fidel en marzo 12 de 1958, donde dice: «Acogiéndose a la absoluta libertad de prensa que existe en el territorio libre de la Sierra Maestra, Eduardo Hernández (*Guayo*) y Agustín Alles Soberón, de *Bohemia* y *Noticuba*, son los primeros periodistas cubanos que atravesaron las líneas enemigas y penetraron en la zona rebelde» («Los primeros periodistas cubanos en la Sierra Maestra», 1959).¹³

También son poco frecuentes en la historia oficial las imágenes de La Habana machadista de 1933 captadas por Walker Evans (St. Louis, 1903-New York, 1975) y publicadas en su legendario libro póstumo *Havana 1933* (Pantheon Books, N. Y., 1989); tampoco se suelen mencionar los reportajes realizados a la guerrilla entre 1957-1959 en la Sierra Maestra por Andrew Saint-George (escritor húngaro radicado en Estados Unidos, 1923-2001) y Enrique Meneses (Madrid, 1929-2013); o el realizado desde Las Villas a La Habana por Burt Glinn (Pittsburgh, 1925-New York, 2008) entre el 1 y el 10 de enero de 1959.¹⁴ Muy a pesar de sus altos valores estéticos y de su eficacia como periodismo de investigación, estos reportajes no son tenidos en

¹³ Tirso Martínez se unió posteriormente a los rebeldes en la Sierra Maestra y los seguiría en la invasión a la provincia de Las Villas en 1958.

¹⁴ Los reportajes de Meneses y Saint-George no han sido difundidos en Cuba y el extenso trabajo de Glinn fue exhibido en Cuba por primera y única vez en la Fototeca de La Habana en 2001.

cuenta como constitutivos de la historia de la fotografía oficial de la Revolución Cubana.

La imagen del sujeto revolucionario que ha trascendido hasta hoy se construyó desde una perspectiva nacional, identitaria, evitando toda intromisión foránea. He aquí nuevamente otra omisión.

Durante el III Coloquio Latinoamericano de Fotografía celebrado en La Habana en 1984, Fidel se lamentó públicamente de no haber tenido un fotógrafo cubano en la Sierra Maestra.¹⁵

La invasión de los centauros

*Dios ha escogido a los débiles
del mundo para confundir a los poderosos.*
(San Pablo. I Cor. 1:19, 22, 27)

La imagen de la Revolución naciente fue construida gracias a la confluencia de muy diversos medios: el cine, las artes plásticas, la literatura, las artes escénicas, la televisión, la danza, el diseño gráfico, la arquitectura, la música, el dibujo humorístico, el periodismo escrito, la moda; y de forma muy destacada, la publicidad y la fotografía. Asociar estas dos últimas especialidades es recomendable en este caso, porque la fotografía fue la mejor publicidad que tuvo la Revolución Cubana.

Nunca se ponderará lo suficiente la contribución generosa y honesta de miles de profesionales de todos los campos de la creación, quienes se sumaron a la catarsis colectiva que significó ser parte de ese momento histórico. Tampoco podrá olvidarse que la mayoría de la población cubana dio la bienvenida a la Revolución y se sintió a la vez tributaria y protagonista de ella. Pero mucho menos debemos soslayar la inteligencia con la cual la dirección política del naciente Estado revolucionario supo orquestar a tan numerosos y disímiles actores.

Estamos hablando de un hecho histórico que inauguraba la década del sesenta del siglo xx, cuando las sociedades de posguerra todavía buscaban nuevos paradigmas. El continente americano había recibido al fin de la Segunda Guerra Mundial el batón de relevo del desarrollo económico entregado por la exhausta Europa; y en particular, en

¹⁵ Las transcripciones de la intervención de Fidel en el Coloquio permanecen inéditas y se archivan en la Casa de las Américas de La Habana, institución organizadora del evento.

los Estados Unidos se vislumbraba una era de nuevos políticos y de luchas por los derechos humanos (J. F. K. y M. L. K. fueron las siglas mundialmente conocidas de sus protagonistas). Urgía encontrar la justicia social que reclamaba el planeta, y en tales circunstancias, los líderes de la Revolución cubana fueron excelentes candidatos para encarnar la ética y la estética anhelada en esos tiempos. Como si fuera poca la coincidencia, Fidel y sus barbudos llegaban a La Habana casi al mismo tiempo en que el soviético Yuri Gagarin llegó al cosmos, para luego visitar La Habana. Nunca antes un *timing* fue tan perfecto, ni una puesta en escena tan eficaz. La Revolución Cubana fue un hecho trascendente más allá de sus fronteras geográficas, tanto por sus contenidos y su programa político, como por el poder mediático de su proyección. Fue una revolución popular y necesaria. Fue sencillamente una revolución moderna.

La fotografía, uno de sus soportes promocionales por excelencia, asumió el rol que a los políticos podía resultar más restringido. Podría decirse que con la Revolución en el poder se creó el perfecto set o estudio fotográfico *outdoors* donde los fotógrafos pudieron crear un nuevo tipo de imagen que debutó en una fotografía simbólica nunca antes vista (al menos no en tal profusión) en los anales de la fotografía cubana. Se trataba de la fotografía hoy llamada «épica» por nuestra historiografía y que se logró gracias a la convergencia de varios factores:

- El desbordamiento absoluto de la población del país hacia las calles bajo circunstancias de euforia social y sentimientos de solidaridad humana más allá de razas, clases sociales, credos, formación cultural y posibilidades económicas (léase: un sujeto fotográfico de amplio espectro en circunstancias de amplia visibilidad).
- La estabilidad y control del orden ciudadanos, garantizado en primer lugar por el casi total apoyo al proyecto revolucionario, a sus líderes, a sus instituciones y a toda forma de expresión del poder naciente (credibilidad, confianza y tiempo).
- La existencia de un liderazgo popular, absolutamente integrado física y psicológicamente con las masas; representante de una generación joven que prometía y cumplía transformar la realidad y era consciente del rol que desempeñaban la información y sus canales de difusión (el comitente ideal).

- El respeto a la intelectualidad y a su papel rector en la conformación de una ideología (legitimación de la actividad creativa).
- La garantía legal y apoyo institucional para que los fotógrafos gozaran de una libertad de acción total dentro de ese escenario (detención del poder y acceso a la información).

No eran tiempos fáciles para hacer fotografía, pues no debe confundirse circunstancias propicias con facilidad de creación. Por el contrario, tanta era la amalgama visual que solo el talento podía discriminar entre lo aleatorio y lo trascendente. La fotografía simbólica demandada por los nuevos tiempos surgió de la feliz conjunción de ambas cosas: circunstancias y talentos. Y también de la existencia de los canales de distribución para su circulación, algunos de ellos creados expresamente por el nuevo gobierno.¹⁶ No olvidemos que la fotografía en esos años –y no solo en Cuba– existía como producto desde y para los medios de difusión, las publicaciones y la publicidad, por lo que se cumplía para ella la máxima de responder a la demanda de sus clientes.

La primera de esas imágenes-símbolos «construida» fue tomada el 8 de enero de 1959 en el Malecón habanero. La autoría del fotograma corresponde a Luis Korda, pero el reencuadre, tal y como lo conocemos, fue realizado horas más tarde en los *Studios Korda* por Alberto Korda. Es la imagen *minimal* y convincente de la entrada triunfal de Fidel Castro y a su lado el Comandante Camilo Cienfuegos, ambos sustraídos de la escena real y limpios de toda contaminación visual. Es una imagen que, de no conocerse por sus circunstancias, creeríamos cuidadosamente posada en un estudio fotográfico. No era lo esperado de un fotorreportero actuando bajo la dinámica de una circunstancia noticiosa. Era una fotografía publicitaria, en toda la extensión y eficiencia de la palabra.

Pero los centauros llegarían, literalmente hablando, en los días y meses sucesivos. Eran una nueva tipología social en la que se fusionaban hombres-caballos-machetes-sombreros de yarey-banderas cubanas; era la multitud amorfa con sus jóvenes líderes a la cabeza; o personajes anónimos que encarnaban a los jóvenes líderes. Recordemos en particular el acto de nacionalización de la United Fruit

¹⁶ Entre 1959 y 1962 fueron creados el periódico *Revolución* y su semanario *Lunes de Revolución*; así como la revista *INRA* y posteriormente la revista *Cuba*, todas con amplio despliegue fotográfico.

Company en el oriente del país; o el 26 de julio de 1959 cuando La Habana se llenó de miles de campesinos invitados a celebrar el aniversario del asalto al cuartel Moncada de Santiago de Cuba de 1953, pero esta vez en la capital victoriosa. Eran los centauros revolucionarios que venían a «usurpar» los espacios simbólicos del antiguo poder, ahora bajo la custodia de uno nuevo. Era el asalto de la ciudad por el campo en un acto performático que ni el cine de Hollywood hubiera podido reconstruir con tal autenticidad y credibilidad. Estos centauros simbolizaban la naturaleza social de la Revolución y se constituían en nuevos paradigmas. Para inmortalizarlos están las imágenes creadas por Raúl Corrales (*La Caballería*, 1960) y Alberto Korda (*El Quijote de la Farola*, La Habana, 26 de julio, 1959), por solo citar dos autores y fotografías emblemáticas.

Es curioso notar que la mayor cantidad de fotografías icónicas de la Revolución, las que he denominado imágenes-símbolos, fueron creadas entre 1959 y 1962, coincidiendo con la mayor concentración de los más radicales sucesos que definieron el perfil del proceso político, económico y social cubano: desde el triunfo de la guerrilla hasta la crisis de los misiles de octubre de 1962; pasando por la promulgación de las leyes revolucionarias, la campaña de alfabetización, los sabotajes y la invasión de Girón, las Declaraciones de La Habana, las rupturas diplomáticas de los Estados Unidos y la mayoría de los países latinoamericanos con Cuba. El mundo estaba centrando sus ojos en la isla, y la isla lanzaba al mundo sus mensajes a través de la fotografía.

En 1968, año de las luchas juveniles contra la tecnocracia, el totalitarismo y la guerra de Vietnam, Theodore Roszak publicaba sus reflexiones sobre la importancia de ese movimiento juvenil del cual formaba parte, y decía: «No parece una exageración el llamar “contracultura” a lo que está emergiendo del mundo de los jóvenes [...], una cultura tan radicalmente desafiada o desafecta [...] que a muchos no les parece siquiera una cultura, sino que va adquiriendo la alarmante apariencia de una invasión bárbara» (Roszak, 2005, p. 57).

Visto en perspectiva, parecería que Roszak estaba describiendo con júbilo el universo cultural de la Revolución Cubana de principios de la década, cuando nuestros centauros irrumpieron para trastocar todo el sistema de valores de la sociedad burguesa e instaurar otro que rápidamente se definió como una nueva dictadura del proletariado. Pero ¿qué estaba ocurriendo en Cuba en 1968?

La Revolución y su «contracultura» revolucionaria, nacidas como proyecto, se habían instaurado y legitimado en el poder como modelo único de actuación intelectual, económica y política. Era un sistema monolítico de ideas sin espacio para sus opuestos: el antimodelo, lo asistémico, la disensión. Lo que comenzó siendo una vocación inclusiva de todo y con todos, se hizo radical y exclusiva, y se iba transformando en su contrario. La realidad fue vista en blanco y negro, borrando en el camino toda escala de grises. Esto ocurrió de forma progresiva, en la medida en que disminuía la capacidad inclusiva del propio proceso político, y en igual proporción al aumento de la intolerancia y la omisión.

A la altura de 1968 el Che había muerto, miles de cubanos habían marchado al exilio en sucesivas oleadas migratorias, ya los líderes no se exponían en las calles y su imagen fotográfica seguía siendo importante pero la realizarían otros profesionales en circunstancias más controladas. Las concentraciones eran masivas pero cada vez más organizadas según patrones comunes a las celebraciones en los países del bloque socialista europeo, por lo que las fotografías resultantes serían repetitivas. La imagen simbólica se tornó una fórmula que perdía originalidad y credibilidad. Y también los centauros se hacían mayores.

Simultáneamente, se desarrollaba una nueva hornada de jóvenes que ostentaban una nueva rebeldía. Defendían su individualidad en tiempos en que la masificación de la sociedad seguía siendo una práctica, y eran exponentes de otro tipo de belleza y de preferencias culturales que los acercaban más a sus contemporáneos de San Francisco o de Liverpool, al pop y el op que a los jóvenes de las Milicias Nacionales Revolucionarias. Reaccionaban contra la cultura y la ideología que se habían convertido en rectoras y proclamaban una nueva «contracultura». Eran diferentes, y por ello fueron considerados contrarrevolucionarios. De ellos queda el récord fotográfico de algunos de sus contemporáneos; entre ellos, el más abarcador, el realizado por el entonces joven fotógrafo José A. Figueroa, quien a la par de imprimir para Alberto Korda la imagen del Che, alternaba su tiempo fotografiando a sus iguales. Gracias a estos archivos personales –nunca publicados ni expuestos en su época–, reconocemos hoy la imagen de una generación *beat* cubana, que por suerte existió, como la otra cara de una misma moneda.

Al final de los sesenta quedó abierta para la fotografía documental cubana un nuevo camino de investigación: sería la imagen del hombre

común aún empeñado en conquistar otra década (la de los setenta) menos «épica» que la anterior pero todavía comprometida y franca. Una nueva generación de fotógrafos (Iván Cañas, Luc Chessex, Enrique de la Uz, y nuevamente Figueroa) se abría paso con sentido de pertenencia y permanencia en esta realidad, pero ya eran más reflexivos. Sus fotografías, al menos, fueron menos teatrales. Por el contrario, eran humildes, domésticas si se quiere, más coloquiales y se reproducían en la revista *Cuba Internacional*, continuadora de los grandes reportajes temáticos iniciados en los sesenta por *INRA*, o *Revolución*. Esta nueva fotografía hablaba de hombres que ahora muchas veces llevaban nombres y apellidos, no de los eventos históricos ni de los líderes y en ese sentido intentaba recuperar el espacio perdido entre tantas omisiones y estereotipos.

Maltratada por la crítica como seguidora de un realismo socialista, la fotografía de los setenta no fue más que el último estertor de la utopía que murió para todos, años después, junto al muro de Berlín.

III. La historia del sujeto revolucionario: *Cuba in Revolution* (la colección)

Encuadrar es excluir.

SUSAN SONTAG

En años recientes una pasión por la fotografía, coincidente con una pasión por la historia cubana y un serio trabajo curatorial, han hecho posible la existencia de la ya internacionalmente conocida colección fotográfica *Cuba in Revolution*, bajo el auspicio de International Art Heritage Foundation.

Se trata de una colección que abarca los años seminales precedentes a la Revolución Cubana (1933-1959); los momentos cruciales del triunfo e instauración del poder revolucionario (1959); y los subsiguientes hasta finales de la década del sesenta (1968), a manera de epílogo del jubileo. Interesante marco histórico el seleccionado por esta colección para estudiar, al mismo tiempo, el desarrollo de la fotografía documental entendida como periodismo moderno y como arte.

Desde el propio título, la colección se nos presenta con una finalidad diferente, pues no es un intento más de «representar» a la Revolución Cubana a través de sus fotografías ya conocidas y validadas por los circuitos de la política y del arte —u otros estereotipos similares—; sino

un interés por investigar una circunstancia revolucionaria que supone entender la historia como un proceso dinámico y abierto a muy diversas aproximaciones. Este principio de ver la historia como proceso desde una perspectiva plural es lo que hace de *Cuba in Revolution* una colección *sui generis* y constituye una de sus mayores virtudes.

El marco histórico de la colección, que en un inicio se pensó circunscrita al escenario del triunfo de la Revolución y sus años iniciáticos –con el consiguiente despliegue de imágenes icónicas de los clásicos fotógrafos cubanos, llenos del aura de lo nuevo–, se expandió hacia un «antes» de los hechos, buscando sus causas, hilos de continuidad y consecuencias. Fue así que comenzaron a dialogar las fotografías de Walker Evans (1933) con su estética frontal del documento y su concepto del reportaje periodístico contemporáneo, con las de Tabío (ca. 1940-1956), derivadas de su percepción cinematográfica y teatral; y estas, con las de Arias (ca. 1950-1959), propias de la crónica periodística y la fotografía comercial. Todas ellas diversas en lo estético pero conectadas por sus contenidos sociales. El panorama socio-político que estas fotografías documentan constituye un imprescindible referente para entender una parte de la historia republicana y la coherencia del programa revolucionario.

También con el afán de llenar los espacios vacíos de información dejados por la llamada «fotografía cubana de la Revolución» (Korda, Corrales, los Salas, Liborio Noval, Fernández, todos ellos representados en la colección con sus más conocidas obras), *Cuba in Revolution* comenzó a incrementar la nómina de autores y a diversificar los temas. Es así que al hurgar en los archivos nacionales en busca de las fotografías de la lucha clandestina en las ciudades y la guerrilla en la Sierra Maestra anteriores a 1959, salieron a la luz nombres que hasta ese momento no figuraban en los anales legitimadores de la crítica (los mencionados Tirso Martínez, Venancio Díaz, Sergio Canales, entre otros), muchos de ellos ya fallecidos al momento de la investigación, o borrados de la historia fotográfica oficial por sus posteriores posturas políticas. Sus nombres en muchas ocasiones aparecieron dispersos o anónimos en la prensa periódica de la época. Pero lo más sorprendente fueron los insospechados reportajes realizados por fotógrafos norteamericanos y europeos que, entrenados en la dinámica del periodismo de investigación moderno (en revistas como *Life* o desde agencias como *Magnum*), documentaron profusamente tanto la guerra en las montañas como la victoria (Andrew Saint-George, Flip Schulke

(Estados Unidos, 1930-2008), Burt Glinn, Enrique Meneses, entre otros representados en la colección).

Llama la atención que la historia fotográfica que se intenta articular es contada al unísono, tanto con las aportaciones de fotógrafos cubanos como los extranjeros y evidencia el importantísimo papel que estos últimos jugaron en la difusión internacional que tuvo la imagen de la Revolución y la de sus líderes. Vista en el contexto de la historiografía cubana y su memoria, la presencia de tales figuras foráneas en diálogo con las nacionales es un hecho inusual y en buena medida irreverente en lo político, pues introduce diferentes puntos de vista y puede abrir brechas para el cuestionamiento ideológico.

La imagen del líder, otro de los temas cardinales de esta colección, fue profusamente tratada no solo por los fotógrafos cubanos sino también por los extranjeros. No cabe duda de que la atractiva personalidad de los dirigentes revolucionarios se colocó en el centro de atención del periodismo internacional y de la devoción de los cubanos. Tal fue su dimensión simbólica –en particular, la de Fidel y el Che–, que los reportajes sobre sus actividades públicas, escenas de sus vidas privadas y sus retratos llegan a ser suficientes indicadores del curso mismo del proceso político de la Revolución. Es así que las fotografías de sus viajes, reuniones, presentaciones en eventos sociales, e incluso momentos de intimidad, permiten ilustrar el estado de las relaciones internacionales, o el avance de los principales programas de desarrollo del país, o las tensiones intergubernamentales en cada momento. La ascendencia del líder entre la población y el gusto estético por su imagen fotográfica llegó a sustituir en los hogares cubanos a las reproducciones decorativas de naturalezas muertas, chinerías y paisajes, por las impresiones retocadas y enmarcadas de sus rostros, que se vendían a precios módicos en los estudios fotográficos aún activos y en comercios de «artículos revolucionarios» que proliferaron en esos años. *Cuba in Revolution* asume estas fotografías en su doble dimensión cultural y política.

Mención aparte merece la inclusión en la colección de la serie de fotografías que Freddy Alborta Trigo (Bolivia, 1932-2005) hiciera por encargo del cuerpo sin vida del Che en Vallegrande, Bolivia en octubre de 1967. En extremo dramáticas y a la vez de hondo humanismo, estas fotografías forenses vienen a transformar el curso de una historia, porque para la humanidad idealista esas fotografías significaron la muerte de un hombre y el surgimiento de un mito. Juntas, la imagen de

Korda del 5 de marzo de 1960 y las de Freddy Alborta abren y cierran el ciclo de un tiempo revolucionario. Pero la colección se extiende hasta finales de la década del sesenta en busca de otras miradas alejadas de la fotografía simbólica y del sujeto revolucionario. Es entonces cuando aparece un «después» de la épica, representada por una nueva generación de jóvenes seguidores de Elvis y The Beatles, que pasan a ser nuevos protagonistas de la escena, aunque la sociedad y la fotografía oficial no los reconociera. Ellos y sus familias estaban asociados al concepto del exilio, un tema que años después se convirtió en recurrente en todas las expresiones de las artes y la literatura en Cuba. Las imágenes de José A. Figueroa de este período (ca. 1964-1968) surgen de esa contracultura innombrable en la historia de la Revolución y del exilio de sus familiares. Estas fotografías constituyen un nuevo acercamiento al individuo y a la defensa del derecho a la diferencia en esos años de radicalizaciones. La inclusión de estas fotografías en *Cuba in Revolution* aporta una reflexión necesaria sobre la necesidad de la pluralidad, y amplía los márgenes de la historia.

Cuba in Revolution ha revisitado una buena parte de los archivos fotográficos disponibles en el país y el exterior, que han sobrevivido al tiempo y a la depredación; y en muchas ocasiones lo ha hecho de la mano de sus propios autores. Ello hace que las fuentes no solo sean confiables, sino que vengan avaladas por informaciones fidedignas pocas veces obtenidas en otras circunstancias. Se trata de una investigación tan acuciosa como le ha sido posible. También es una acertada combinación de imágenes de alto valor estético y significación simbólica, junto a otras cuya trascendencia está dada por su altísimo valor histórico. De esta forma, aúna a la fotografía desde sus dos naturalezas: como arte y como documento.

Siempre se ha tenido por cierta la capacidad que demuestra la fotografía para representar a la realidad, y a esta se le suele considerar un criterio de verdad. Pero las imágenes fotográficas –ni siquiera las más respetuosas en atención a los eventos históricos que representan– son infalibles. Toda fotografía –como toda colección de fotografías– es una manera de encuadrar la historia, de ordenar criterios, de denotar a sus protagonistas en primeros planos; o incluso convertir en protagonistas a los que en otras circunstancias solo hubieran merecido un rol secundario en la escena; o simplemente borrarlos del libreto original. Toda colección de fotografías será por tanto un encuadre excluyente: voluntario o involuntario. En ocasiones, el encuadre es forzoso pues se

trabaja con lo que se dispone: lo que la historia previamente organizada por otros nos ha dejado; o con los restos del vandalismo, la desidia, la ignorancia, la represión, la censura. Llenar esos espacios de verdades hasta hoy desconocidas es tan loable, o más, que poner en orden las verdades conocidas.

Avizorar, descubrir o, al menos, dejar espacio para la duda, son virtudes de los que intentan contar historias.

Bibliografía

- CASTRO, F. (1971): «La historia me absolverá». En *Cinco documentos*, pp. 39-41. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales.
- EVANS, W. (1989): *Havana 1933*. New York: Pantheon Books.
- GONZÁLEZ, A. (2008): *Conducta impropia*. Catálogo de exposición en galería Servando, La Habana. Incluye compilación y bibliografía sobre la historia de la homofobia en Cuba desde 1571 hasta esa fecha, por Marcelo Morales.
- JIMÉNEZ, G. (2000): *Las empresas de Cuba 1958*. Miami: Ediciones Universal.
- JIMÉNEZ, G. (2004): *Las empresas de Cuba 1958*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- JIMÉNEZ, G. (2007): *Los propietarios de Cuba 1958*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales.
- KWAN, K. (2007): *I was Cuba*. San Francisco: Chronicle Books LLC.
- «Los primeros periodistas cubanos en la Sierra Maestra» (1959): *Bohemia*. Edición de la Libertad, año 51, n.º 2, La Habana, 11 de enero, p. 121.
- ROSZAK, T. (2005): *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Barcelona: Editorial Kairós.



Fotodocumentalismo cubano: la rueda de la fortuna (1970-1984)*

GRETHEL MORELL

I. Aseveraciones

Los setenta cubanos, fotográficamente hablando, concluyeron en 1984. Con el Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía,¹ y en segunda medida, con la Primera Bienal de La Habana,² el positivado de la realidad –al menos el que recogía los laureles de la Historia– giró sobre sus propios parámetros de creación, recepción y *establishment*.

La imagen documental cubana de los años setenta (súmense los primeros cuatro de los ochenta, con permiso de la regla de las décadas tan al uso en nuestra Historia del Arte) de perfil social, publicada o no, se puede aunar bajo un similar concepto de representación y un respeto por el clasicismo técnico. Así como, desde la gentil mirada historicista, es posible demarcar congruentes líneas temáticas o de favoritismo referencial.

* Publicado en *La gaceta de Cuba*, n.º 1, La Habana, 2008, pp. 31-33.

¹ Organizado por Casa de las Américas y por el Consejo Mexicano de Fotografía, se efectuó en el Palacio de las Convenciones de La Habana entre el 19 y el 23 de noviembre de 1984. Por la parte cubana intervinieron en su articulación Lesbia Vent Dumois, entonces directora de la sección de Artes Plásticas de Casa de las Américas; Mariano Rodríguez, en su condición de presidente de la Casa; Mario García Joya, *Mayito*, vicepresidente de la sección de Artes Plásticas de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), y María Eugenia Haya *Marucha*, historiadora, investigadora y promotora de la fotografía cubana. Por México, el activo fotógrafo y promotor Pedro Meyer, y el entonces presidente del Consejo Mexicano de Fotografía, Aníbal Angulo.

² Esta primera Bienal acogió eficazmente la creación fotográfica. Quizá como no se repetiría hasta varias ediciones posteriores. En el evento del 84 se admitieron ciento treinta fotografías de catorce países. Cuba fue el segundo país mejor representado, después de México, con diecinueve fotografías y con el otorgamiento del Premio Tina Modotti a la obra de Rogelio López Marín, *Gory*.

Es cierto, y reitero observaciones hechas por otros críticos, investigadores o testigos de la etapa, que el estilo fotográfico de esos años se enlaza con la mejor tradición gráfica o reporteril del decenio precedente, y que el protagonismo del sujeto –«épico» o popular– se mantiene en una visión apremiante y taxativa de la realidad. Lo que para dos audaces figuras de nuestro universo crítico y curatorial se comprende como «arte realista», o tendencia análoga al «socialrealismo» de estilo soviético, argüido principalmente por la imposición de temas y contenidos «oficialistas».³

El documentalismo de entonces, ya fuese de prensa, de ensayo o de series abocadas a un mismo camino ideológico, no abría mucho margen al dominio de los significantes icónicos, a los mensajes plurales y a las lecturas cruzadas en la veracidad de lo retratado. Hablo de un acercamiento límpido de la cámara a la realidad –vecina y ajena– con un fuerte apego al valor del documento nato, por encima de exploraciones estéticas o conceptuales de la fotografía y lo fotográfico. La manipulación, asumida en su versión más contemporánea, quedó excluida de todo valor insurgente en el mayor volumen del lenguaje y la visión fotográfica cubana de los setenta. Eso vendría después de 1984.⁴

II. Dubitación

El precario interés por la experimentación con los motivos, el lenguaje ortodoxo en las soluciones técnico-formales y la concentración en un objeto fotográfico tipificado se han extendido como el principio rector de las imágenes de esos años. Todo parece apuntar hacia un discurso unitario, compacto y uniformado, hacia una imagen anecdótica y prudente, defendida por fotógrafos regodeados en el formulismo. Fotógrafos académicos sin Academias.⁵

³ Criterios comunes son expuestos por Juan Antonio Molina Cuestas y José Antonio Navarrete. Véase «Historia del gesto detenido» (1996), de Juan Antonio Molina.

⁴ No era acervo común antes de 1984 estimar la creación fotográfica bajo el precepto de manipulación (del objeto fotográfico o de la imagen misma). Existen casos que sí lo hicieron, más como principio de búsqueda personal, que como resultado de un espíritu experimentador de época y contexto. Ejemplifico con series como «En el camino» (1982), de 2 o «Jodidos pero contentos» (1981), de Adalberto Roque.

⁵ Recuérdense que en Cuba, a pesar de no haber contado por mucho tiempo con academias de fotografía o centros de estudios superiores de la manifestación, el

Artífices de una visualidad consecuente, reproducida en serie (a menudo bajo el manto del anonimato, cuando pensamos en la labor para la prensa), y aglutinadora de una vasta iconografía social y política. Mas, como no es posible restringir la fotografía documental cubana post-triunfo-revolución a la obra de las tres⁶ grandes firmas encomiadas (aquellos iniciadores en los sesenta y constantes en posteridad e historia: hablo de Alberto Díaz Gutiérrez, *Korda*; Raúl Corrales y Osvaldo Salas), ni a la clasificación socorrida de imagen «épica», tampoco es permisible circunscribir el alcance de la imagen fotográfica de los setenta al tradicionalismo de encuadres, de contenidos y de búsqueda en una realidad ataviada de «lugar común». Todos parecían hacer y «defender» algo tangencial y armónicamente diferente: los fotorreporteros de plantilla, los fotógrafos documentales «independientes», los fotorreporteros por encargo y los fotógrafos documentales que coqueteaban con un estatus «artístico» más sincrónico con el escenario internacional.

A pesar de atribuírsele una norma temática generalizada y una impresión fotográfica bastante peculiar, los fotógrafos (sus obras) de revistas no se parecieron a los fotógrafos documentales que apostaron por series o ensayos de tendencia más personificada y heterodoxa. Las imágenes que se publicaron, principalmente en la autodenominada «Revista para los Fotógrafos de Prensa Cubanos»,⁷ no se igualan, en rangos de conceptos y definición de objetivos, a las series impresas en las páginas de la revista *Cuba*,⁸ o a las obras que quedaron rezagadas en los archivos personales, laboratorios o espacios domésticos, o a las que a fines de los setenta pugnaron por alcanzar un nivel de artísticidad paralelo al espectro de la actualidad epocal foránea.

El ensayo fotográfico como tal se muestra por momentos más interesante en la época de la gran avalancha de imágenes sueltas o alternadas entre mensuarios y discretos catálogos. Pienso básicamente

aprendizaje y la valoración de la técnica y el lenguaje fotográfico se ha ponderado en varios momentos de la historia. Fuimos (¿o somos?) un país fotográfico, de magnánimas y buenas imágenes, con fotógrafos aprendiendo de sus antecesores, al pie de la ampliadora, en estudios muchas veces improvisados, con la taza de café o el ron mediante, y sobre todo en el calor del trabajo cotidiano.

⁶ O más, hay variación de criterios, sobre todo en el predio nacional.

⁷ *Fototécnica*, editada por la Unión de Periodistas de Cuba (UPEC), vigente entre 1968 y 1987, con carencia de impresión en 1979.

⁸ Sucesora de la revista *INRA*, fundada por Fidel Castro en 1959, posterior a 1962 pasa a ser *Cuba*, y luego de 1970, *Cuba Internacional*.

en trabajos aislados y diseminados durante todo el período, más que en grupos de fotos caracterizadoras de una década o de una etapa del arte y la historia verticalmente diseccionada.⁹

Pienso en atrayentes ensayos –quizá con resultados no tan felices en sus manejos público y editorial–, como «La imagen constante» (1973-1977) de Ramón Martínez Grandal, «Con sudor de millonario» de Rigoberto Romero y Leovigildo González (1974-1975, preparado como libro, no salió a la luz), «El patio de mi casa» (1977), también de Romero, o «El cubano se ofrece» de Iván Cañas (trabajo que sale como libro en octubre de 1986, aunque la preparación de sus primeras imágenes dista de 1968-1969 con diseño de Raúl Martínez, su proceso de edición se fija desde 1980 y se registra en Ediciones Unión desde 1982).

Sin embargo, según la historiadora, fotógrafa y activista María Eugenia Haya, *Marucha*, en los años setenta solo se publicaron y manejaron tres ensayos fotográficos, oficiales y asentidos, en soporte de catálogo: «A la plaza con Fidel», de Mario García Joya, *Mayito*; «La microbrigada», de Ernesto Fernández, y «A pesar de...», por Liborio Noval.¹⁰

⁹ Asumo la imagen documental cubana de los setenta sin precisar y colocar a la fotografía en la conocida segmentación histórica del decenio. Miro la obra y el valor del registro documentalista de esos años sin tildar ubicaciones temporales. Si bien es cierto que no se comportó igual la recepción, la fijación temática, el alcance y el determinismo de las funciones primordiales de la imagen durante el «quinquenio gris» que después de este. En la segunda mitad de los setenta, la fotografía ganó en impulso y hondura: la fundación del Ministerio de Cultura (1976), con un Departamento de Fotografía; el interés de investigar la historia de la fotografía cubana desde los predios académicos (Marucha y Mayito, luego de 1973, cuando decidieron terminar sus estudios superiores de Filología, especialidad en Estudios Cubanos, con una tesis sobre fotografía cubana); el Primer Coloquio de Fotografía Latinoamericana (1978), y lo que el escritor Jaime Sarusky en un artículo (1992) sobre Mayito llama «boom internacional» de la fotografía cubana a partir del 76.

¹⁰ El término «ensayo» se emplea en la crítica fotográfica cubana posterior al triunfo revolucionario desde el mismo año 1959, aunque en un inicio solo recoge el desarrollo de un tema u objetivo fotográfico en un grupo de imágenes afines. Algo que tiende a confundirse con la acepción «serie». La curadora y crítica Cristina Vives lo utiliza para referir trabajos presentados en el Salón '70 y luego del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía en 1978. La historiadora y fotógrafa Marucha habla de «ensayo» publicado desde 1959 en las páginas del periódico *Revolución*, y la crítica Adelaida de Juan hace énfasis en el uso del término luego de la instauración del Premio de Ensayo Fotográfico (primero, Premio de Fotografía Contemporánea de América Latina y el Caribe,

Asimismo, la distinción de una imagen «diferente» también se palpaba en los basamentos técnicos de unos y otros. Para los fotógrafos no restringidos a la UPEC, los Salones Nacionales 26 de Julio, los Salones de Propaganda Gráfica organizados por el Departamento de Orientación Revolucionaria, la sección fotográfica de los Concursos 13 de Marzo y las publicaciones periódicas –revistas *Fototécnica*, *Verde Olivo*, *Moncada*, *Bohemia* y los periódicos *Granma*, *Juventud Rebelde*, *Trabajadores* y *Girón*, este último de Matanzas–, los positivados podían tolerar ciertos experimentos estilísticos.

A partir de la absorción vía revistas, y de primicias de fotógrafos foráneos y contemporáneos como Robert Frank y William Klein –parafraseo a un amigo– se comenzó en nuestro ambiente el «irrespeto» por las técnicas tradicionales. Algo que venía apuntándose desde los mismos años sesenta y la instrucción ofrecida a más de una promoción de creadores por el maestro Raúl Martínez.

Cuando en párrafos iniciales referí el orden de grandes líneas temáticas o zonas de atención en el fotodocumentalismo de factura nacional, pensaba específicamente en el abordaje del motivo y del objeto fotográfico. El cubano nuestro de cada día, el personaje de, por y para el pueblo, y la vida cotidiana de La Habana no galante, o de otras franjas de la Isla rural o urbana (como Caibarién o Trinidad), proliferaron en las imágenes de todos, o casi todos, los creadores. Aunque, con disparidades en detalles y envergadura propositiva.

Cuando el objeto fotográfico es un sujeto, por un lado, se estipula la combinación de naturalidad y altruismo en virtud de establecer una «verdad» social, epocal o histórica. Credibilidad y enaltecimiento de lo retratado (como en obras de Roberto Salas, *Salitas*; Rogelio Moré; Ernesto Fernández; Enrique de la Uz; Félix Arencibia; Iván Cañas; Luis M. Fernández, *Pirole*, o Juan José Vidal).

Por otra parte, el registro de los modelos-figurantes se basa más en una visión o interpretación personal del autor, con un sentido apolo-gético menos denso o más desdibujado, y conseguidos de una zona de la realidad corriente y siempre abierta (Mayito, José Alberto Figueroa,

1981) de Casa de las Américas. Lesbia Vent Dumois, mujer institución de las artes visuales cubanas, asienta que antes del referido Premio de Ensayo de Casa los fotógrafos cubanos no tenían el concepto conscientemente incorporado, aunque ya habían trabajos realizados desde los años sesenta identificados con dicho principio. Se manejaban entonces las nociones de series o crónicas.

Grandal, Marucha, Rigoberto Romero, Ernesto Fernández, Mayra A. Martínez, Leovigildo González, Iván Cañas o Tito Álvarez).

Otra explotación de los motivos encontró terreno fértil en un tipo de fotorreportaje «a la carta». Se trabajó la imagen militar, escasamente publicada y concentrada en un país, Angola (Figuroa, Ernesto Fernández, Ramón Pacheco); la de revistas, por plantillas, encomiásticas y publicadas (Latinoamérica, también y en menor medida Angola, y otros temas de perfil político-conmemorativo bajo las firmas de fotorreporteros oficiales como Rogelio Moré, Constantino Armestos Cala, Argel Gómez, Mario Ferrer, Perfecto Romero o José y Jorge Oller Oller), y la visión de la solidaridad, establecida esta incluso como una categoría competitiva en los salones 26 de Julio.

Sin embargo, el tema de la zafra continuó resultando motivo recurrente. A diferencia –y a similitud– de los sesenta, la figuración de los macheteros y de la hazaña que representaba el trabajo denodado por lograr una meta elevada devino punto de encuentro de visiones cruzadas. Más que una parada obligatoria para los tejedores de la visualidad del momento, o un firme terreno oficial de reclamante urgencia visual, la zafra y sus implicados e implicaciones resultó doctrina e impulso para el afianzamiento de una imagen documental valiosa. Sin detenerme a dilucidar sobre el propósito de este tipo de fotografía, es innegable la envergadura de su postura y de su deuda con el más clásico lenguaje técnico-estético de la manifestación. (Pensemos en las series «No hay otro modo de hacer la zafra», de Iván Cañas, Enrique de la Uz y Luc Chessex, que abre el decenio desde las páginas de *Cuba*; «Con sudor de millonario», de Rigoberto Romero y Leovigildo González, o en las piezas de García Joya).

Tanto para fotorreporteros de plantilla como para documentalistas mutables, el enfrentar el motivo implicaba congruencia y envite creativo. No obstante, si bien se llegó al más vasto registro del objeto fotográfico en este campo visual realista y comprometido, las funciones de tal vertiente documental quedaron más que esclarecidas, limitadas.

Figuras y símbolos son otras de las nobles zonas atendidas por los fotógrafos cubanos del período. Si bien han sido zonas siempre presentes en la más extendida y exhaustiva fotografía documental cubana de varias y continuas épocas, en los años 70 a 84 las figuras de líderes políticos, de héroes, símbolos compartidos de la nacionalidad (en las obras de Grandal, Mayito, Iván Cañas) y símbolos religiosos cristianos

(Rodríguez Antes, *Gory*)¹¹ se presentan dilatados en matices y locuciones. Se transita desde la concepción literal y enérgica, heredada de la década precedente, hasta la popularización o la irradiación cotidiana de las insignias. Algo persistente y oscilante en la historia de nuestra fotografía en los últimos treinta años.

De registrar líderes se pasa a la toma de sus representaciones. Las proyecciones de las figuras políticas e históricas se fotografían inmersas en un mundo cotidiano y sujeto a mitificaciones gráficas. Carteles, dibujos, grafitis, simbolismo literal y socializado se presenta ante la mirada de un fotógrafo que ha aprendido a captar más allá del impacto del sujeto. Esta (re)naciente relación con la realidad va a confirmar la necesidad de extroversión latente aún en el espíritu creativo del momento. Algo que, a pesar de los setos temporales, aspirará a dialogar desde una posible poética de autor.

III. Certidumbres

Apuesto entonces por mirar estos años de la Historia desprejuiciadamente, como una rueda de la fortuna. Fue al documentalismo a quien le tocó signar los «premios gordos» en la construcción de la imagen fotográfica cubana de un segmento: la trascendencia de unos cuantos nombres y una elocuente dosis de imágenes. Solo que la vuelta de la ruleta parecía parar reiteradamente en la misma casilla.

Hablar de privilegios –o privilegiados– en la fotografía documental cubana de los años setenta es caer en el terreno resbaladizo de las definiciones excluyentes, las socorridas interpretaciones extemporales y encauzar responsabilidades hacia los terrenos extra-artísticos. Prefiero hablar de la existencia de una obra múltiple y cismática, de nombres conocidos y manejados (que no reconocidos y ponderados para todos), y de espacios reales que acogieron un volumen considerable de la producción fotográfica del momento. Pienso que la propuesta de esa obra documental cubana, a pesar de sus aristas, no quedó en los márgenes de la obnubilación. La extensión de las miradas

¹¹ Los símbolos religiosos presentes en la obra de algunos fotógrafos en la segunda mitad del setenta y años iniciales de la década del ochenta aparecerán fundamentalmente en la representación iconográfica de carácter católico-cristiano, donde la figura humana es desplazada por el objeto escultural entronizado. Las incipientes incursiones en la imaginería de herencia africana, se presentan ya comenzados los ochenta. Pienso en la serie «Los paleros», lista para exhibirse desde 1984, de Abelardo Rodríguez Antes.

y la divergencia de finalidades –fuera de toda épica y propensión incitante– no quedó prendida en una tela de araña. El objeto fotográfico, el lenguaje visual y el espectro del documento no resultaron ni tan olvidados, ni tan indivisos.

Creo que buena parte de la obra se «movió» en los predios del conocimiento «oficial» (aunque no el único). Las imágenes, en su amplio registro de la realidad social, política, cultural, económica, urbana... humana, se desplazaban entre las páginas de las revistas *Cuba* y *Fototécnica*, entre el documentalismo comprometido y el documentalismo periodístico de etiqueta, entre el frecuente anonimato de las impresiones en la prensa plana y los contactos y negativos rezagados en el estudio o la casa del hacedor.

Existían las imágenes, los espacios (revistas y salones, en decreciente medida las galerías, aunque restringentes y correligionarios) y la aproximación teórica a la «poética» de autor; entonces ¿por qué hablar de un criterio de selección único para subir a la anhelada pasarela?

Los comodines metodológicos, los acuñamientos y las clasificaciones historicistas siempre sobreviven a los tiempos, ya sean del arte o de la historia social y política de un país. Ciertamente es que el mayor por ciento de esa fotografía –publicada y encomiada– cumplía una responsabilidad social, definida por apreciables fines educativos o dogmatizantes.¹² Pero trasgredía el principio de la simplicidad.

¿A qué corresponde la atribución parcializada que se le ha dado a la imagen que se tiene de la imagen fotográfica de esos años? ¿A la conciencia edificada, al espíritu de época modelado, al determinismo cultural, o al toque de las vueltas del azar?

Bibliografía

- CAÑAS, I. (1986): *El cubano se ofrece*. La Habana: Ediciones Unión, Cuadernos de fotografía.
- Casa de las Américas* (1971-1979), La Habana.
- Cuba Internacional* (1970-1979), Instituto Cubano del Libro, La Habana.
- CHESSEX, L.; CAÑAS, I.; UZ, E. DE LA (1970): «No hay otro modo de hacer la zafra», fotografías. *Cuba Internacional*, La Habana, octubre.
- FERNÁNDEZ, E. (1978): *Unos que otros*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, Ensayo Fotográfico.

¹² Lo que Cristina Vives llama «intención populista y demagógica de la realidad, cumpliendo un rol pragmático y representacional» (2001, p. 56).

- GARCÍA JOYA, M., *MAYITO* (1970): *A la plaza con Fidel. Un ensayo fotográfico de Mayito*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, Serie Ámbito.
- Fototécnica* (1969-1978), Unión de Periodistas de Cuba, La Habana, 1969 a 1978.
- Martínez Grandal, R. (1975): «La imagen constante». *Revolución y Cultura*, n.º 29, La Habana.
- Martínez Grandal, R. (1986): *En el camino. Catálogo*. La Habana: Museo Nacional de Bellas Artes.
- NOVAL, L. (1975): *A pesar de...* La Habana: Editorial Orbe, Instituto Cubano del Libro.
- PRIMERA BIENAL DE LA HABANA* (1984). La Habana: Pabellón Cuba, Museo Nacional de Bellas Artes.
- Revolución y Cultura* (1972-1984), Consejo Nacional de Cultura, Ministerio de Cultura, La Habana.
- ROMERO, R. (1982): «El patio de mi casa...». *Premio de Fotografía Cubana 1982*. La Habana: Dirección de Artes Plásticas y Diseño, Ministerio de Cultura.
- ROMERO, R. (1984): *Fotoessay Der Schweiß der Millionäre, Cuba libre*, BRD-Kuba, n.º 3.
- SARUSKY, J. (1992): «García Joya: Alquimias de fotógrafo y cineasta». *Revolución y Cultura*, n.º 2, La Habana.
- VIVES, C. (2001): «Fotografía cubana. Una historia... personal», n.º 3, La Habana.



Siete fotógrafos cubanos. El voluble rostro de la realidad*

JUAN ANTONIO MOLINA

Parece inevitable que cuando se disputa sobre fotografía aparezca el término realidad como un concepto intrínsecamente vinculado al medio en cuestión. De hecho, cualquier discurso sobre fotografía tiende a ser confundido con un discurso sobre lo real. La confusión puede estar originada por el hecho de que la historia de la fotografía ha generado su propia mitología, según la cual el signo fotográfico llega a ser un sustituto de su referente, sometiéndolo a un doble proceso de anulación y sublimación.

Esta condición mitológica de la práctica fotográfica le permite servir como legitimadora de una noción de lo real, que en última instancia es institucional. Esa noción niega la volubilidad y la multiplicidad de la realidad. Esa es la única forma de sostener el supuesto de que una fotografía pueda funcionar como documento, desdoblamiento y argumento de lo real.

Cada propuesta fotográfica sanciona una concepción diferente de la realidad. La fotografía documental parte de suponer que la realidad es un estado de cosas y no un proceso. Otras prácticas más experimentales, y marcadamente artísticas, muestran la multiplicidad de lo real, su carácter inaprehensible y el evidente contenido ideológico que hay en toda propuesta de realidad o de realismo.

El presente proyecto se refiere al rostro mutable de la realidad, pero a partir de los diferentes rostros de la fotografía. Está basado en la obra de alguno de los creadores que sostienen posiciones bien definidas

* Texto al catálogo de *El voluble rostro de la realidad. Siete fotógrafos cubanos*, exposición realizada entre el 17 de marzo y el 17 de abril de 1996, en la Fundación Ludwig de Cuba.

respecto a la ontología del hecho fotográfico, la funcionalidad de la fotografía como objeto cultural y la relación ideológica entre el signo y la realidad. La diversidad de puntos de vista permitirá descubrir varias de las tendencias estéticas predominantes en la fotografía cubana contemporánea.

Para una caracterización de la fotografía cubana actual, a partir de lo que mostrará este conjunto de exposiciones, habrá que tener en cuenta los siguientes rasgos:

1. Son revisados y reformulados tanto la sustancia épica de la realidad como la cualidad heroica de los sujetos.
2. Es criticada la noción única de la realidad.
3. Las prácticas documentales se concentran en zonas marginales de la realidad.
4. Se recurre a la metáfora con un doble efecto, que establece un control del autor sobre los significados, y al mismo tiempo vuelve estos más inasibles, vale decir, «incontrolables».
5. Se afianza una corriente conceptual que pone en crisis la propia mitología del medio fotográfico, así como los conceptos de originalidad, autoría y autonomía de la foto.
6. Se accede a la vinculación de la fotografía con otros medios gráficos, otros soportes materiales, otros canales comunicativos y nuevos recursos tecnológicos.

1

Había calles alegres en la Habana, donde solo había negros, y había calles y barrios muy peligrosos, tales como el de Jesús y María que estaban a poca distancia de allí. Pero esta parte de la ciudad simplemente permaneció tan triste como lo había estado desde que se fueron las prostitutas.

ERNEST HEMINGWAY, *Island in the stream*

Esto lo escribió Hemingway casi treinta años después de conocer a Walker Evans en La Habana. El fotógrafo norteamericano había estado en la ciudad en el mes de mayo de 1933. Aquí realizó un reportaje que debía ilustrar la obra *The Crime of Cuba*, escrita por el periodista Carleton Beals.

Como el contrato con su editor solo le garantizaba dinero para unas dos semanas en el país, pasado este tiempo él se vio sin recursos

durante su tercera y última semana en Cuba. Entonces recurrió a Hemingway con una carta de recomendación. Este lo alojó y compartió con él su conversación y su bebida.

Según Gilles Mora (La Habana, 1933-Contrejour, 1989), en esas fotografías se siente un Evans «más receptivo a los efectos del mundo urbano, a la americanización de la que La Habana tiene huellas visibles, que al exotismo en que no se percibe la fuerza que emana de la ciudad [...]. Por lo demás, La Habana ofrece un ambiente humano poco diferente de algunos barrios de inmigrantes neoyorkinos que el trataría casi idénticamente en 1938».

En sus fugaces descripciones, Hemingway hizo una crítica nostálgica, afectuosa y condescendiente de la realidad urbana en Cuba; el fotógrafo, en cambio, logró una imagen documental de explosivo patetismo, concentrada sobre todo en los sujetos (mujeres en los solares, prostitutas, mendigos, vendedores ambulantes, tipos con cara de gángster, obreros, gente durmiendo en los parques), y reafirmada por su ubicación en contextos pocos glamurosos, que mostraban una degradación casi atemporal.

Es curioso, aunque totalmente comprensible, que una imagen tan realista y dura de la ciudad no fuera captada ampliamente por los fotógrafos cubanos. Con excepción de la fotografía realizada por fotógrafos vinculados a la prensa más radical, es difícil encontrar imágenes tan desoladoras de La Habana, como muchas de las que tomó Walker Evans. La fotografía cubana padeció durante décadas esa timidez (llamémosle así de momento) ante una realidad omnipresente y sin embargo desplazada a un segundo plano.

2

La pobreza, la fealdad, la ruina y la tristeza pertenecen a un plano de la realidad que históricamente se ha mantenido al margen de la representación. La representación es un ejercicio de prestigio para lo representado. Partiendo de criterios de valor al estilo de: lo representado es lo bello, lo bueno o lo verídico, llegamos al problema de una hegemonía de la representación: lo representado es lo Real. Estar fuera de la imagen equivaldría a estar fuera de la noción ideológica de lo real, permanecer en un limbo que cierra todas las puertas al autorreconocimiento. La realidad irrepresentada se vuelve una realidad alienada.

La realidad está en función de una construcción mítica de la cultura. El propio concepto de «lo nacional» ha basado su definición en

clichés (y la relación de ese término con la fotografía no debe ser pura coincidencia), imágenes en principio literarias, referidas a conceptos abstractos (étnicos, éticos, políticos o religiosos), pero también en gran medida a fenómenos concretos, físicamente perceptibles –una definición espacial, una caracterización geográfica, una tipología de sujetos, símbolos y ritos sociales – y, por tanto, de fácil asimilación por los medios no literarios, especialmente icónico o mixtos. En todo caso, siempre se ha tratado de una configuración para el otro; ese receptor ideal y abstracto con el que se pretende establecer un nexo afectivo que es al mismo tiempo una relación de poder –subordinación–. Ese receptor tiene una relación mediatizada que lo fuerza a una conducta paradójica: ir al objeto con una actitud preconcebida a partir del contacto con su representación, desatendiendo la riqueza de la experiencia real; en todo caso, surge la duda: ¿Cuál es la expresión real, el contacto con el objeto o el contacto con su representación?

3

Un poco al margen o a pesar de la voluntad social, la dialéctica interna de cada cultura va haciendo prevalecer históricamente diferentes visiones de la realidad. Estas visiones son institucionalizadas e impuestas como tamiz para una apreciación de lo real. En vez de construirse la imagen (particular estrato de las relaciones entre poder y saber) a partir de la realidad, la cultura pretende una reconstrucción ideológica de la realidad a partir de un imaginario (oficial o no) predominante en el contexto.

Con esa premisa, el poder se nos presenta como algo irreal o irracional, intangible y sin embargo oprimente, algo que se produce en todo instante y lugar y desde todos lados (Foucault), algo que se expresa como deseo, como intento, como acto infinito e incompleto. El poder intenta regir la actividad cognoscitiva desde una posición simbolista, despojando al conocimiento de toda supuesta neutralidad y volviendo aún más artificial cualquier construcción imaginaria de la realidad. Es desde las inducciones, las coerciones y las contradicciones del poder, que se genera la actividad simbólica en los términos que Umberto Eco le atribuye a Ernst Cassirer: «no nombra [la actividad simbólica] un mundo ya conocido de antemano, sino que establece las condiciones exactas de su conocimiento» (1984, p. 9), lo cual me recuerda también la fórmula de Wittgenstein: «un sustantivo nos hace buscar una cosa que le corresponda» (Lanz, p. 10). En todo caso, ¿será

de ahí que viene la fuerza simbólica a aquellas imágenes paradigmáticas de la fotografía universal?

Lo cierto es que si, como subraya Rigoberto Lanz, el poder habita preferentemente en las prácticas discursivas, entonces la fotografía, como una de tales prácticas, poseedora de un corpus ideológico más o menos autónomo, resultará uno de los medios idóneos para la reconstrucción de la realidad, es decir, para la reformulación de su simbología desde posiciones de poder. Susan Sontag es más categórica al definir la fotografía como un instrumento de poder que ayuda a «tomar posesión de un espacio donde la gente está insegura» (2006, p. 23). Las cuestiones a responder aquí serían: ¿Quién toma la posesión de ese espacio? ¿En qué circunstancias y a través de cuáles mecanismos? Porque lo cierto es que ese poder no siempre es ejercido desde la posición del fotógrafo, sino a veces desde la posición del consumidor y muchas veces desde la posición de lo fotografiado. Al respecto, es interesante la conclusión de Vilém Flusser: «no es poderoso quien posee la fotografía, sino quien produce la información que la fotografía contiene» (1990, p. 47).

4

La metáfora fotográfica puede ser vista como un intento del fotógrafo por controlar la información que contiene la imagen. Pero también el fotógrafo usa la metáfora para restringir el campo de lo informativo en la fotografía. La «información», en una imagen fotográfica, sería el conjunto de lecturas previstas condicionadas, que se activan en el contacto con la superficie denotativa de la imagen. La metáfora fotográfica puede ser una intervención en dicha red de mensajes, conduciendo a una falsa lectura de los códigos denotativos que operan no solo sobre la realidad del referente, sino sobre la realidad psicológica del lector de la foto.

Esta manipulación fotográfica o extrafotográfica del objeto cultural y sus significaciones, este procedimiento encubridor, es una especie de caja de cristal, que puede contener, pero que en realidad no sirve para ocultar nada.

La fotografía metafórica está llena de símbolos, pero no aspira a convertirse en símbolo. La fotografía metafórica no está llena de metáforas; ella misma, cada foto-cosa, es una metáfora. En el terreno de la comunicación visual entiendo una «metáfora» como el planteamiento de una situación absurda que porta las marcas culturales necesarias para que no sea leída literalmente. Una metáfora visual sería una

imagen que se niega a sí misma, tanto porque descubre un sinsentido como porque niega su autonomía lingüística.

Una metáfora fotográfica no es una simple cita –no se reduce a la simple intertextualidad–, aunque la información para decodificar la imagen no está en la imagen misma, sino fuera de ella –tal vez por eso dice Alan Sekula que la fotografía presenta solamente la «posibilidad del significado» (1984, p. 7). La fotografía metafórica posee una fuerza centrífuga que nos tienta a prescindir de ella, solo para demostrarnos que no podemos hacerlo.

Tal vez en esa fuerza radique el hecho de que las fotografías, por muy indirectas o metafóricas que sean, sigan llamando la atención como metadiscursos sobre su contexto de origen, sobre sus condiciones de percepción y comunicación. Esto es a partir de una serie de segundas lecturas que deben funcionar como el desenmascaramiento de la trama de signos diversionistas que tiende a establecer el autor sobre el (o los) referente(s).

Si Roland Barthes asociaba la fotografía con el teatro mucho más que con el lenguaje pictórico, es porque instruía en el sentido simulador y mitificador de la imagen fotográfica, la magia de la máscara y sus múltiples efectos: el encubrimiento, el desdoblamiento y la catarsis. Así la máscara sería el vehículo físico para una relación psicológica con lo innominado. La máscara niega y evoca a la vez su referente, necesariamente invisible, inexistente, muerto; la fotografía también niega y evoca. La conclusión de Barthes es que la realización plena de la fotografía implica la muerte del referente. Para él todas las fotografías eran metafóricas. Porque si la fotografía necesita la muerte del referente, ese referente muerto (nulo, inexistente) implica por su parte la metaforización de la fotografía.

La fotografía metafórica acude al recurso de la ausencia, poniendo al espectador ante el absurdo de algo que no está donde estuvo el fotógrafo, o que definitivamente no está en ningún lugar o, peor aún, la patética posibilidad de que el fotógrafo haya estado en lugar vacío, donde nada era reconocible o referido. Un lugar absolutamente utópico.

5

Desde esa poetización de lo absurdo es que tiene que ver la fotografía metafórica con el surrealismo, es decir, con el surrealismo como estado de la realidad y no como estilo artístico. Es la búsqueda de zonas de la realidad que están fuera de control. Zonas marginales.

La metáfora fotográfica no es, por tanto, exclusiva de la llamada «fotografía manipulada». También mediante una fotografía directa se puede captar el clima de ambigüedad que existe en torno a referentes no autenticados socialmente. De hecho, mientras la fotografía manipulada tiende a enfatizar la ambivalencia del signo, la fotografía directa –cuando es metafórica– se concentra más en la volubilidad del referente. En síntesis, pudiera verse la diferencia entre ambos procedimientos como equivalente a la diferencia que señala Baudrillard entre representación y simulación¹. La fotografía directa (cual representación) tiende a validar mediante el signo una realidad cualquiera, incluso una realidad no validada como tal anteriormente; la fotografía manipulada (como simulación) tiende a subvertir el signo para deslegitimar cualquier noción de la realidad.

Es evidente que la acción de manipular una imagen fotográfica expresa en primera instancia la inconformidad con la manera de presentación original de esa imagen en la circunstancia específica en la que es utilizada. Si, como dice Susan Sontag, tomar una foto (directa) es «interesarse en las cosas tal como están», entonces manipular una foto es un gesto de inconformidad con el estado de las cosas, un legítimo acto de intervención.

El rechazo por las imágenes altamente institucionalizadas y por la realidad a la que aluden se expresa de un modo paródico, saturando los mismos códigos que se quieren agredir, bien sea por la reiteración de una imagen, bien por la sofisticación de su apariencia naturalista o por la permutación de las estructuras significantes, en lo que puede verse como una inversión de los patrones ético-gnoseológicos de lo real.

La fotografía manipulada es siempre un metatexto, producto de una operación consciente de apropiación, recontextualización y cita de un texto anterior. Esta práctica provoca que persista en cada imagen una tensión temporal. La recurrencia al pasado, o mejor, a la memoria, es otro elemento que perturba la perspectiva de las relaciones

¹ Según Baudrillard, la representación parte del principio de que el signo y lo real son equivalentes, en tanto la simulación parte de la negación radical del signo como valor, presentándolo como «reversión y sentencia de muerte de la referencia» («Mientras la representación trata de absorber la simulación, interpretándola como falsa representación, la simulación envuelve todo el edificio de la representación como un simulacro en sí mismo») (1984, p. 256).

convencionales entre la imagen fotográfica y la realidad. Aunque es reconocida la tendencia del objeto fotográfico a preterizarlo todo, en el caso de la fotografía manipulada nos encontramos ante la paradoja de una imagen que nos habla de algo que ya pasó, pero sin pretender constituirse en documento de ese pasado. Esta tensión se acentúa si se trata de una imagen reutilizada, que viene cargada de una serie de significados, porque entonces estos, si no se adecuan a la nueva situación, son sustituidos y pasan a formar parte del patrimonio de la memoria. Así queda que, al carácter urgente de la fotografía directa, siempre intentando atrapar el presente para convertirlo en un pasado prestigioso, se contraponen estos objetos, compuestos por imágenes preelaboradas, preexistentes y, por lo tanto, pretéritas.

Hojeé por primera vez el libro de Walker Evans, sentado en el balcón de una casa del siglo XVII en la Habana Vieja. Desde mi posición podía ver una plaza vacía bajo el sol de la tarde. Los transeúntes iban por los soportales que bordeaban la plaza, evitando cruzar aquel espacio reverberante, en el centro del cual había tres o cuatro bancos, tan reales y tan absurdos como en un cuadro de Magritte. Debajo de la plaza había un parqueo subterráneo y a veces se veía salir a un automóvil que daba una vuelta cuidadosamente, evitando la esquina donde unos camiones recogían los escombros de un edificio recién derruido. Después vi una obra de Carlos Garaicoa en la que aparecía fotografiada esa esquina. Junto a la foto se instalaba un dibujo, el proyecto de una torre posmodernista que desentonaba con el contexto ruinoso.

Por las aceras se cruzaban los personajes más disimiles: hombres con aspectos de obreros, mujeres con tipos de oficinistas, niños corriendo detrás de una pelota, jineteras, jóvenes con *blue jeans* y camisas floreadas, muchachas de faldas cortísimas. Por un momento caí en un estado fantasioso en el cual se me confundían las fotografías de Walker Evans con la realidad que estaba mirando. La Habana sigue teniendo calles alegres, sigue teniendo negros y barrios peligrosos, la misma mezcla de felicidad y tristeza, y una nueva generación de prostitutas. A ese entorno se acercan muchos fotógrafos cubanos para encontrar la clave de su propia identidad. Juan Carlos Alom ha hallado en esas calles las sugerencias para muchas de sus fotografías surrealistas, aparentemente desconectadas del espacio público. René Peña (otro fotógrafo de estudio) ha encontrado algunos de sus modelos más expresivos caminando entre esas mismas columnas. Manuel Piña se dio a conocer como fotógrafo con una exhibición de vistas

tomadas en ese mismo barrio de la Habana Vieja. Ramón Pacheco ha encontrado un ambiente parecido en Matanzas y se ha empeñado en descubrir cómo es el alma de las personas que allí viven.

Se trata de nuevas propuestas estéticas que son también nuevas propuestas de realidad. El arte contemporáneo se niega a aceptar opciones cognoscitivas únicas, aun cuando esto ponga en precario su propia pretensión de verdad. Pese al inmenso grupo de gente que todavía se refugia en la verdad espectacular que ofrecen los noticieros internacionales, estos artistas se esfuerzan en hacer una obra cada vez más sugerente; comparada con la cual, la realidad que ofrecen los medios masivos como única y difusamente colectiva parece más bien una nueva idealidad, cada vez más transparente e inaccesible.

Hojarasca

El tiempo es elemento de la narración, como es el elemento de la vida: se halla indisolublemente unido a los cuerpos en el espacio.

THOMAS MANN

José Manuel Fors pertenece a la generación de los artistas plásticos que a principios de los ochenta redescubrió la fotografía como importante medio estético. Este redescubrimiento fue propiciado por las tendencias conceptualistas que comenzaban a ser incorporadas en el arte cubano. Dentro de esas tendencias la imagen fotográfica dejaba de funcionar como finalidad en sí misma y se incorporaba a un sistema iconológico más amplio, en el que a menudo se modificaba y se manipulaba su apariencia y su contenido. Con estos usos de lo fotográfico se incidió simultáneamente en contra de una estética basada en el documentalismo *a priori* y en contra de una noción única de realidad. A partir de un criterio plural de lo real se advertía la incapacidad de la fotografía para captar la realidad como totalidad.

Al demostrar que la esencia documental de la fotografía puede ser subvertida, se subvertían también los criterios de realismo sobre los que construía esa esencia documental.

De ahí se entiende la importancia que conservan actualmente para las nuevas promociones de fotógrafos los cambios propiciados en ese momento. Pero lo cierto es que la obra de Fors no cuenta con seguidores entre los nuevos fotógrafos. Él no parece haber influido de una manera evidente, como sí pudieron hacerlo artistas como Gory

o Marta María Pérez. Tal vez la causa se halle en la especificidad temática de la obra de Fors, a la que él se ha mantenido fiel durante casi quince años, y en la que ha venido consolidando una estética tan individual que lo ha convertido a él mismo en una *rara avis* dentro de la plástica cubana contemporánea.

La mayoría de sus mosaicos e instalaciones fotográficas tienen la naturaleza como temática fundamental. La hierba, los árboles y la tierra han sido los objetos que Fors ha tomado como pretexto para un discurso estético cuya finalidad va más allá de la mera representación. Asociadas a la particularidad del tema vienen la visión conceptualista del fenómeno estético y lo que pudiera llamarse una economía formal, una especie de minimalismo fotográfico. Así, Fors no solo revitaliza el tema de la naturaleza en la fotografía cubana contemporánea, sino que además renueva el lugar y el significado de la naturaleza como objeto de la representación en las artes plásticas cubanas.

Fors hizo sus primeras fotografías entre los años 1982 y 1983, cuando todavía no dominaba los procesos de laboratorio. Entonces fotografiaba bancos rotos y cosas viejas, asociadas a una poética del desecho, pero también usaba fotografías de árboles, extraídas del archivo paterno. *Hojarasca* fue una de las obras más complejas de aquella época y seguramente la que marcó el primer hito en la carrera de Fors como fotógrafo conceptual. Se trata de una instalación que Fors presentó en su exposición *Acumulaciones* y que después fotografió para presentarla como obra bidimensional autónoma. En esas fotos se conjuga el tratamiento paisajístico del objeto –a partir de su combinación con elementos evocadores del paisaje– con la representación propiamente paisajística, mediante la inserción del objeto (cubos de plexiglás llenos de hojas secas) en un contexto natural. Esta experiencia fue muy interesante sobre todo como acción extra-fotográfica aplicada a la fotografía. Y ese elemento extra-fotográfico es perceptible en la mayoría de sus obras posteriores, sobre todo por el rigor con el que Fors selecciona, acomoda y reubica los objetos que él va a fotografiar y la manera en que extiende el proceso a la manipulación de la imagen fotográfica, mediante los virajes de color y los efectos de repetición de imágenes.

A partir de *Hojarasca*, Fors comenzó a utilizar la fotografía como un instrumento de apropiación más que como documento. Si a él solo le hubiera interesado documentar una obra de *land art* efímera, no hubiera sometido la imagen a las manipulaciones que le conceden una autonomía estética respecto al referente. Para él la fotografía es

técnicamente un medio de apropiación, pero es también un medio donde se reubica la cosa apropiada. Esta reubicación es espacial pero también temporal. A Fors le interesa el tiempo en sus múltiples manifestaciones: la erosión sobre las cosas y sobre la naturaleza. Su veta ecologista no está tanto en una denuncia del desgaste que ejerce la cultura sobre la naturaleza como en una metáfora del desgaste que ejerce el tiempo. Solo habría que ver si él aprecia el tiempo como una cuestión cultural o natural. Es decir, como una convención o una dimensión de la existencia, independiente de la conciencia. Yo me inclino a considerar su obra en la segunda opción, porque la primera lo hubiera conectado con la cuestión del tiempo histórico (como se conectaron la mayoría de sus compañeros de generación: Gory, Torres Llorca o Leandro Soto, entre otros). Y es evidente que la Historia no es lo que le interesa a este fotógrafo, al menos no la Historia como proceso exterior a los objetos y a la naturaleza. Le interesa un tiempo íntimo de las cosas y un ciclo de vida y muerte que en cierto modo es ahistórico. Por eso él se preocupa también por la erosión del documento fotográfico, por su desgaste como objeto y por su persistencia como fragmento de la memoria individual. La trascendencia temporal del objeto en la imagen fotográfica, su persistencia como un remanente del pasado, su contacto como un campo metafísico que es el espacio conmemorativo que se abre en la imagen. Fors trabaja con la memoria como materia estética, por una parte, operando en el medio natural como una especie de arqueólogo, buscando restos, fósiles y evidencias (véase su *Tierra rara*, de 1989). Pero también cuando recurre al archivo familiar para hacer sus obras (como *Homenaje a un silvicultor*, 1985, o *Historia de familia*, 1995) está hurgando en su propia memoria afectiva y rescatando su pasado y su historia personal.

Ramón Pacheco: la realidad es pura coincidencia

Hay un viejo edificio en Matanzas, al que algunos llaman «el hotel de los cien mil pesos», porque cuentan que uno de sus huéspedes encontró allí esa cantidad de dinero. La exdueña del hotel vivió en él hasta julio de 1995, en una modesta habitación de la planta baja, donde la encontró la muerte rodeada de recuerdos polvorientos.

Los pisos superiores están convertidos en cuarterías ruinosas y no falta un contenedor que alguien dejó olvidado y que otro alguien convirtió en habitación durante largo tiempo. Actualmente el habitante del contenedor vive en un cuarto aldeaño. El matrimonio que

vivía en el cuarto accedió a permutar con él por razones inexplicables. En el año 1991, Ramón Pacheco comenzó su ensayo fotográfico *Convivencias* haciendo fotos a estos personajes. Entonces creí que lo más atractivo para el fotógrafo habría sido la marginalidad temporal de los sujetos, su existencia inmutable en la tangente de la historia. Todavía pienso que lugares así conforman un microcosmos donde funciona un transcurrir muy particular. Pero es evidente que Pacheco estaba menos interesado por esa sutileza filosófica que por una cuestión mucho más práctica: la posibilidad de documentar el modo de vida en sectores de la población que escapan de las características *standard*, explotando al mismo tiempo las particulares, no menos interesantes que las grandes crónicas sociales.

Los verdaderos intereses del fotógrafo se advierten si seguimos su itinerario desde el 91 hasta la fecha. Siempre pensando en las «convivencias», Pacheco hizo fotos a los habitantes del edificio, a varios expresidarios de su barrio, a un joven poeta medio desquiciado, a una muchacha de vocación mística y a una prostituta que vive con su hijo en una casa que ocupó de modo ilegal. Para demostrar su compromiso con la realidad terminó haciendo fotos en su propia casa y a su propia familia.

Lo que Pacheco denomina «convivencia» no es más que la multiplicidad de realidades que rodea al individuo y a cada grupo social. Esas realidades tienen su propia lógica, su espacio propio e incluso una temporalidad autónoma. Para Pacheco este fenómeno se presenta como una contradicción entre el supuesto de un mundo homogéneo y la certeza de un universo fragmentado.

Esa contradicción se expresa mediante una obra fotográfica también ambivalente, realizada con el rigor y la objetividad propios del foteriodismo y cargada sin embargo de una fuerza subjetiva y de un impulso estético que van en sentido opuesto de la función informativa de la imagen.

Esa dialéctica hace de la obra de Pacheco un cruce entre la fotografía artística y la fotografía reporteril. Su consistencia y autonomía estética justifican plenamente el consumo artístico en el espacio de la galería. Su narratividad de base periodística reclama un lugar en el espacio de la prensa. Su realismo está basado en una intelectualización del acto fotográfico y no en una justificación de la forma por el contenido. Como todo realismo auténtico, parte de un conflicto entre la mirada del artista y el mundo que lo rodea. El resultado implica un juego entre la realidad

de lo fotografiado y la realidad del espectador. Son polos que pueden atraerse o rechazarse. Él no busca la identificación *a priori*. Por eso evita los recursos demasiados dramáticos. Lo que está buscando es un acercamiento cognoscitivo más que sentimental. De ahí la importancia de la narración; imparcial y objetiva, complementando la imagen. En verdad considero a Pacheco un continuador de lo mejor del fotoperiodismo cubano, aunque sus mejores reportajes no son los que se publican en los periódicos, sino los que se han venido exponiendo en diversos eventos artísticos durante los últimos años.

Acerca de la caja del reloj o el tiempo que se nos ha ido

¿La fotografía? No hay nada malo en ella.

ANDRÉ BRETON

Educado en la ideología vanguardista, el trabajo de Garaicoa se dirigió en principio a legitimar lo estético en su esencia sociológica, concretar una práctica no necesariamente artística que permitiera la integración del hacedor en la sociedad, pero como sujeto no soluble, como emisor de discursos alternos, desde una posición privilegiadamente individual. Con esa finalidad desarrolló una serie de experiencias a nivel urbano, usando la fotografía como metatexto, testimonio de provocaciones públicas que él realizaba a manera de performances donde eran los supuestos espectadores quienes participaban de modo inconsciente. Garaicoa colocaba signos en lugares públicos y fotografiaba la reacción de la gente; eso era lo que después exponía en la galería. La foto pasaba así a parodiar las funciones documentales de la imagen conceptual, al mismo tiempo que fingía la objetividad de la imagen *live*, tratándose en verdad de construcciones, objetivos de contexto precario, origen ambiguo y finalidad ubicua.

Desde ese arte de intervención, que busca documentar los procesos eco-sociológicos en la ciudad, Garaicoa evolucionó hacia un arte de invención, donde la fotografía siguió parodiándose a sí misma, en tanto documento. Fotografió locaciones en estado de deterioro o abandono; posteriormente dibujó esos espacios fotografiados, incluyendo grandes torres, magníficas avenidas o exquisitas soluciones urbanísticas donde antes había solares yermos o ruinas. Estas citas al urbanismo, la arquitectura y el diseño ambiental de las grandes ciudades, yuxtapuestas al panorama urbano local, funcionaba de manera

irónica, pero igual constituía una propuesta de futuro (una utopía) que resumía aspiraciones de confort, tecnología y placer estético.

Garaicoa también recupera objetos desechados, pertenecientes a los márgenes de la realidad y de la representación. Son objetos fantasmales a los que él incorpora un aura histórica y estética. Les inventa un pasado y los pone a funcionar en un futuro ilusorio. Los restaura y les crea una nueva circunstancia comunicativa, esta vez teatralizada. Es una revalorización del *objet trouvé*, del objeto frustrado en su presentación social, es decir, incapaz de cumplir su función original. Estas cosas (muebles, herramientas, instrumentos musicales o restos arquitectónicos) representan en un nivel doméstico una realidad urbana depauperada, un hábitat en crisis.

Las obras de Garaicoa funcionan como la documentación de una investigación antropológica que parte de la certeza de la finitud del objeto cultural. De cierto modo, reproduce esa tendencia del museo a colocar a la sociedad en relación con su origen (Canclini). El carácter paródico de este procedimiento conduce a una fractura de las dimensiones temporales del objeto. Su ubicación temporal resulta infructuosa o por lo menos inútil a los efectos de las mitologías que él construye. El objeto se descubre como utópico, como irreal, denunciando de paso su pertenencia a una esfera de la realidad que es verdaderamente marginal.

Lo mismo en las instalaciones, los dibujos, los textos escritos o las fotos impresas con exquisitos colores *cibachrome*,² se advierte la tendencia de Garaicoa a crear falsas narrativas. Él espera que el público descubra sus trampas y se apreste a intervenir en un juego de impostura. Que se acerque a sus obras con un nivel de complicidad en el que se restituya la autonomía del objeto artístico. Es una ritualidad que involucra aspectos de la ética y la psicología social. El artista espera de la gente que combata su natural desconfianza fingiendo credibilidad. Con esto el objeto adquiere una ubicuidad moral que se apoya en la disposición colectiva al simulacro. Es un juego de mentiras en el que desdobra una existencia social llena de ficciones.

² Es un proceso fotográfico en colores que utiliza papel a base de poliéster para positivarlo directo, a partir de diapositivas en vez de negativos. Se basa en un proceso químico y su nombre procede de la empresa suiza que lo comercializó, Ciba-Geigy, y la marca llegó a ser un nombre genérico en fotografía.

El libro oscuro

*El hombre es siempre un prodigio, de ahí que la imagen
lo penetre y lo impulse.*

JOSÉ LEZAMA LIMA

Juan Carlos Alom se propone sugerir la existencia potencial de los mitos a un nivel antropológico; la capacidad de todo individuo provisto de los medios necesarios para reconstruir el mito, recrear su imaginaria y, de ser deseado, reformularla visualmente. Realiza su propia traducción de la mitología, pero lo hace reforzando ostensiblemente su libertad artística. De ahí la cita a un género tradicional como es el desnudo; la alusión en algunos casos al formato de las tarjetas postales de finales del siglo XIX; la asunción de códigos visuales posmodernos en el trabajo de la fotografía de estudio: ciertas resonancias sádico-eróticas, perceptibles en algunas poses complejas o en asociaciones contrastantes con objetos refuncionalizados, y el tratamiento de un espacio escenográfico que acentúa la artificialidad dramática de la escena. Aunque el aura «mágica» de estas fotos construidas en estudio insertan cómodamente la obra de Alom dentro del imaginario surrealista popularizado por un sector de la fotografía latinoamericana, lo cierto es que él declara sentirse más impresionado por obras como las de Witkin y Mapplethorpe que por Cravo Neto, Suter o González Palma. Sin embargo, eso no le ha impedido hacer una obra profundamente marcada por su contexto.

El libro oscuro recoge todo un bestiario que Alom ha venido construyendo durante su último año de trabajo, en el que alude a ese animal único e irreplicable que todo hombre lleva dentro de sí. Aunque Alom enfatiza mucho el aspecto individual en la proyección de su obra, es evidente que se trata de un trabajo con una intención ética, que busca, según sus propias palabras, «un cuestionamiento personal y espiritual de la pérdida de volares humanos». Este aspecto es el que permite una ubicación del discurso estético y neomitológico de la fotografía de Alom en la encrucijada actual de la cultura cubana. En definitiva, este es un autor formado inicialmente como fotorreportero, entrenado para transmitir las pulsiones de la sociedad. Su elección de la metáfora visual y de la expresión conceptual solo refleja un proceso de maduración estética y no una pérdida de interés en la sociedad donde vive.

De hecho, la obra de este artista es un ejemplo de identificación cultural del individuo con su ambiente. La alusión a lo oscuro en el título de su serie puede ser referida tanto a lo que él llama «oscuridad interior», como a la muy visible oscuridad de la piel. Porque él se mueve como parte de un medio cultural considerado periférico en la sociedad cubana contemporánea, a pesar de los intereses etnográficos y de la explotación turística. Juan Carlos ha educado su imaginación en contextos marginales, donde proliferan las religiones, la violencia y la precariedad material. Una gran parte de ese universo cultural se encuentra todavía fuera del terreno de la representación oficial. Un indicio del cambio de actitud de la fotografía cubana en la década del noventa es precisamente la tendencia a incorporar esas áreas desplazadas históricamente. Juan Carlos Alom es uno de los más importantes exponentes de esta tendencia. Su identificación con el objeto de la representación en su fotografía se traduce en un impulso angustioso y en una búsqueda de respuestas existenciales, válidas tanto para él como para sus contemporáneos: «estoy más concentrado en el mundo interior, en lo que no se ve. Creo que lograr esto en la fotografía se hace un poco más complicado. Lo primero es estar comprometido con el contexto que te rodea».

Así, Juan Carlos contribuye a renovar el lenguaje de la fotografía cubana contemporánea, recreando una iconografía intuida, pero aún no institucionalizada, para aprovechar sus posibilidades plástico-simbólicas. Esta ambivalencia a que se aboca el objeto fotográfico (en parte objeto estético-artístico, en parte icono potencialmente ritualizable y en parte testimonio gráfico) es la que determina su contradicción interna, su escisión en diferentes campos funcionales: uno destinado a valorizar los elementos mitopoéticos contenidos en el discurso fotográfico, y otro dirigido a trastornar las normas de representación que han configurado el lenguaje de la fotografía postrevolucionaria.

Ecbatana

...pero hay cuerpos que no deben repetirse en la aurora.

FEDERICO GARCÍA LORCA

Ecbatana es el nombre de una ciudad persa de la antigüedad, que Eduardo Hernández conoce obviamente por referencias literarias, y en la que se dio una apoteosis de los dos componentes básicos de la cultura antigua: el placer y el terror. La obra de Eduardo está compuesta por

una serie de fotografías donde los modelos representan un conjunto de personajes y situaciones arquetípicos, con una mezcla de apropiaciones iconográficas que van desde el Medievo hasta el clasicismo grecolatino. Lo interesante es que en esas fotos Eduardo no reproduce solamente una iconografía de lo clásico, sino también una concepción histórica y (ya lo he comentado en alguna otra ocasión) una concepción clásica de lo humano. En ese cosmos aparecería el hombre, si no como centro, al menos como modelo, como medida de las cosas y como justificación de un orden estético y ético por antonomasia. De ahí en primera instancia el interés de este fotógrafo por el cuerpo masculino. Un interés que comenzó siendo fundamentalmente filosófico y alegórico, en exposiciones como *Espacios alternativos* y *Homo Ludens*, y que ahora se vuelve mucho más historicista, en tanto trata de dar una fisonomía más o menos reconocible al entorno en el que están ubicados sus personajes. A eso contribuye en gran medida el conjunto de referencias arquitectónicas abundante en la serie de *collages* que el autor ha armado sobre la base de grabados del siglo XVIII, con imágenes de la arquitectura gótica, renacentista o barroca. La arquitectura pre-moderna parece un contexto ideal para esos sujetos retratados en largas y calurosas sesiones en un minúsculo estudio del centro de La Habana. Su presencia en el espacio histórico de Roma, Venecia o Florencia sirve para destacar las bases falocéntricas de la civilización occidental, para la cual «cuerpo» funciona como una metáfora de la dualidad «naturaleza-cultura».

Ecbatana se consolida en una mitología constructiva altamente esteticista que busca la redefinición de un orden histórico, la revalorización de un canon de belleza y la depuración de una estructura visual muy contaminada. Sin embargo, los recursos utilizados tienden a la fragmentación y al eclecticismo. El *collage* y la manipulación de la fotografía son procedimientos para construir destruyendo, para reunir dispersando y organizar confundiendo. Lo sofisticado de esta construcción antropológica y su acendrado idealismo permite caracterizarla como «utópica». Por su impulso alegórico es comparable a obras tan pretenciosas dentro de la fotografía cubana más reciente como *Zoo-Logos* (1992) de Eduardo Muñoz y *Aguas baldías* (1994) de Manuel Piña. Entre estas y la obra de Eduardo Hernández se aprecia el tránsito desde la polisemia convencional a la más absoluta metáfora. Es que *Ecbatana* parece estar hecha con la misma dosis de fascinación por el caos que dio origen a *El Jardín de las Delicias* o

La Divina Comedia. Es, por tanto, un campo de batalla entre la razón y el terror, o entre el saber y el poder. En todo caso, vuelve sobre la idea de un cuerpo humano que debe ser rescatado de las omisiones o las manipulaciones de la cultura. Y parte de ubicar ese cuerpo en un «no-lugar», es un grado cero del espacio referencial, que es *Ecbatana*, la ciudad persa, inaccesible en la Historia y vestida con los matices desdibujados de la incertidumbre.

He dicho que esta obra es historicista, pero no en el sentido banal que le atribuye Jameson al historicismo («la rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado en el juego de la ilusión estilística al azar»). La historia funciona aquí como un sucedáneo de la realidad y como un territorio donde se desarrolla la metáfora. A Eduardo le interesa del pasado, no el estilo que ya no está de moda, sino los elementos culturales que están por encima de las modas. Y estoy seguro de que le atrae particularmente ese efecto de realidad-irrealidad que matiza todos esos elementos cuando son vistos precisamente como históricos. En cierto modo esto obstruye la tendencia del documento fotográfico a convertirse en contenido de sí mismo. No hay nada real detrás de las imágenes de *Ecbatana* (solo el dolor y la piedra, diría Louis Bourgeoise), y la fotografía queda como continente, como marco para una acción dramática autosuficiente. Porque, en definitiva, esta obra es una puesta en escena que va más allá del acontecimiento gráfico. El peso de la gestualidad no busca solo rescatar una fisonomía de lo clásico, es también la búsqueda de una acción artificial, que incita al espectador a una catarsis siempre inconclusa.

Fotografías de René Peña

...pero ¿por qué habría yo de describirme? Mi fotografía (hecha por mí mismo) será evidencia suficiente ante el mundo.

LEWIS CARROLL

En el año 1992 la obra de René Peña experimentó un cambio temático y conceptual. La serie de fotografías que venía realizando desde 1989, concentrada en los ambientes interiores y en la ubicación de determinados sujetos en su hábitat, cedió paso a un conjunto de autorretratos que él tituló *Rituales*, y en los que se apreciaban puntos de contacto con la estética que desde mediados de los ochenta había desarrollado en Cuba la artista Marta María Pérez. En verdad, si algo parece haber

aprovechado Peña de dicha estética, es la metodología: desarrollar frente a la cámara un evento significativo en sí mismo, aprovechar todas las potencialidades documentales del medio, para mantener intacto el sentido del evento fotografiado, presentar el objeto fotográfico como una síntesis de significados.

También en la obra de Peña es el cuerpo del artista el protagonista fundamental del evento, pero aquí actúa en sentido muy preciso respecto a sus marcas de masculinidad y raza. Con esta serie, Peña pretende mostrarse como componente de un sistema cultural en el que se configura su identidad como individuo. Es decir, comienza a usar su identidad como materia artística. Y el primer recurso sería subrayar aquellas señales que identifican al «cuerpo-evento» consigo mismo.

Las imágenes de esta serie muestran dos tipos de *performances*. En el primero, el fotógrafo escenifica rituales de purificación y «limpieza», usuales en la religión yoruba. Son evoluciones frente a la cámara, con un pescado o un huevo entre las manos mostrando en el cuerpo señales hechas con cascarilla. Ya el huevo había aparecido en sus fotos interiores, formando parte de sus naturalezas muertas. En aquel momento tanto el huevo como el pescado parecían una alusión a lo que ha sido un componente esencial de la dieta de los cubanos durante las últimas décadas. En estas series incorporan sus connotaciones rituales y totémicas como objetos purificadores y, al mismo tiempo, símbolos de vida, de creación y fertilidad. Por otra parte, las fotos pueden mostrar al fotógrafo jugando con su propio cuerpo, como un primitivo instinto ritual de autorreconocimiento (una especie de «estadio de la fotografía») en el que el autorretrato sustituye la imagen especular; para propiciar, ya no un narcisismo «primario y pre-social» como el que estudió Lacan, sino al contrario, un énfasis en el carácter socializado del cuerpo. Este proceso es apreciable de un modo particular en la segunda parte de la serie, donde Peña «baila» (¿posee? ¿viola?) con una muñeca blanca que en primera instancia pudiera interpretarse como una imagen revertida de su propio cuerpo, un doble estrictamente simbólico. Desde tal perspectiva, la relación hombre-muñeca sería también especular, con ese algo de experiencia erótica que tiene el descubrimiento del «yo» en el «otro» desdoblado. Pero el otro nivel de connotaciones de las fotos es más propicio para entender el autorretrato como una expresión de la psicología de grupo. La relación entre el cuerpo negro y la muñeca blanca es violenta. Como ritual, sugiere el uso del monigote en ceremonias mágicas, pero también se refiere a una relación interracial, de carácter

social. Por su contenido erótico y simbólico son imágenes visualmente chocantes, con una fuerte carga de agresividad contenida.

Entre los años 1994-1995, Peña siguió trabajando en el autorretrato, pero con método y resultados diferentes. Más que reafirmar su identidad, parece estar poniéndola a prueba mediante la transformación de su apariencia externa y el juego con los atributos de género y posición social. Las mutaciones que sufren los elementos de identificación externa funcionan como síntoma de las transformaciones que ocurren a nivel psicológico e ideológico en el artista. El disfraz significa la adopción de otra personalidad, incluso sexual. Ya esto se insinuaba en algunos trabajos realizados en el año 1993. Pero entonces parecía que el interés del fotógrafo estaría dirigido a subrayar la ambigüedad del referente como sujeto; ahora se aprecia que a Peña le interesa sobre todo la cualidad alegórica de la imagen para hablar de la circunstancia histórica que rodea al sujeto: el mundo del consumo, la hipocresía, la frialdad moral de los símbolos de estatus.

Estas obras, agrupadas bajo el título de *Dakota Blue*, resumen también las experiencias de Peña con los virajes a sepia y azul, que él había practicado en un grupo de desnudos femeninos realizado en 1993. Aquellas eran fotos bien logradas desde el punto de vista del diseño, pero cuyos objetivos conceptuales quedaban confusos. Ahora se nota una mayor coherencia entre el contenido del discurso y su estructura visual. Y, sobre todo, se mantiene algo que es una constante en la obra de este artista: el respeto por la técnica y el dominio del oficio, que lo convierten en uno de los fotógrafos más estables de la promoción de los años noventa.

De construcciones (Homenaje a Eduardo Muñoz Ordoqui)

...la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo porvenir.

PIERRE MENARD

Entre los años 1989 y 1990, Eduardo Muñoz realizó un ensayo fotográfico en las micro-brigadas de La Habana. Era el momento en que la actividad constructiva se encontraba en su apogeo. Construyendo nuevos edificios de una manera casi febril, se trataba de resolver uno de los principales problemas sociales de aquel momento. Las

fotos de Muñoz captaron el aliento épico de aquella empresa e incluso la dimensión heroica de los sujetos. En un momento en el que el ensayo fotográfico y el reportaje en Cuba ya estaban minados por la banalización y el vacío conceptual, el joven fotógrafo rescató para la fotografía directa la vitalidad de los años sesenta. Además de introducir de manera excepcional el tema de la utopía, Muñoz aportó una obra con una marcada intencionalidad ética y una profunda vocación filosófica, lo que le permitía tomar distancia ante el referente. En consecuencia, este ensayo sobre las micro-brigadas contenía una estructura dialógica donde convergían lo épico y su propio desmontaje.

De hecho, Muñoz concibió el conjunto con un enfoque documental del asunto, pero no para testimoniar solamente la apariencia material de las construcciones o la actividad constructiva por sí misma, sino sobre todo para destacar su contenido antropológico y metafísico. La tesis del ensayo sería que la actividad constructiva encierra también un ciclo vital, pero que el constructor no atiende a este ciclo: el hombre que construye lo hace siguiendo una ilusión de infinitud que compensa la conciencia de su propia finitud. Esta ilusión estaría basada en el supuesto de que el objeto sobrevivirá al sujeto, de modo que su existencia efímera pasará inadvertida para este. Con esta tesis el fotógrafo buscó un paralelo entre el acto de construir y el de hacer una obra de arte. La ilusión modernista de la obra de arte sitúa al objeto artístico como un doble de la conciencia autoral o sencillamente como un doble del referente, capaz de convertirse en una especie de monumento cuando el autor o el referente desaparecen. Eduardo Muñoz se propuso agredir esas nociones, acelerando el proceso de corrupción física de las imágenes, para exponer fotos supuestamente dañadas o patinadas por el tiempo. Ante la imposibilidad física de mostrar las ruinas del referente, prefería mostrar las ruinas de la fotografía. El segundo paso que dio fue renunciar a la autoría de las fotos. Estas fueron exhibidas en el año 1991 bajo el título *De construcciones*, como una muestra colectiva, resultado del trabajo de laboratorio que realizaran Katia García y René Peña sobre los negativos de Muñoz.

Al volver sobre esas imágenes y sobre esas ideas, Manuel Piña profundiza en la línea de trabajo que ha venido desarrollando durante el año 1995. Por una parte, sigue interesado en presentar al autor como un ente improbable, ambiguo. Ya lo hizo con *Manipulaciones, verdades y otras ilusiones* (Centro Wifredo Lam, mayo 1995), una

muestra que giraba en torno a un autor ficticio y una serie de imágenes falsas. Ahora trabaja sobre la obra de un autor que se negó a sí mismo, una obra que por demás está ya marcada por la manipulación de otros artistas. Y lo peor es que, con tales antecedentes, no queda descartada la posibilidad de una nueva manipulación. (¿Quién asegura que las fotos presentadas como de Muñoz no son realmente hechas por Piña, y viceversa?).

De este modo, Piña nos conduce al problema que verdaderamente le interesa como artista: la relatividad de nociones tales como la verdad, la historia y la realidad y la manera en que esa relatividad puede convertir a la fotografía en un objeto sospechoso. Piña está desarrollando una estética de la mentira, que históricamente está asociada en la fotografía cubana (desde la exposición *¿Fotomentiras?*, en 1995, donde participaron Mayito, Raúl Martínez y Luc Chessex), al uso de imágenes mixtas y procedimientos experimentales.

La fotografía ha sido el baluarte de la veracidad en el arte occidental del siglo xx. Para mantener esa posición ha tenido que mantener sus fronteras muy bien delimitadas. La violación de estas fronteras viene a menudo acompañada de la puesta en crisis de esa estructura de verdad. La mentira es el recurso de la trascendencia en su sentido de transgresión. Así, toda la especulación que Piña pueda hacer sobre la trascendencia del arte no es aquí más que el soporte de un discurso sobre la crisis de la veracidad y la impostura de la verosimilitud. A esto se añade una reformulación de la idea de la trascendencia como supervivencia del hombre en las cosas (el constructor en el edificio, el autor en la obra, el referente en el retrato). Esto ya había sido cuestionado por el propio Eduardo Muñoz en su ensayo de las micro-brigadas y es incorporado como uno de los subtextos en la obra de Piña. Así, Piña convierte a Muñoz en el sujeto de la paradoja: un autor que pretendió presentarse como intrascendente, logrando así una trascendencia que contamina la obra de otro autor, que a su vez pretende presentarse como intrascendente. Este desbordamiento del autor como identidad fue uno de los efectos más curiosos logrados en *Manipulaciones, verdades y otras ilusiones*, una muestra que parecía corroborar el lapidario planteamiento de Raymond Federman: «No hay mensaje, solo mensajeros, y ese es el mensaje». Por eso, más interesante que la autenticidad de las fotos que Piña presenta en *Deconstrucciones y utopías* pudiera ser el descubrimiento de que Eduardo Muñoz es el verdadero mensajero de esta nueva obra.

Bibliografía

- BAUDRILLARD, J. (1984): «The Precession of Simulacra». En *Art After Modernism. Rethinking Representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art, in association with David R. Godine, Publisher, Inc. Boston.
- ECO, U. (1984): «Sobre los símbolos». *Revista de Estética*, n.º 3, pp. 5-32.
- FLUSSER, V. (1990): *Hacia una filosofía de la fotografía*. México D. F.: Trillas.
- Lanz, R. (1990): «El poder como competencia performativa del discurso». *Imagen*, septiembre.
- SEKULA, A. (1984): «On the invention of Photografic Meaning». En *Photography Against the Grain: Essays + Photo Works, 1973/1983*. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design.
- SONTAG, S. (2006): *Sobre la fotografía*. México D. F.: Alfaguara.



Fotografía cubana de los noventa. Estrategias para la subsistencia*

GRETHEL MORELL

...el fotógrafo no quiere ni pretende ser «post» en nada, el fotógrafo se ve a sí mismo porque hace tiempo abandonó el compromiso social, la fotografía de autor, el barullo de sus colegas y la aspiración de trascender, el país y la fotografía no dan para tanto
GRANDAL: Autorretrazos (1992)

Si ya hacia los últimos cuatro años de la década del ochenta era posible reconocer un cambio sustancial en la visualidad fotográfica cubana, tanto en los códigos de representación como en el tratamiento de la realidad, no es hasta el avance de los años noventa que se afianzan y adjudican las nociones de vanguardia y/o rupturas ideo-estéticas en la fotografía artística nacional.

Aquellas revolucionarias miradas sobre los preceptos de autenticidad y funcionalidad de la manifestación que emergieron en obras y creadores de fines de los ochenta –recuérdese, entre los más significativos, a Gory, Marta María Pérez, Arturo Cuenca, Juan Carlos Alom, Rubén Torres Llorca o René Peña–, no solo se multiplicarán, sino que también serán reconocidas oficialmente como uno de los signos distintivos de la producción fotográfica cubana contemporánea. La experimentación en el lenguaje y la técnica, el dominio de un discurso visual polisémico, la recreación personalísima y heterodoxa de la realidad inmediata, la quiebra de la legitimidad del documento, la exploración en temáticas poco usuales o quizá un tanto relegadas por la historia y sus urgencias (como el desnudo, la ancianidad o los espacios primarios

* Publicado en *Artecubano*, n.º 2, Ediciones Arte Cubano, La Habana, 2009, pp. 29-34.

de convivencia), el total quebranto de los límites en la (re)presentación de la imagen, la introspección del sujeto (el fotógrafo), la validación ontológica del objeto fotográfico, precedida a su vez por el incipiente abandono de la estimación del objeto fotográfico clásico, son algunos de los rasgos persistentes y estipuladores de ese tipo de fotografía que emana de los años terminales de la «década prodigiosa».

Al igual que en el escenario de las artes plásticas cubanas, en el campo de la fotografía también se va a procurar cierta continuidad en el abordaje de constantes visuales y tópicas, dentro de ese obligado tránsito que implica el salto de decenio; máxime, aquellas que provienen del universo de la religiosidad popular, la coexistencia urbana y la deliberación de identidades. Asimismo, el resultado del trabajo en estudios improvisados y la anuencia de una imagen construida o manipulada se presentan cual perfiles genéricos de aquel particular lenguaje fotográfico sedicioso y sostenido.

En los dos primeros años de la década del noventa, escasos fueron los creadores, las obras y los sucesos reconocidos como indicadores de una nueva sensibilidad o percepción fotográfica. Quizá, porque solo se trataba en espacios públicos e institucionales la obra de esos renovadores o «vanguardistas» de la imagen que, como ya vimos, provenían de los altos ochenta; o porque se le ofrecían menguados resquicios a las variantes fotográficas que no fueran netamente experimentales o heterodoxas en su discurso visual; o porque, más bien, la ausencia de fotógrafos –y, por supuesto, de obras– en un contexto altamente demandante de originales propuestas se hacía evidente. Lo cierto es que no fue hasta el segundo trimestre del año 1992 que se empieza a promocionar, desde los predios de la oficialidad, a un grupo de creadores del lente denominado «última promoción de fotógrafos de la generación de la Revolución».

Esos «9 nuevos fotógrafos» (Juan Carlos Alom; Katia García; Pedro Abascal; René Peña; Manuel Piña; Nelson Alfonso, *Pinty*; Juan Carlos Borjas; Carlos Mayol y José Ney), que se afiliaron a la Sección de Fotografía de la Asociación de Artistas Plásticos de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) en aquel año, se alzaron cual carta de presentación de la imagen fotográfica cubana del decenio recién estrenado. Desde la foto preconcebida en espacios acomodados a las necesidades de la creación o los llamados ambientes subjetivos (Alom, Borjas) hasta el documentalismo más leal de la tradición (Abascal, Katia García), desde la recreación iconoclasta de la urbanidad y el mundo

cotidiano del hombre común (Piña, Ney, Mayol) hasta la obcecada búsqueda en situaciones, personajes y objetos primarios de convivencia (Peña) se esparce la escala de esa producción fotográfica resguardada por una eventual necesidad de cambio. Variedad y polifuncionalidad de la imagen caracterizaron el trabajo de los tempranos noventa.

Luego de tal generosa y apremiante instauración de nuevas miradas y de una generalizada apertura temática y conceptual de la creación fotográfica, comienza a difundirse, pasados los años más crudos del Período Especial cubano, una promoción de artistas que se identificarán por una multiplicidad y divergencia en cuanto a, principalmente, la (re)interpretación de la realidad más cercana. Espacios, tanto en galerías¹ como en publicaciones periódicas culturales y catálogos, se le concederán sin grandes batallas –a diferencia de la década anterior– a cualquier tipo de fotografía que ubicara el valor de su mensaje por encima del nivel de impacto o verosimilitud del asunto retratado. Así, pasado el año 1995, ya era posible toparse en el contexto de la creación con obras meramente documentales o reporteriles expuestas o aunadas con piezas elaboradas en estudios u obras manipuladas por la técnica del laboratorio clásico. Mientras, en el ámbito de la crítica –algo que en este decenio sí estará más orientado– y del respaldo institucional se hablará de manera plural y sistemática de una «nueva fotografía cubana» o de «nuevas estrategias estéticas» en la fotografía de crédito nacional.

En consecuencia, los ya viejos linderos de la clasificación reglamentaria sobre las diferentes expresiones de la manifestación se van desdibujando desde este momento en virtud del valor simbólico y enunciativo de lo representado.

Retomando el comentario acerca de la concesión de espacios equitativos a la fotografía contemporánea y realizada dentro de la Isla, en su amplitud tipológica, encontramos que una de las contingencias paradigmáticas del período fue un conjunto de exposiciones individuales recogidas bajo el nombre de *El voluble rostro de la realidad. Siete fotógrafos cubanos* en 1996. Auspiciada por la Fundación Ludwig de Cuba y curada por el crítico, historiador del arte y ensayista Juan Antonio Molina Cuestas, esta exhibición devino punto de giro en la

¹ Piénsese en galerías notorias y tan legitimadoras como el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, la Fototeca de Cuba, la Fundación Ludwig de Cuba y la antigua sala expositora de la UNEAC.

historia del género. Muestra cardinal de la fotografía artística cubana del primer lustro de los noventa que, por un lado, examinó y congregó bajo un mismo concepto de toma de la realidad a creadores con principios y posturas ideológicas discordantes; y por otro, más que situar, estableció sintonía con el quehacer fotográfico internacional.²

Otros acontecimientos relevantes para la divulgación, el intercambio y la actualización fotográfica fueron: el Primer Salón de Fotografía del Cuerpo Humano NUDI'96 (promovido por el Consejo Nacional de las Artes Plásticas), el tan esperado y polémico salón Nacional de Fotografía 1999 (auspiciado por el Consejo, la Fototeca de Cuba, el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales y el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño), y el VI Coloquio Iberoamericano de Fotografía (1998, Centro de Prensa Internacional), quien en esta ocasión se presentó declinado y enjuto si lo comparamos con las resonancias de los encuentros anteriores celebrados en La Habana. Esto sin tomar en cuenta la asistencia de la fotografía en sus variantes instalativas, documentales, de estudio o simplemente experimentales al Primer Salón de Arte Cubano Contemporáneo (1995, con piezas de Ramón Pacheco, René Peña, Cirenaica Moreira, Julio Bello o Raúl Cañibano) y a su segunda edición (1998, con obras de Manuel Piña, Marta María Pérez, René Peña, Eduardo Hernández, Juan Carlos Alom, Pedro Abascal o Carlos Garaicoa).

Por otra parte, la atención de las publicaciones culturales nacionales fue determinante. Es de señalar el trabajo que continuó desarrollando la revista *Revolución y Cultura*, aunque no ya con el dominio de escena y el ímpetu de la década precedente. Si en los ochenta la fotografía contaba con espacios estables y reflexivos en sus páginas, en los años noventa la presencia de la manifestación se fue cindiendo, con el paso del decenio, a reseñas críticas y abreviados artículos de ocasión (fundamentalmente, reseñas de exposiciones, monográficos o algún ensayo fotográfico).³

² *El voluble rostro de la realidad...* lo integraron Manuel Piña, René Peña, Juan Carlos Alom, Eduardo Hernández, Carlos Garaicoa, José Manuel Fors y Ramón Pacheco. En las palabras introductorias del catálogo, el propio Molina despliega una caracterización de la fotografía cubana del momento. A partir de una selección efectuada para un conjunto de muestras personales, el autor particulariza y sintetiza el trabajo fotográfico de la etapa en seis puntos, haciendo énfasis en «la ruptura con la noción única de la realidad» (Molina, 1996).

³ Entre los textos apreciables publicados por *Revolución y Cultura* en la década están el ya referido «Nueve nuevos fotógrafos» (mayo-junio de 1992), «Salitas. Rumbos de la fotografía» (mayo-junio de 1991), «La imagen ambigua» de

Se incorpora la bienaventurada deferencia de la revista de arte y literatura *Unión* y de la ya afianzada *Artecubano*, esta última como principal portavoz del panorama artístico visual de la temporada. Por su lado, la histórica revista *Bohemia* conservó páginas en esos años para la difusión del buen trabajo fotográfico, especialmente el de perfil documental y fotorreporteril. Durante 1993 apareció en ella una sección fija –la mayoría de las ocasiones situada entre las hojas 4 y 7– nombrada «Fotografía contemporánea cubana» y escrita en su mayor volumen por Humberto Mayol, donde se exponía, con un carácter histórico y calificador, la obra de creadores nacidos en Cuba con selecta trayectoria en la documentalística y que alguna vez laboraron en el propio rotativo.⁴

La tan evocada publicación de libros dedicados a la historia o la simple promoción temática o grupal de la fotografía con factura patria, si bien en esta década no cubrió las añoranzas postergadas –imposible olvidar que casi la mitad del decenio estuvo sufriendo las carestías de un Período materialmente «especial» en su estado más cruento–, al menos se le favoreció cierto intersticio. Pasado el año 1996 aparecieron libros, en modalidad de catálogos, de figuras ya legendarias de la fotografía cubana (Corrales, Korda; del primero se publicó, bajo el sello Edición Aurora, «Cuba, la imagen y la historia», a raíz de la entrega del Premio Nacional de las Artes Plásticas 1996 al privilegiado fotorreportero) y una particular antología considerada como «la primera selección de su tipo en la Cuba revolucionaria» (Campos García, 1999). Generado por Mario Díaz Leyva, entonces director de la Fototeca de Cuba, y el español Juan Manuel Díaz Burgos, editada por Mestizo A. C. y la propia Fototeca, *Cuba: 100 años de fotografía* (1998) irrumpió

Guillermo Castellanos Simons (septiembre-octubre de 1994), «Fotografía cubana de los noventa. La opción de corregir y aumentar la realidad» de Patricia Masse Zendejas (mayo-junio de 1996), «Del figurante, su imagen más voluble» de David Mateo (enero-febrero de 1997), o «La liberación del ojo: fotografía cubana buscando espacios» de Benito Martínez (julio-agosto de 1997).

⁴ De esta sección destacan los artículos «José Tabío. Tiempo para no olvidar» (*Bohemia*, 31), «Fotorreportero de mirada lúcida» (*Bohemia*, 9), «Osvaldo Salas. La mejor, la que haré mañana» (*Bohemia*, 13), «La creatividad como esencia de la vida» (*Bohemia*, 18), y «Constantino cámara en ristre» (*Bohemia*, 22), todos de Mayol. Incluso, como parte de la sección «Fotografía contemporánea...» se publicaron, en páginas diferentes a las habituales, textos de otros redactores. Aunque subordinados todos a las mismas intenciones. Así aparecen «José Agraz Solars. La foto irrepitable» (*Bohemia*, 26) y «Ernesto Fernández Noguerras. Retrato diario de la historia» (*Bohemia*, 34), ambos de Tomás Barceló.

en el necesitado panorama fotográfico de esos años como un libro venerado, amén, como en la generalidad de las antologías críticas, de ausencias y obnubilaciones.

Pese a tal ímpetu en la divulgación y el manejo público de la manifestación, a su pluralidad y divergencia, a su apertura hacia amplias zonas de diálogo, a su encomio institucional, y a la ponderosidad de un real ambiente pro-fotográfico, el resultado del proceso creativo de los noventa no puede acopiarse en la compacta caracterización de la equidad modernista. Válido es reconocer que en el transcurso del decenio prevaleció una propuesta fotográfica con fuertes basamentos conceptuales y una extendida inclinación al montaje de escenas o a la fotografía construida –algo que, como ya se había visto, venía apuntándose desde los años concluyentes de la década anterior–, y que se desplegó con actitud de predominio la manipulación tanto del objeto fotográfico como de la factura misma de las obras.

Fueron años distinguidos por un sólido principio de alteración de la imagen, igualmente de la realidad a fotografiar (suceso, persona u objeto), como de la técnica de impresión (modificación de los negativos, virado o coloreado de las imágenes en laboratorio o en versión digital, el recurrido empleo del *collage* o los fotomontajes).

Sin embargo, podría apuntarse que en el período hay dos momentos bien identificables, y lo son más que por el tratamiento de la imagen, por el encomio de valores y la búsqueda expansiva en los conceptos de originalidad y funciones. El primero de ellos, dispuesto entre 1991 y 1995, donde se da continuidad y albergó crítico a la «nueva generación de fotógrafos cubanos», asentada por Juan Antonio Molina a inicios de los noventa, y que avala las obras de Eduardo Muñoz, Marta María Pérez, René Peña y Juan Carlos Alom. De la misma manera, es la etapa en que se revelan nuevos fotógrafos e insurgentes miradas, algunos de los cuales se registraron desde 1992 en la ya mencionada «última promoción de fotógrafos de la generación de la Revolución».

Son tiempos de un discurso visual que básicamente atomiza las nociones tradicionales de objeto fotográfico y de fidelidad al documento. Se bifurcan los temas y se otorga alto valor a la imagen dicotómica y preestablecida. Se exalta la introversión del sujeto, a la par que la visión ontológica y existencial se revalúa y se genera un desgarramiento de sensibilidad ante la postura reproductora. Esto último enfatizado en el documentalismo o fotorreportaje, expresamente el poco divulgado,

cuyas imágenes registraron circunstancias cotidianas y actitudes sociales en los años más inextricables de la década, a partir de una postura diáfana y directa de la realidad.

Es la época del cambio por antonomasia en la creación y en los creadores, y la que algunos entendidos del asunto denotarán como los años del florecimiento de una nueva fotografía o nueva estética fotográfica cubana. De hecho, son los años en que el trabajo persistente de Molina Cuestas aglutina y promueve,⁵ y es el período en que otros críticos y ensayistas serios del arte cubano refieren como circunstancia de ruptura y afianzamiento de novedosas propuestas visuales. Así, en el mismo año 1995 en el catálogo de la exposición bipersonal *Arenas Movedizas. Luis Gómez y Juan Carlos Alom*, Gerardo Mosquera dedica un fragmento a comentar la primacía de un cambio en la fotografía artística de los noventa, nombrándola desde ahí «nueva fotografía cubana» (1995). Y en igual fecha, pero desde las páginas de la revista *Unión*, Nelson Herrera Ysla ya habla de una «fotografía del cambio en Cuba» (1995, p. 76).

El segundo momento se precisa entre 1996 y 1999. Tiempo de vasta resonancia institucional y gran movimiento expositivo. Similar a lo acaecido en las artes plásticas, si bien con un sobrevenir más retardado, se produce una brecha hacia el mercado del arte internacional (algo que en fotografía se concretará con mayor solvencia en los años iniciales del segundo milenio, cuando la presencia de jóvenes fotógrafos cubanos en las ferias de ARCO se hace ostensible: Eduardo Hernández y Cirenaica Moreira, en 2001; Juan Carlos Alom, Manuel Piña, René Peña y Eduardo Hernández, en 2002; y Alina Isabel Pérez, Alain Pino y Cirenaica Moreira, en 2003), y se avivan las exhibiciones colectivas importantes en el extranjero (como «Cuba siempre viva: fotografía

⁵ Molina presenta su trabajo de diploma en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana en 1990 («Refracciones sobre la fotografía manipulada en Cuba (1980–1989)») y hasta 1996 se mantiene realizando una activa labor crítica, investigativa, curatorial y ensayística. Entre sus trabajos definitorios se encuentran, del propio año 96, el ya mencionado *El voluble rostro de la realidad. Siete fotógrafos cubanos*, además de los artículos «Aquella sensación de comenzar la historia» en *Artecubano* 1 (1996), pp. 21-27 e «Historia del gesto detenido» en *Cuba siglo XX. Modernidad y Sincretismo* (1996). En estos dos textos el autor caracteriza, valora y pondera la fotografía cubana de la primera mitad de los años noventa. Mientras que en uno se detiene a historiar y referir peculiaridades por etapas (1996c), en otro establece coordenadas de análisis de la actualidad fotográfica. Es en «Aquella sensación...» (1996b) donde Molina define la noción de «metáfora fotográfica» como el rasgo fundamental del período.

contemporánea de Cuba», Museo de las Américas, Denver, Colorado, en 1997; «Cien años de la fotografía cubana», Casa de América, Madrid, 1998; y «Cuba On. Eleven Conceptual Photographers», Generous Miracles Gallery, Nueva York, 1998).

Son años signados no tanto por una renovación en la imagen, sino más bien por un enraizamiento en los conceptos ya reformulados. La imagen construida, el discurso polisémico, la manipulación, el juego simbólico de la representación, la interrelación arbitraria de expresiones y técnicas, como la incursión en el instalacionismo y la tecnología digital,⁶ fueron algunas de estas reformulaciones defendidas en la obra de los altos noventa. También es el momento en que afloran y se reconocen en escenario legitimante noveles creadores –pensemos en Cirenaica Moreira, Abigail González, Alain Pino, Eduardo Hernández–, con estrenadas estrategias discursivas, como las apropiaciones, la cita, la ironía y la desconstrucción de paradigmas estéticos, sobre todo los relacionados con el cuerpo y la sexualidad.

Son los años concluyentes de una convulsa y difícil década en que la fotografía, girando sobre sí misma, busca alternativas en la realidad patria, en el ser humano común y rutinario, en lo íntimo y lo vivencial, y en el propio arte, para la subsistencia certera en un frente de vanguardia.

La Habana, 2006.

Bibliografía

- ARTECUBANO (1995-1999): ArteCubano Ediciones, Consejo Nacional de las Artes Plásticas, La Habana.
- BOHEMIA (1990-1999): La Habana.
- CAMPOS GARCÍA, A. (1999): «Cien años de fotografía cubana». *Artecubano*, n.º 1, pp. 41-42, La Habana.
- CORRALES, R. (1996): *Cuba, la imagen y la historia*. Valencia: Ediciones Aurelia.
- DÍAZ LEYVA, M.; DÍAZ BURGOS, JUAN MANUEL; SALINAS, PACO; GALINDO ALBALADEJO, CARMEN (1998): *Cuba: 100 años de fotografía*. Murcia: Mestizo A. C.; Fototeca de Cuba.

⁶ Posiblemente, el trabajo que Adalberto Roque expuso en una de las muestras colaterales al VI Coloquio Iberoamericano de Fotografía (1998) en el Centro de Prensa Internacional sea una de las primeras incursiones en la realización y la presentación de la imagen digital en nuestro país.

- HERRERA YSLA, N. (1995): «Una fotografía del cambio en Cuba». *Unión* n.º 21, La Habana, pp. 76- 79.
- MOLINA, J. A. (1996a): «Palabras de presentación». En *El voluble rostro de la realidad. Siete fotógrafos cubanos*. La Habana: Fundación Ludwig de Cuba.
- MOLINA, J. A. (1996b): «Aquella sensación de comenzar la historia». *Artecubano*, n.º 1, La Habana, pp. 21-27.
- MOLINA, J. A. (1996c): «Historia del gesto detenido». En *Cuba siglo XX. Modernidad y sincretismo*, pp. 267-280. Las Palmas de Gran Canaria-Barcelona: Ed. Centro Atlántico de Arte Moderno, Fundación La Caixa, Centre d'Art Santa Mónica.
- MOSQUERA, G. (1995): «Arenas Movedizas». En *Arenas Movedizas. Luis Gómez y Juan Carlos Alom*. La Habana: Fundación Ludwig de Cuba - Museo Nacional de Bellas Artes. Catálogo.
- «Nueve nuevos fotógrafos» (1992): *Revolución y Cultura*, n.º 3, La Habana, mayo-junio, pp. 31-35.
- «Primer Salón de Arte Cubano Contemporáneo» (1995): Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana. Catálogo.
- «Primer Salón de Fotografía del Cuerpo Humano NUDI'96» (1996): Consejo Nacional de las Artes Plásticas, Fototeca de Cuba, La Habana. Catálogo.
- Revolución y Cultura* (1980-1999): Ministerio de Cultura, La Habana.
- «Salón Nacional de Fotografía 1999» (1999): Consejo Nacional de las Artes Plásticas, Fototeca de Cuba, Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana. Catálogo.
- «Segundo Salón de Arte Cubano Contemporáneo» (1998): Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana. Catálogo.
- WATRIS, W. (1995): «Reflection on contemporary photography in Cuba. Interview with Juan Antonio Molina», *Aperture. Cuba: Image and Imagination*, n.º 14, London, pp. 16-27.



La isla re-tratada*

WILLY CASTELLANOS SIMONS / ADRIANA HERRERA TÉLLEZ

Raúl Cañibano nos sumerge en las aguas de lo humano de tal modo que nos hace vivir aquel poema de Nicolás Guillén que clama: «Mire la calle. ¿Cómo puede usted ser / indiferente a ese gran río / de huesos, a ese gran río / de sueños, a ese gran río / de sangre? / ¿A ese gran río?» (2002, pp. 266-267). En su larga jornada como fotógrafo documental por las calles de esa Habana deteriorada pero intacta en su fascinante vitalidad, o a través de la isla y sus campos poblados de asombro, su mirada ha recobrado un modo de representación que es inseparable de la ontología de lo cubano; un conocimiento tan particular como universal de ese gran río de hombres de todos los tiempos.

Sin embargo, ese conocimiento abierto por naturaleza es distante de aquel otro registro que en los años sesenta alimentó la iconográfica épica de la Revolución Cubana. Primero, a través del retrato de sus líderes y de las grandes concentraciones populares, y luego, a partir de una visión idealizada de obreros y campesinos que en los años subsiguientes se impuso como metonimia del «hombre nuevo» y como estereotipo de lo fotogénico en el registro documental. Pero los años setenta también llevaban consigo, bajo la epidermis, la crisis del paradigma representativo de la fotografía documental de aquellos primeros años. Desde el recurso de la sugerencia y, posteriormente, desde el uso recurrente de una metáfora incisiva, otros fotógrafos documentaron la ausencia o lo paradójico como formas de proyectar una realidad social que se apartaba del archivo heterónimo existente. La representación del ser humano se tornó elusiva, y la indagación fotográfica en los desafiantes años ochenta, se abrió al tiempo, hacia nuevos sistemas conceptuales.

* Texto publicado en *Raúl Cañibano* (2013), Madrid: PhotoBolsillo, La Fábrica.

La mirada de Cañibano redefinió la imagen del hombre común desde una tradición documental compleja, desplazando el registro de lo cotidiano hacia zonas o espacios no contemplados por la visión heroica del sujeto como ser social. La cámara de Cañibano no persigue líderes ni figuras emblemáticas, sino a la gente anónima que transita las calles, y a los habitantes de las tierras guajiras a quienes retrata con la descarnada complicitad de lo real. Asumiendo el errar en la urbe y el viaje al campo como método, construye una fenomenología de la cotidianidad en una Cuba sin metáforas, con un ojo capaz de captar lo extraordinario en el instante común y de crear, al mismo tiempo, una experiencia de cercanía con el espectador. Sus series ensanchan el espectro de la tradición documental en la isla, rescatando las infinitas expresiones de la relación individual con los otros, sin distinguir fronteras entre espacios públicos y privados.

Su fotografía antropocéntrica ve al ser humano (niño y niña, mujer, travesti, adolescentes o ancianos de ambos sexos) desde el vastísimo registro de cuanto le constituye y le hace tan común como único; tan poderoso como vulnerable; tan cómico como trágico o tan solitario como solidario. Un registro que de igual forma genera una respuesta emocional que puede ir desde la ternura y la compasión hasta el escándalo o la distancia irónica, y que, sobrepasando la multiplicidad que es capaz de abarcar, nos lleva a descubrir que ningún extraño es del todo ajeno a lo que somos. Las fotografías de Raúl Cañibano contienen una lección de proximidad que escapa al quemante sol de las ideologías y a la sombra del tiempo: alumbran la condición humana y el vínculo que nos anuda a los otros.

La ciudad de las ventanas abiertas

En torno a la representación fotográfica de La Habana hay una infinidad de referencias. A Cañibano le interesa su arquitectura en tanto pueda dialogar con el ser humano, el protagonista de su proyecto creativo. La metrópoli surge como espejo de los deseos para el lente voyerista que persigue el libre vagabundear del prójimo con su carga poética: es La Habana en tiempos de un ocio en el que caben el festejo, el amorío, el descanso, y los gestos cotidianos de la convivencia. Puede atraparlos en los imprevisibles escenarios de la calle o en interiores que a veces escudriña a la luz de las velas. Su cámara errante merodea a menudo en el litoral habanero y en el muro que lo delimita: el omnipresente malecón, que también es una frontera del no-tiempo, un espacio de

deshoras, de encuentros y desencuentros, en cuyos alrededores las escenas se multiplican a veces teñidas con esa aureola que hizo sentir a André Breton –entusiasmado con los óleos de Wifredo Lam– el magma de un territorio surrealista.

Cañibano busca formas repetidas, creadoras de ritmos, justo en donde lo cotidiano alcanza un modo de intensidad sin mito. En esa «ciudad de las columnas», el paso del tiempo propicia narrativas a granel. Soberbia aún en su deterioro, La Habana es generosa hasta el derroche en instantes decisivos que el fotógrafo le hurta a la vida. Aprovechando el orden de las coincidencias, el fotógrafo crea paralelismos en escenas que son abre bocas de múltiples lecturas potenciales, aunando situaciones que pueden tener una relación de afirmación o de contradicción, desde la carga conceptual de la imagen. De este modo, reconstruye la vida –como lo hiciera Joyce en su Dublín natal–, desde una visualidad que capta la caótica convergencia de la experiencia urbana usando la simultaneidad de situaciones disímiles.

La mirada de Cañibano recorre la ciudad abierta develando sus espacios íntimos, alimentándose con ese sentido histriónico del cubano que, como una vez dijera el crítico Juan Antonio Molina, se entrega gustoso a la pose y al juego teatral (Molina, entrevista personal, marzo de 2011). A La Habana se le ama, aunque ya no sea más como la viera Luis Cernuda, «hermosa, aérea, airosa, un espejismo»; y porque sigue siendo para cada habanero la «ciudad con más ventanas abiertas»; o, tal y como la viviera Fayad Jamís: «¿Este es acaso el verdadero centro del mundo?».

Mito y realidad

Series como *Ocaso* y *Fe por San Lázaro* reformulan el imaginario de dos segmentos históricamente sensibles a la retórica del documentalismo oficial, y a un exotismo ya universal, anclado en la iconografía fotográfica del subdesarrollo. *Ocaso* registra la sobrecogedora soledad y abandono de la vejez en Cuba, como metonimia de las propias grietas del sistema. Captadas en una institución médica o en las calles de la capital, las imágenes exploran una faceta poco divulgada aunque bastante visitada por otros documentalistas de los noventa. Cañibano acepta el desafío de esta retórica y construye un emotivo documento social de profundo alcance humano. Resuelta con la elegancia de la madurez visual, *Ocaso* se impone como una experiencia cognoscitiva que opera desatando la catarsis. En conjunto, la serie trasciende el

sentido de cada escena particular, esbozando el relato de un mundo alienado por la indolencia social. Es una visión pesimista, sin duda, pero que rescata el valor excepcional de los gestos individuales que reafirman la vida en su inquebrantable dignidad.

Una exploración análoga del drama ocurre en *Fe por San Lázaro*, serie que ahonda en la pervivencia del sentimiento religioso en Cuba, en nuestros días. Cada 17 de diciembre, miles de devotos se congregan en la Ermita del Rincón, a escasos kilómetros de Santiago de Las Vegas, para reencontrarse en procesión penitente, con una de las figuras más veneradas en la isla: San Lázaro, el mendigo de la parábola de San Lucas, o Babalú Ayé en la Santería, dueño y señor de las enfermedades contagiosas y protector de los enfermos.

Las fotografías de Raúl Cañibano abren un paréntesis de elocuencia narrativa sobre el tema. El conjunto elude la secuencia lógica de causas y efectos, pero logra una singular coherencia gracias al poder sugerente del plano cerrado. Esto le confiere a *Fe por San Lázaro* un marcado espíritu cinematográfico. Ciertas imágenes se deshacen en ambigüedades para luego recomponerse en las visiones del espectador. Algunas recurren a paradójicas coincidencias, situaciones demasiado fortuitas para ser obra del azar o demasiado auténticas para ser productos de la manipulación. Entre todas, sintetizan esta legendaria peregrinación de penitentes cuyo único deseo es devolverle al santo, con las monedas de la devoción, el milagro de los favores concedidos.

La fotografía como ejercicio de convivencia

Cien años de soledad, obra cumbre de la literatura latinoamericana, surge del viaje que llevó a García Márquez, de regreso a la tierra del origen muchos años después de haberla dejado, y del consecuente deseo de «dejar constancia poética del mundo de mi infancia» (Mendoza, s. a., p. 56). De modo paralelo, Raúl Cañibano sintió el llamado de la *Tierra guajira* donde vivió una parte de su niñez en el ingenio Argelia Libre del poblado de Manatí, en la provincia de Las Tunas.

Tierra guajira se inspira en ese retorno que es tan geográfico como afectivo, dando origen a la más lírica de sus series y también a la que define en su proyecto creativo, al viaje como método y a la fotografía como ejercicio de convivencia humana y estética.

Algunos fueron viajes muy difíciles —comenta el autor—, en otros, tuve la oportunidad de entablar amistad con los campesinos y quedarme en sus

casas por días, compartiendo también sus carencias [...]. Son personas muy nobles y comparten lo poco que tienen. Yo les ayudaba llevándole ropas de trabajo y herramientas que conseguía en La Habana. Así viajé de pueblo en pueblo, primero por la ruta martiana de Playita a Dos Ríos, y luego por todo el país: Gibara, Remedios, la Ciénaga, Consolación del Sur o La Isla de la Juventud. (Raúl Cañibano, entrevista personal, enero de 2012).

Realizada como ensayo a largo plazo, *Tierra guajira* contiene la poética de una alianza indisoluble entre la tierra como fuente de vida, el hombre que la trabaja y los animales que la habitan. Es una mirada descarnada –como la vida en el campo–, pero que registra la sensibilidad del guajiro a través de su ritualidad diaria, ya sea en el trabajo, en las celebraciones o en la intimidad de esos hogares de puertas perennemente abiertas. Tanto las imágenes urbanas como las rurales son tomadas en su mayoría en momentos de ocio –ese espacio ignorado por la tradición documental que le precedió–. Pero mientras en las escenas de la ciudad se advierte una atmósfera de aislamiento y fragmentación, en el campo predomina una unidad interior que proyecta el imaginario de un mundo apacible, sin fisuras. Así, el trabajo simultáneo del fotógrafo en ambas series establece un contrapunto revelador tanto en lo estético como en lo sociológico.

Es muy posible que las fotografías de niños y niñas funcionen como autorretratos, en un intento por rescatar las huellas de una infancia borrosa en la memoria del autor. Confabulándose con sus juegos, el fotógrafo capta una lúdica poderosa capaz de doblar la realidad, recreando una instancia particularmente bella de su relación con los animales, construida sobre la certidumbre de que no es posible la vida de un reino sin el otro. Si «la literatura es la infancia al fin recuperada», como plantea Georges Bataille, *Tierra guajira* es entonces el documento de un rescate entrañable: la historia en imágenes de un espacio perdido que regresa en el tiempo, a través del asombro y del prisma de los ojos del niño que fue.

Miami, 2012

Bibliografía

BATAILLE, G. (s. a.): «La littérature, je l'ai, lentement, voulu montrer, c'est l'enfance enfin retrouvée». Disponible en <http://quilesfrederique9.e-monsite.com/pages/dossiers/georges-bataille.html>

GUILLÉN, N. (2002): *Obra poética*, t. II. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

MENDOZA, P. A. (s. a.): *El olor de la guayaba. Conversaciones con Gabriel García Márquez*. Disponible en <http://LeLibros.org/>

CERNUDA, L. (s. n.): Disponible en <https://www.worldliteraryatlas.com/es/quote/luz-y-cielo-de-la-habana>

JAMÍS, F. (s. a.): Disponible en https://hoteltelegrafo.blogspot.com/2019/08/23-y-12_12.html



Elogio del retrato. Fotografías de Joaquín Blez*

JOSÉ ANTONIO NAVARRETE

Notas para una exposición

El voluminoso archivo de impresos y negativos de Joaquín Blez (1886-1974), adquirido por el Museo Nacional de Bellas Artes de Cuba entre 1983 y 1984, nos permite seguir minuciosamente la producción de este fotógrafo de galería. Sus fondos contienen las evidencias de más de seis décadas de trabajo profesional que se extendieron durante casi toda la República y los comienzos de la Revolución. Una parte significativa de los estratos económicamente elevados de la sociedad republicana del país asoma en él sus rostros, confundidos entre una admirable cabeza de estudio o la sonrisa de una corista parisiense.

La presente muestra es una visita a ese archivo –originalmente sin documentación ni clasificación alguna–, cuyo estudio detallado rebasa el tiempo que se ha podido dedicar a organizarla. Ha sido imprescindible consultar numerosas publicaciones periódicas para datar la mayoría absoluta de las piezas. Cuando no hemos detectado la fecha exacta de una –a nuestro juicio, importante– hemos hecho un análisis comparativo para aproximarla a algún momento de la trayectoria del fotógrafo. Todo ello con el fin de desplegar una selección documentada y suficientemente comprehensiva del cuerpo de trabajo de Blez, así como de exhibir aquellos exponentes que pueden ilustrar mejor las características de su largo quehacer.

* Ensayo inédito elaborado para el catálogo de la exposición *Crónica de un estudio. Fotografías de Joaquín Blez*, que con mi curaduría fue presentada en el Museo Nacional/Palacio de Bellas Artes, de junio a julio de 1987. Por carencia de recursos económicos, el texto fue sustituido por una versión sumamente abreviada del mismo en el catálogo editado con motivo de la muestra. En 2001 hice una revisión del escrito con motivo de una publicación que tampoco alcanzó la imprenta.

Algo más: Blez fue, eminentemente, un retratista comercial. Hizo numerosas vistas de Santiago de Cuba y La Habana a principios de siglo; uno y otro reportaje; quizá cientos de paisajes cuando aprovechaba los domingos o vacaciones para dedicarse a su *hobby* favorito: la fotografía; también escenas típicas o vistas de los países que visitara, y hasta alguna foto –con premio– del carnaval habanero; pero donde su personalidad y talento descuellan es, precisamente, en el retrato. Su práctica de este género no solo constituyó su sostén económico, sino, además, el despliegue de su creatividad, y a ella se vinculan también algunos «estudios» elaborados como ejercicio artístico directo. A lo anterior se une el pequeño conjunto de desnudos que Blez realizara entre 1926 y 1927, el mejor logrado de una época en que el género tuvo un corto relumbré en la fotografía del país. Por ello, hemos reunido en la presente muestra esa parte esencial de la obra de Blez: la que lo define como fotógrafo meritorio.

Los retratos

Varias décadas transitadas por Blez en el cultivo de su profesión, y los cambios fácilmente observables en el proceso de constitución de su cuerpo de trabajo, hacen necesario determinar etapas dentro de ese itinerario suyo que resuman características particulares unas respecto de las otras, o, lo que es igual, proponer una periodización. Ello es difícil porque la labor de un estudio comercial como el de Blez fue prácticamente continua, con una «evolución» que transcurre casi de manera constante al incorporar –o desechar– recursos técnicos, decorativos, expresivos o formales no sincrónicamente, sino según la específica dinámica del género y su relación con los nuevos gustos de la clientela. Por eso, la periodización que aquí desarrollamos solo pretende trazar bordes temporales aproximados dentro del cuerpo de trabajo de Blez a partir del análisis concreto de este en tanto resultado de una práctica fotográfica específica: el retrato de estudio –como venimos subrayando–, y en los vínculos que el mismo establece con el desenvolvimiento coetáneo de esta práctica en Occidente, dentro de la cual se inserta.

1.ª etapa: Consolidación del aprendizaje (ca. 1908-1917)

Los más antiguos retratos de Blez que hemos visto datan de 1907, pero su archivo al parecer solo contiene muestras del género a partir de 1908. El periplo geográfico que recorre el fotógrafo al alborear su

carrera se extiende por el eje Santiago de Cuba-Central Chaparra-La Habana, ciudad donde abre un estudio en 1917.

El 5 de diciembre de 1886 nace Joaquín Blez Marcé en Santiago de Cuba, capital de la antigua provincia de Oriente, hijo de Felicia Marcé Castellanos –patriota bayamesa– y del ingeniero Joaquín Blez Cuadras, aficionado a la pintura. Según información familiar, cursa estudios en el Seminario de San Idelfonso y se gradúa de bachiller en el Instituto de Segunda Enseñanza, ambos en su ciudad natal.

Todavía Blez no se ha despedido de la adolescencia cuando muere su padre, el 4 de julio de 1904, y luego de este suceso comienza su aprendizaje fotográfico en el establecimiento del entonces más famoso fotógrafo de Santiago de Cuba, Antonio Desquiron, padre de un amigo suyo, «mediante su generosa cooperación al trabajo diario de dicho taller estudio». Según la explicación que el mismo Blez diera ya adulto, este paso fue «impulsado por su propia vocación» («En charla con el compañero Blez», 1949); no obstante, muerto el principal sostén de la familia, su decisión de hacerse pronto de un oficio pudo haber sido también condicionada por imperativos económicos.

Dos noticias correspondientes a 1907 dan cuenta de la temprana actividad fotográfica de Blez, en un año en que cumple los veintiuno de edad y, al parecer, comienza a ejercer de manera independiente como fotógrafo a domicilio. La primera se relaciona con el viaje que, probablemente en enero, hace de Santiago de Cuba a Jamaica, con escala en Montego Bay y destino final en Kingston, para hacer un reportaje sobre los daños causados por el terremoto que asoló esta ciudad el 14 del citado mes. En su diario de viaje escribió:

Por fin desembarco en el deseado Kingston y encuentro esta estación casi en ruinas, y al dirigir mis pasos por las calles principales de la ciudad, o sea, las que situadas en la parte baja de la misma se dedicaban al comercio o eran ocupadas por establecimientos, las encuentro completamente derrumbadas. Es triste e impresionante el aspecto de toda la ciudad; solamente se ven cuadrillas de obreros que se dedican al levantamiento de los cadáveres y cremación de los mismos. (Cuaderno manuscrito).¹

¹ Área de Información, Documentación y Biblioteca. Museo Nacional/Palacio de Bellas Artes.

La segunda noticia viene en *El Fígaro* –semanario habanero ilustrado–, donde se divulga en un número especial correspondiente a sus ediciones del 30 de junio, 7 y 14 de julio un amplio reportaje fotográfico sobre Santiago de Cuba, en cuya realización participa, entre otros, y según lo identificara este medio de prensa, «el joven de gran actividad y *maestría* Sr. Joaquín Blez, que en poco tiempo se ha puesto a la altura de los más afamados artistas de Santiago» (*El Fígaro*, 1907).

Poco después, en junio de 1910, se publica por la Editorial El Fígaro, con grabados de Zarco y Martínez, el *Álbum de vistas del gran Central Chaparra* –para el momento propiedad de la empresa estadounidense United Fruit Company–, un extenso reportaje fotográfico realizado por Blez. Presumiblemente, alrededor de esta fecha abre Fotografía Blez, su primer estudio, en el mismo Central Chaparra. En numerosas imágenes Blez recrea la vida productiva y social del próspero central y se convierte en cronista gráfico de la familia de su administrador, el mayor general Mario García Menocal (1866-1941), quien en 1913 asume la presidencia de la República y desempeña el cargo durante dos períodos electivos, hasta 1921.

También en 1913 Blez se traslada a La Habana, donde es nombrado jefe del Departamento de Fotografías y Planos del Gobierno. De inicio se residencia la fija en Chacón n.º 1 entre San Ignacio y Cuba y, al año siguiente, se muda para Chacón n.º 9 entre Cuba y Aguiar. Es, finalmente, en 1917 cuando se establece y abre un estudio fotográfico en Neptuno n.º 65 entre Galiano y San Nicolás. No obstante, hay constancia de su práctica de retratista a domicilio en la capital antes de la apertura de su estudio.

Sin dudas, la elegancia natural de Blez, inteligencia y formación letrada, unidas al origen familiar que lo relacionaba con las familias pudientes de su natal provincia oriental, le facilitaron en los comienzos de su ejecutoria el rápido acceso a una clientela integrada por las últimas. A ello habría asimismo de contribuir decisivamente el ansia de renovación que en breve condujo a Blez a una posición destacada en la práctica de la fotografía.

En el propio curso de su proceso formativo el joven fotógrafo puso a prueba su capacidad innovadora. Se cuenta que al abandonar el estudio de Antonio Desquiron e iniciar su carrera independiente como retratista a domicilio, «unas originales pantallas de reflexión, fabricadas con espejos y papel plateado de su invención preparadas por él mismo, le condujeron a sus primeros triunfos profesionales y al dominio pleno

y aplicación artística de la luz natural» («En charla con el compañero Blez», 1949). Así, la utilización de la luz con una decisiva intencionalidad expresiva se convertiría desde entonces en un problema de atención reiterada en su trabajo. Baste para comprobarlo el retrato de Mariana Seva de García Menocal (*Social*, mayo, 1916, p. 4), hecho cuando ya Blez estaba residenciado en La Habana y esta era la primera dama de la República. La suave gradación de luces y sombras localizada en el rostro le confieren al mismo naturalidad y expresividad, un recurso que Blez utilizaría sostenidamente. Estos rasgos se enfatizan en el ejemplo citado con el elegante abandono de la pose.

Como otros muchos fotógrafos de ese tiempo, Blez hizo uso del *desvanecido*. Esto es, limitar el retrato, en el centro de la hoja de papel fotográfico, dentro de un contorno de límites no definidos, esfumados, a fin de concentrar la atención en el personaje retratado. Valga destacar el de *Ignacio Montalvo y familia* (ca. 1915), y *Carnaval* (*Social*, febrero, 1918, p. 16). El último, por el reforzamiento de la irrealidad del decorado de fondo que se logra con este recurso.

Obsérvese, además, cómo Blez busca huir de los lugares comunes predominantes en Cuba a la sazón en la práctica del género: pose convencional y marcadamente afectada, frialdad en el acercamiento al individuo, lo cual traía como consecuencia una pasmosa uniformidad. Es cierto que en estas inquietudes no anduvo solo, pero llegó lejos.

De esta etapa son los primeros retratos de interés psicológico que realizara. En su pomposo estilo, *Conde Kostia* –seudónimo de Aniceto Valdivia, (1857-1927)–, fue quien inicialmente advirtió este rasgo de la obra de Blez, al afirmar que su «retrato es, por decirlo así, psicológico, como una tela de Maestro. El alma vive y palpita al través de las facciones, en una escala de valores que dan la sensación inmediata de la persona» (Conde Kostia, 1917). El de *Laureano Fuentes* (*Social*, enero, 1918, p. 52), se cuenta entre los que el crítico señaló para ilustrar su opinión y, ciertamente, es quizá uno de los mejores exponentes del interés de Blez por construir una representación individualizadora, capaz de proyectar el mundo interior y la personalidad del modelo.

No obstante, tal propósito de Blez estuvo siempre subordinado a sus objetivos de subrayar la dignidad y distinción del personaje. Como retratista comercial de las élites, no podía eludir el carácter de encargo social directo de su trabajo, pero tal condicionamiento estaba mediatizado por una específica concepción estética, emparentada con el «pictorialismo» que, a la par que censuraba la iluminación y la pose

casi estereotipadas, criticaba la «reproducción matemática del rostro humano» como motivo de burla segura para «los artistas», en una posición que distaba mucho de la que pronto esgrimirían los fotógrafos modernos vanguardistas. La solución afín a Blez sería claramente formulada por Rodolfo Namias (1867-1938), quien fuera profesor de Blez en Italia al despuntar la década de los veinte y un amigo profesional suyo en lo sucesivo: «Es indudable que el fotógrafo que sabe elegir la expresión, que sabe colocar al modelo de modo que dé una línea artística, que sabe distribuir luces y sombras, escoger el fondo y hacer que se destaque la figura, que sabe, en suma, hacer un retrato que dé a un tiempo impresión de parecido y de vida, debe ser un psicólogo y un artista, lo mismo que el pintor» (Namias, 1935, p. 154).

Ello significaría en la práctica –y los retratos de Blez no rebasarían nunca estos límites– el distanciamiento del realismo con su interés por el hombre común y la reproducción minuciosa del «campo de batalla en que se convierte el rostro humano en la lucha por la vida» (Viertel, 1958). Su credo artístico explica, también, que los retratos de los hombres le permitieran una mayor posibilidad de indagación psicológica, mientras que en los de las mujeres la expresividad se consigue a partir de gestos, miradas, sonrisas, pero sin abandonar el artista su misión de embellecedor de la imagen femenina. No podía ser de otro modo en un marco social y cultural que daba a las segundas el papel de objetos decorativos.

Puede comprobarse, además, cómo desde muy temprano Blez manifiesta poseer un excelente gusto en el retoque, con el que elimina imperfecciones y enaltece la fisonomía sin «embalsamar» al personaje. Se ve, por ejemplo, en los retratos del ingeniero *José Ramón Villalón* (ca. 1917) y del médico y político *Eugenio Molinet* (ca. 1917), desprovistos de arrugas, pero sin que los rostros pierdan por ello su aire natural y su maduro semblante.

2.ª etapa: Maduración del artista (ca. 1918-1930)

Una nota publicitaria de enero de 1918 anuncia el estudio «que el Sr. Blez ha abierto en Neptuno n.º 65». Según esta misma nota: «Entre su numerosa clientela se hallan las familias de Menocal, Villalón, Carrillo, Valdés-Fawley, Heydrich, Diago, Fonts [*sic*]» (*Social*, 1918, p. 52), todas pertenecientes a la nueva élite social republicana. Poco después, en 1920, Blez habilita como estudio y vivienda los altos de Neptuno n.º 38, entre Industria y Amistad. Neptuno n.º 38, «el estudio mejor montado de la

ciudad» –según una reseña publicitaria–, sería durante el resto de la vida profesional de Blez, más tarde con el n.º 210, su galería de retratos. La prensa destaca entonces, entre los procedimientos fotográficos trabajados en el estudio en sus inicios, la «porcelana al óleo, retratos al platino (verdadero) importado de Londres, y *portraits* al carbón *tissue* en todos colores» (*Social*, 1921, pp. 72-73).

Interesado en su desarrollo profesional, a comienzos de 1922, Blez parte para Europa a perfeccionar sus conocimientos de fotografía. Visita España, Italia, Suiza, Alemania y Francia. En España conoce al fotógrafo pictorialista Antonio Prast. En Milán estudia en la Escuela Laboratorio de Fotografía y Aplicación Directa, bajo la orientación del profesor Rodolfo Namias. Meses más tarde, el 14 de septiembre, recibe un diploma de habilitación profesional expedido por dicha escuela. Luego regresa a La Habana. Desde fines de 1922 hasta 1926 sostiene correspondencia irregular con Namias sobre cuestiones técnicas.

Cuando Blez abre su estudio de Neptuno n.º 65 se venía operando ya en la capital una renovación de los cánones estilísticos del retrato comercial. Junto a él marchaban encabezando esta tarea los norteamericanos Billy Walk, director de la American Photo Co., y Norman B. Henry, quien en el segundo lustro de los años diez realizara una bellísima e innovadora iconografía de nuestra alta burguesía. En la competencia quedó «eliminado» el último –no sabemos bien por qué razones–, y predominó Blez, que se convertiría así en «el fotógrafo del mundo elegante».

Por su galería pasaron presidentes, políticos como *Jesús María Barraqué* (ca. 1925); hombres de negocio como *Emeterio Zorrilla* (*Carteles*, 24 de abril, 1927, p. 13); intelectuales como *Alfonso Hernández Catá* (*Social*, octubre, 1920, p. 48), damas de la alta sociedad como *Mina Pérez-Chaumont de Truffin* (*Social*, abril, 1924, p. 36); artistas como *Paulette Mauve* (1925). Todos los que brillaban en la sociedad con oropeles y fastos se dieron cita en su estudio, aunque también valores auténticos del mundo cultural y social de su época. Su nombre traspasó nuestras fronteras. El retrato era Blez.

El estudio de la iluminación ocupó buena parte de la exploración de Blez. La luz diurna, que entraba a su set retratístico tamizada por cristales nevados, la combinaba, casi siempre, con «un aparato desconocido para muchos, es decir, el sistema de tubos-lámpara de vapor de mercurio para obtener la iluminación localizada según líneas que dan a la figura efectos en general muy graduados, que con ningún

otro medio de iluminación sería posible obtener». A veces utilizaba también una gran lámpara eléctrica de cuatro arcos. Tal uso de la luz no solo aportaba riqueza de claroscuro, sino que se convertía en un elemento de particular expresividad al dibujar los rasgos del rostro. Este último recurso contribuía además a revelar las texturas y marcar los volúmenes cuando esto era de su interés.

Su trabajo de experimentación química no tenía antecedentes en nuestro medio. Hurgó en todos aquellos procedimientos que le permitieran embellecer sus imágenes, alcanzando maestría en las diversas técnicas de viraje en tonalidades sepia, rojo, azul, etc. Hizo porcelanas al óleo, retratos al platino y unos virajes metálicos en plata y oro –de *Paulette Mauve* (1925), *Armantina Pasalodos de Goenaga* (*Social*, septiembre, 1925, p. 39), y otros, tales como *Estudio* (*Carteles*, 20 de diciembre, 1925, portada) y *Odalisca* (1925) –que constituyen *summa* de su pericia técnica.² Blez afirmarí­a su innegable inclinación por los procedimientos ennoblecedores de la imagen», de raigambre pictorialista, con las palabras siguientes:

En Europa, cuando se verifican exposiciones, todos los trabajos presentados son con esos procedimientos. A nadie se le ocurriría, como sucede en nuestro suelo, llevar trabajos de excelente exposición, muy cuidados de luz y de retoques, pero cuyas impresiones estén hechas en «bromuro de plata». Eso nadie lo emplea, y la «pigmentipia» ofrece el verdadero sortilegio de culminar trabajos que semejan vigorosos aguas fuertes [*sic*] (Alfonso Roselló, 1923, p. 57).

El decorativismo del retrato comercial de las postrimerías de la segunda década del siglo, conectado por un lado con la «fotografía artística» coetánea y, por otro, con las tendencias decorativas en el espíritu del *art-nouveau*, fue el espacio creativo en que Blez se movió durante este período. El ascendiente del *art-nouveau* en su fotografía de entonces no es posible reducirlo a tal o cual rasgo estilístico –aunque ellos aparezcan en su cuerpo de trabajo–, sino que se vincula con algo más profundo, la propia concepción del retrato, particularmente el femenino. El efecto decorativo se subraya a veces con la inclusión de

² «En este año Blez prepara grandes novedades artísticas como retratos sobre porcelana al fuego, miniatura en marfil y unos nuevos retratos metálicos en colores [...] cuyo proceso acaba de patentar» (*Social*, 1926, p. 65).

muebles y objetos, como en otro de *Armantina Pasalodos de Goenaga* (*Bohemia*, 31 de julio, 1921, p. 17); o con simples accesorios, como en *Estudio* (*Chic*, diciembre, 1921, p. 45) al incorporar el espejo. En este último, el marco que bordea el óvalo del retrato contribuye también a reforzar el efecto decorativo, mientras que en el de *Margarita Johanet y Montalvo* (ca. 1921) lo logra el dibujo ornamental que, por un brevísimo tiempo, Blez utilizó en torno a la imagen.

Su gusto por el «postpictorialismo»³ se manifestaría no solo en el acercamiento a los procesos de impresión noble, sino también en estudios retratísticos que realizara. Vestía a los personajes –anónimos– con disfraces, en alusión a épocas o tipos particulares, con lo cual daba a las fotos una impronta pictórica, como en *Maja...*⁴ (*El Arquitecto*, septiembre-octubre, 1928, p. 210), o *La Marquesita* (*Carteles*, 29 de noviembre, 1925, portada); la última, una composición que pretendía traer al presente una belleza femenina del siglo XVIII.

En otros casos el disfraz era puesto por el propio cliente. Recordemos que uno de los hábitos de nuestra burguesía era la celebración de saraos recurrentes a momentos históricos del pasado, como lo fueron los bailes Watteau, Las mil y una noches o II Imperio, en correspondencia con una moda epocal a la cual no eran ajenos ni los artistas de vanguardia establecidos en Montparnasse. Ahí están, por citar algunos, los retratos hechos por Blez de *Ana Maria Menocal*, *Mina Pérez-Chaumont de Truffin*, ya mencionado, y *Mary Karr* (*Social*, abril, 1924, p. 37), todos del último baile mencionado (1924).

De este período es el retrato de Blez que quizá pueda considerarse como su más acabada aproximación arquetípica a un personaje: *Cabeza de estudio* o *Viejo maestro* (*Social*, mayo, 1920, p. 35) resume la venerabilidad, ternura y grandeza moral de un anciano anónimo.

³ Se le denomina en ocasiones «postpictorialismo» a aquel ejercicio de la fotografía que dio continuidad, a partir de la tercera década del siglo XX, a los modos de configuración de la imagen según la práctica pictorialista que había dominado en los predios del arte fotográfico entre las dos últimas décadas del XIX y las dos primeras del XX. No obstante, con mayor frecuencia se le identifica como «pictorialismo», sin hacer distinción de su carácter epigonal y ya fuera del centro principal de las investigaciones artísticas en la fotografía, ocupado por los movimientos modernos. No obstante, cabe destacar que el retrato comercial de estudio desarrolló una particular dinámica de conexiones entre la tradición pictorialista y las exploraciones modernas.

⁴ Esta fotografía fue denominada indistintamente como *Maja cubana*, *Maja española* o, simplemente, *Maja*.

Otra excelente muestra de su interés individualizador es el que hiciera al pintor español *Pablo Uranga* (1925) durante su estancia en nuestra patria. Estas fotografías, junto a *La marquesita* y *Maja...* (ya citadas), y el retrato del *Coronel José Miguel Tarafa* o *El Comendador (El Arquitecto)*, septiembre-octubre, 1928, p. 210), serían los caballos de batalla de Blez en numerosas exposiciones internacionales más de dos décadas después de realizadas.

Asoma también en esta etapa la nota *glamour* ([Sin identificar], ca. 1928), y hacia el final de la misma los decorados con motivos vegetales o reminiscencias greco-latinas se sustituyen alguna vez por el juego entrecruzado de líneas perpendiculares, como asimilación de la nueva concepción de la línea que introducen el *art-déco* y el constructivismo en la práctica del retrato de estudio (*Rosita Clavería de Blanco Herrera*, ca. 1930)

Desde alrededor de 1918 hasta mediados de la década de los veinte, Blez desplegó una gran creatividad y capacidad de experimentación, pero muy rápidamente perdió sintonía con las corrientes predominantes en Occidente en el retrato de estudio. Su reinado terminó. Hacia 1928 se evidencia la sustitución de Blez por *Rembrandt* en el gusto de la alta burguesía cubana: el último, el húngaro Aladár Hajdú, quien en 1925 abrió en asociación con Kubey la galería Foto Kubey-Rembrandt en La Habana, pero muy pronto se estableció en solitario. *Rembrandt* introdujo el *flou* o difuminado del rostro en el retrato cubano de la época, los fondos geométricos y subrayaba la estilización de las poses *glamour*. Con él se divulgaban rasgos de la fotografía de estudio de los que Blez se había apartado o quedado a la zaga. La incorporación por el último de estos recursos fue relativamente lenta, y se define en una nueva circunstancia de su producción.

3.^a etapa: Una nueva orientación del estilo (ca. 1931-1935)

Es probable que las duras condiciones del momento, con la crisis que estremeció todas las estructuras de la nación entre 1929 y 1933, hayan incidido en una disminución de la clientela de Blez; pero se hace evidente que la élite local corría más aprisa hacia el estudio de *Rembrandt* –con crisis y todo– para anunciar su placentera imagen en los medios de prensa. Blez, sencillamente, quedó rezagado. Este corto lapso que aquí analizamos se caracterizará, entonces, por una nueva «puesta al día» de sus conceptos y procedimientos.

Los fondos incorporan el diseño geométrico, no solo con el predominio de recursos escenográficos (*María Jaén de Zajas*, 1933), sino también con una cierta simplificación de elementos geométricos en un negativo, el cual se unía a otro negativo revelado solo con el personaje, haciendo un montaje tipo *sandwich* para imprimir, como es el caso del retrato de *Lidya Dotres Rivas* (1933), su tercera y definitiva esposa, con la que contrae nupcias el 22 de julio de 1933.

Blez asimiló el difuminado del rostro en el retrato. Asimismo, no abandonó el cuidado en la iluminación que, como ya señalamos, marcaría toda su obra. El *glamour*, que una potente industria cinematográfica y la creciente popularidad de las revistas de moda, entre otros factores, propagaron como modelado de la feminidad –léase idealización– se instala sumamente estilizado, por ejemplo, en otra foto de Lidya Dotres que titulara *Inspiración* (*Chic*, 1.º de mayo, 1934, p. 29).

Como puede constatarse, Blez pudo evolucionar con relativa rapidez hacia los nuevos gustos que influyeron en el género que desarrollaba. Defendió su prestigio ante sus competidores y recuperó sin lesiones su presencia pública, pero perdió la hegemonía que anteriormente detentara. La participación compartida de la clientela adinerada entre varios estudios fotográficos «exclusivos» parece indicar una cierta ampliación de los estratos más altos de la sociedad del país, así como el aumento y relativa diversificación de propuestas del mercado retratístico.

4.ª etapa: El último esplendor (ca. 1936-1950)

El abandono del *flou* y el regreso de mobiliario y objetos de las artes decorativas a la composición son dos de los rasgos que caracterizan la obra de Blez en este lapso.

La búsqueda de la estilización de la mujer la encamina, en lo fundamental, hacia el tratamiento del cuerpo –sin que ello haya estado totalmente fuera de su labor anterior–, pero ahora Blez subraya la pose, generalmente, en afectada elegancia. La relación que establece el modelo con muebles, objetos decorativos, accesorios del vestir u otros elementos escenográficos, alcanza el objetivo de mundanidad y distinción deseado, como permiten comprobarlo los retratos de *Aida Cuéllar* (1936), *Mina Gómez Diago* (*Grafos*, julio-agosto, 1939, s. p.) y *Graciela Gómez Diago* (*Grafos*, septiembre, 1939, s. p.). Esto se corresponde con la «clásica» línea *glamour*, en su apego al destaque en los retratos femeninos de «los rasgos nobles del rostro y la belleza

de la figura». Blez supo sortear con habilidad los escollos que cara y carnes de algunas de sus clientes le presentaban haciendo lo que le correspondía: arreglarlos.

La cuidada composición del retrato de Asta Palmgreen de Roche, *Ketty* (ca. 1946), con el modelo insertado coherentemente en un diseño interior que casi semeja una escenografía; o las bellas fotos de *Miss Arden* (ca. 1940-1945) –en las que la colocación de las manos constituye ejemplo particular de refinamiento– son otras muestras de la excelencia de la labor del fotógrafo. El retrato de los hombres, siempre sobrio, tiene en los de *Moisés Simons* (ca. 1940) y *Ricardo* (ca. 1948) representaciones del acercamiento particular a la psicología individual de los personajes: son, diríamos, retratos de caracterización.

5.^a etapa: La decadencia (ca. 1950-1968)

Más que hablar de la decadencia de Blez, sería justo decir que en ese decurso se produce la decadencia de la práctica de trabajo de la cual él había sido representante. Los retratos de galería de las élites, agotadas sus fórmulas, cayeron en la repetición y el amaneramiento. Blez continuó haciendo retratos bien iluminados, retocados con esmero, elegantes, pero nada más. A veces, ni siquiera pudieron escapar totalmente de tal estancamiento los retratistas cubanos de estudio más famosos de la década de los cincuenta, tales como Armand o Narci. Las fotografías de los últimos parecen en ocasiones «variaciones sobre un mismo tema», ya trascendido, aunque en otras la libertad para explorar en la línea *glamour* –dada la abundante clientela de artistas que ambos tuvieron– les reservaría la posibilidad de ejecutar retratos interesantes. Asimismo, pudieron hacer algo que a Blez le estaba más o menos vedado: explorar con desenfado la imagen *sexy* de las mujeres.

El género del retrato siguió nuevos rumbos a escala universal. Los clientes habituados a autocomplacerse no podían resistir la profundización de la tendencia psicológica en el género, dirigida a sondear sin pudor en la fisonomía. Ni el retrato de una persona en su ambiente característico, ni aquel acompañado de símbolos –difundidos en la fotografía internacional–, estaban al alcance de la mayoría de los fotógrafos de estudio. Fue el final de una historia.

Los últimos días de Blez fueron también muy difíciles en lo personal. En 1968 su estudio es intervenido en el marco de la llamada «ofensiva revolucionaria», que eliminó o expropió todos los comercios

y servicios privados que quedaban funcionando en el país. Blez abandonó entonces, de manera obligatoria, la práctica de la fotografía profesional. Poco después, el 2 de julio de 1972, muere su esposa Lidya Dotres de una penosa enfermedad. Él no le sobreviviría mucho tiempo: el 7 de abril de 1974 muere a causa de una hemiplejía cerebral.

Los desnudos

En 1907 la actriz Germaine Aymos se presentó en la escena del Moulin Rouge parisino ataviada solo con tres pequeñas conchas que le cubrían escasamente sus más notorias intimidades. El sonado escándalo que provocó tuvo como saldo la consagración del desnudo en los espectáculos de variedades. Después de la I Guerra Mundial, ese espíritu frívolo y alegre de la *belle époque* continuó, entre otras cosas, en la desnudez de las coristas del Casino, del Music Hall, del Bataclán y del Folies Bergère: fue en la década de los veinte que llegó a su apoteosis.

El cine se sumó a esta primera corriente del «destape». Hollywood compró todo el talento extranjero al alcance de su bolsa, fabricó mitos y divinizó a sus estrellas.

La película sobre el sexo dentro de sus varias permutaciones fue, en muchos aspectos, el producto típico del Hollywood de los años veinte. La bañera dorada de De Mille en la cual se exhibía delicadamente la desnudez de la mujer, se convirtió en el símbolo de la posición de la taquilla, la medida que probaba el poder creador de todos los artistas extranjeros (Howard Lawson, 1986, pp. 103-104).

Inmoralidad vs. artisticidad fueron los términos en que se desarrolló, en el plano de las ideas, la lucha entre detractores y defensores del desnudo femenino. Por un tiempo ganaron los segundos; pero los primeros acumularon fuerzas para la revancha.

Los primeros desnudos fotográficos se remontan a los orígenes de este medio de representación, pero no es hasta comienzos del siglo xx que la fotografía del género alcanza paulatina difusión, cuando el «pictorialismo» copió recursos de la pintura bebiendo en ella con desmesura para «ennoblecere» y «elevar» a un nuevo rango el trabajo con la cámara. Así, un aluvión de delicadas ninfas con caras bobaliconas, casi invariablemente entre follajes y estanques, asomó sus formas «helénicas» en las páginas de *L'Art et le Beau*, *L'Etude Académique* y

otras publicaciones. La pintura académica de desnudos, ya en decadencia, fue su savia.

El marcado agotamiento de la última, vacía en sus fórmulas perfectas, uniformes y aburridas, fue comentado por François G. de Cisneros⁵ en *El Fígaro*, al valorar el tema del desnudo en el Salón de Primavera de los Artistas Franceses de 1920. En este, según el crítico,

encontramos una serie de magníficas idealidades, falsas, depiladas, sobrenaturales; producen linfatismos las castas visiones nacaradas, repulidas, retocadas, con los mismos y eternos títulos de *Ensueño*, *Antes o Después del baño*; la imprescindible mujercita desnuda acariciando o jugando con un papagayo, con una urraca, con un perro; la misma maravilla idealizada en un canapé con los ojos entrecerrados para expresar la voluptuosidad; estirados los miembros para insinuar la pereza (1920, p. 262)

Aunque todavía ligado a esta influencia pictórica, pero con una mayor ganancia de sensualidad, el desnudo fotográfico inundará sistemáticamente la vida cotidiana del hombre sencillo de los años veinte, al arribar a las revistas de interés popular con su corte de estrellas de cine o coristas de moda. Esta combinación de idealización y atrevimiento domina por entonces en la explotación que hace del desnudo la industria editorial. Otras vías de mayor audacia representativa podían ser del agrado únicamente de las élites que aplaudían a las vanguardias; y las procaces tenían su lugar seguro de circulación: la industria pornográfica.

Por La Habana pasaron las huestes del Bataclán; alguna pluma nativa, de brillo indiscutible, asumió la defensa de nalgas y senos aireados; revistas como *Social*, *Bohemia* y *Carteles*, acogieron al desnudo en sus páginas, y varios fotógrafos cubanos o radicados en el país incursionaron en el género durante el decenio que transcurre entre 1925 y 1935, aproximadamente. Valga citar, entre otros, a Joaquín Blez, Godknows, Miguel Monroy y Rafael Pegudo, sus más frecuentes cultivadores, sin descontar a aquellos que al parecer solo ocasionalmente transitaban por él, como Hernández, Merayo, Buendía, *Rembrandt*, American Photo Studios, Warner-Agüero, *Chi-lo-sá* y *Van Dyck*. El material es, en consecuencia, relativamente

⁵ Una de las firmas que utilizó el periodista y escritor cubano Francisco García Cisneros (1877-?), cuya intensa contribución a los medios de prensa del país se inicia a fines del siglo XIX y se extiende durante las primeras décadas del XX, luego de haberse establecido en Europa, donde murió.

abundante. Su calidad es variada. Algunos exponentes, incluso, podrían calificarse de «encueros», pues pese a su pretensión de llegar al concepto de artisticidad epocal se quedaron en los límites de la chabacanería; pero entre los que pueden trascender exitosamente el juicio contemporáneo están, sin dudas, los de Blez.

Sus desnudos se insertan en la corriente decorativa. La modelo resulta al centro principal de la atención, y los otros elementos de la imagen se subordinan a su lucimiento; de ahí el carácter eminentemente retratístico de los mismos. Con ello el artista rendía tributo a la corriente de mayor divulgación del desnudo en la etapa.

Mantón, pandereta, plumas, colocados sabiamente, ocultan el pubis, alguna vez también los senos. La disposición de dichos accesorios es generalmente elemento de primer orden para el diseño de la pose que, romantizante y decorativa, produce un efecto de contenido erotismo. A esto contribuye el candor que Blez buscaba en la expresión de sus jóvenes modelos. Podría excluirse de esta generalización el semidesnudo –cosa curiosa– de la bailarina María Corio (*Carteles*, 31 de enero, 1926, p. 15), por la sensualidad manifiesta de la mirada y la pose. En más de un exponente el fondo se suma al efecto decorativo de la imagen, incluso con una evidente referencia *art-nouveau* (*Desnudo*, 1927 (*Carteles*, 1.º de mayo, 1927, p. 15) y *Desnudo*, 1927 (*Carteles*, 10 de julio, 1927, p. 15)). Se dan cita aquí, necesariamente, la utilización graduada de la luz, el tratamiento escultórico de los volúmenes y texturas, el esmerado retoque, rasgos todos –ya señalados en otra parte– que caracterizan la fotografía de Blez.

Para hacer sus desnudos Blez se inspiró en pinturas del género dentro de la corriente académica, algo común todavía entre los fotógrafos que lo practicaban. Poseía un *Portfolio del desnudo. Arte pagano antiguo y moderno*,⁶ en cuyas ilustraciones buscó inspiración para su trabajo. Es reconocible el parentesco de la pose de *La pensativa*, ca. 1926 (*Carteles*, 30 de enero, 1927, p. 15), con *La esclava*, de Maillart (1840-1926); o del *Desnudo*, 1927 (*Carteles*, 12 de febrero, 1927, p. 15), con *El tocador de Venus*, de Leonelo Roger, o el *Nacimiento de Venus*, de Bouguereau (1825-1905), entre otros, al situar a la modelo en posición vertical y uno de sus brazos alzado describiendo un ángulo que

⁶ Probablemente, una edición pirata hecha en España hacia finales de la segunda década del siglo xx de un original francés.

termina con la mano sobre la cabeza; o del *Desnudo*, 1927 (*Carteles*, 24 de julio, 1927, p. 13), con *Después del baño*, de Gelli, en los que la mujer levanta una amplia tela por detrás de su cuerpo –un mantón en el caso de Blez–. Tales contactos no rebajan la personalidad de su obra. Él supo hacer una interpretación particular de las fuentes de que bebiera, usando con maestría los elementos decorativos en boga y su arsenal de conocimientos fotográficos para, de todos modos, hacer de sus modelos desnudos seres vivientes y carnales.

A finales de 1927, Blez suspende el contrato de producción de desnudos artísticos que tenía firmado con la revista *Carteles*, a fin de preparar su participación en el Salón de Londres del año siguiente, al que había sido invitado por la London Photographic Exposition. No se han hallado datos en su archivo que confirmen su presencia en este evento; en cambio, detrás de esa decisión dejaba imágenes definitivas dentro del llamado desnudo artístico.

La búsqueda de la legitimación artística

Blez se sintió siempre un artista de la cámara, y no desperdició las oportunidades que se le presentaban para exhibir su trabajo y ganar reconocimiento a través de él. De 1923 es la primera noticia acerca de su participación en un evento expositivo: el Gran Certamen Popular Cubano Industrial y Mercantil, abierto en el periódico *El Mundo*, donde obtuvo la Medalla de Oro «por sus artísticos trabajos de fotografía».

Una segunda ocasión para exponer su fotografía se le presentó un poco más tarde. En octubre de 1928 la Asociación de Pintores y Escultores, con sede en La Habana y bajo la dirección del pintor Antonio Rodríguez Morey, inauguró el Primer Salón Nacional de Fotografía, de carácter competitivo, luego de una solicitud hecha a los fotógrafos del país para enviar sus imágenes al mismo. Realmente, el evento despertó escaso interés entre estos, evidencia del bajo estatuto local de la fotografía como práctica artística. Aparte de Blez, el Salón solo logró presentar a otros cuatro, con un escaso centenar de imágenes: Rafael Blanco Santa Coloma, Aladár Hajdú (*Rembrandt*), Pablo Warner y Tomás Agüero. El primero, fotorreportero de larga ejecutoria, se había iniciado en tal labor desde fines del siglo XIX; del segundo ya hemos hablado anteriormente; y los dos últimos se ubicaban próximos a la joven vanguardia artístico-literaria cubana.

Un articulista de la época comentaría del modo siguiente la comparecencia de Blez al evento:

Blez, el fotógrafo de la aristocracia, concurrió con un variado muestrario de lo que sabe hacer. Decidido rápidamente a presentarse, ni siquiera pudo buscar en su formidable archivo para escoger: mandó aquello que ya tenía marco puesto sin detenerse casi a seleccionar todas las bellezas que ha producido su gran talento de artista.

A pesar de todo el público admiró sus retratos, sus paisajes y uno de solo de los realísticos [*sic*] desnudos: *Pensativa*, obra llena de emoción y de poesía sincera («Primer Salón Nacional de Fotografía», 1928).

Pablo Warner recibió la medalla de oro del Salón; Tomás Agüero, la de plata. *La Revista de Avance*, órgano del insurgente movimiento intelectual cubano de «los nuevos», publicó de seguidas un comentario, sin firma,⁷ en el que valoraba positivamente la muestra, pero salvaba del desprecio solo las fotos de Warner y Agüero, como puede leerse a continuación:

En la Asociación de Pintores y Escultores tuvo lugar esta exposición, llamada de Arte Fotográfico, pero que preferimos designar con los apellidos de los dos únicos expositores cuyos envíos merecen atención a título estético –lo demás fue, pura y simplemente –impura y complicadamente a veces– arte comercial, más o menos aliñado. En cambio, Paul Warner y Tomás Agüero nos dieron una gratísima sorpresa. Sus envíos, en efecto, nos pusieron de manifiesto dos temperamentos verdaderamente sensitivos –tanto como sus placas milagrosas– a los juegos de forma y de luz que el natural ofrece o que cabe extraer mediante lícitos ardides de composición, de iluminación y de enfoque («Las exposiciones Warner Agüero», 1928, p. 363)

No debe extrañarnos la postura de la *Revista de Avance* ante esta exposición y su rechazo de la fotografía de Blez. La estética postpictorialista de Blez y sus procedimientos nobles de impresión, amén del carácter

⁷ Los comentarios no firmados se consideraban en la revista expresión del criterio colectivo de los editores. A la sazón, ellos eran: Francisco Ichaso, Félix Lizaso, Jorge Mañach y Juan Marinello.

de su práctica como actividad comercial, estaban necesariamente lejanos de las exigencias que le planteaban al arte los vanguardistas cubanos. Realmente, Warner y Agüero tampoco representaban una actitud radicalmente comprometida con las búsquedas de vanguardia, aunque Warner estuviese más cercano a estas. Era 1928 y el vanguardismo cubano no rebasaba en las artes visuales la condición de un movimiento balbuciente, tímido, aun en la pintura, un arte de relativa tradición en el país (Navarrete y Vázquez, 1988).

Una experiencia semejante a la de este Salón no se volvería a repetir en Cuba, pero a Blez se le presentarían, a partir de la década siguiente, otros modos de hacer circular su trabajo en exposiciones. En octubre de 1934 participa en la Exposición Internacional de Fotografía celebrada en Berlín y organizada por el *Deutschen Werkbund* con la cooperación y preparación de la KODAK; pero su oportunidad mayor al respecto se produce como parte de los actos de celebración en el país del centenario de la fotografía, impulsados por el fotógrafo Rafael Pegudo. El 6 de septiembre de 1939, en el Palacio Municipal de La Habana, se inaugura la *Exposición de Arte Fotográfico*, que tuvo una sección dedicada a la obra de Blez, quien también fue el autor de la foto de promoción de las actividades realizadas en este centenario.

Unos escasos meses antes, a mediados del mismo 1939, había emergido públicamente el Club Fotográfico de Cuba (CFC), que existió hasta inicios de 1962, cuando fue intervenido por el Gobierno. Desde su origen, en este club se reunieron aficionados a la llamada –en el lenguaje fotoclubista– fotografía artística y algunos profesionales del medio. Blez fue uno de sus fundadores y formó parte de su membresía hasta el cierre del club.

El Club Fotográfico de Cuba fue el vehículo idóneo que Blez encontró para la difusión de su trabajo fotográfico. En su II Salón Nacional, celebrado en diciembre de 1941, obtuvo una mención honorífica con su fotografía *Diablito*; y en el segundo lustro de esa misma década tuvo una significativa presencia en la actividad internacional desplegada por esta organización. Imágenes suyas estuvieron en exposiciones celebradas en fotoclubes del exterior –especialmente de los EE. UU., con cuyas asociaciones de fotoaficionados el CFC desplegó excelentes contactos–, en los salones internacionales celebrados en otros países a los que el CFC hacía envíos y en los que con igual carácter esta misma entidad presentaba en su sede

habanera.⁸ En las condiciones de baja legitimidad de la fotografía en el campo artístico internacional, los fotoclubes diseminados por el mundo organizaron entre sí una red de relaciones y eventos de participación colectiva que sirvieron como espacios de interrelación e intercambio entre sus miembros de todo el orbe. Además, entre el 15 y el 25 de mayo de 1947 se realizó la *Exposición Blez* en el Palacio Provincial de la ciudad natal del fotógrafo, Santiago de Cuba. Cuando dejó de participar en las exposiciones del CFC, Blez tuvo una racha de premiaciones consecutivas, durante cuatro años, en el Concurso Fotográfico Municipal de La Habana, de celebración anual, entre 1949 y 1952.⁹ Luego de estos hechos, su trabajo pierde la visibilidad que había logrado alcanzar.

No debe soslayarse que estas comparecencias públicas de Blez como artista –y, más extendidamente, de la fotografía entendida como práctica del arte– solo tuvieron un lugar marginal en el

⁸ Entre los fotoclubes y salones del exterior en que Blez exhibió su trabajo durante estos años pueden contarse los siguientes: The Cleveland Photographic Society; Camera Guild of Cleveland; Women's Photographic Society of Cleveland; The Queen City Pictorialists, Cincinnati; City Club Camera Group, Milwaukee; Wausau Camera Club; Camera Art Club of Milwaukee; Grand Island Camera Club; Owatonna Camera Club; Camera Club of Sheridan; Great Falls Camera Club; Lombard Camera Club; Sycamore Camera Club; Jackson Park Camera Club, Chicago; The Photographic Society of Battle Creek; Kodak Camera Club, New York; Metropolitan Camera Club Council, New York; así como el XXII Foto Salón Internacional del Foto Club «Voouruit», Gante, Bélgica (1946); el Pictorial Photographers of America, 14th International Salon of Photography. American Museum of Natural History, New York (1947) y el XI Salón Internacional de Arte Fotográfico, Lisboa (1948). También en el I Salón Internacional Cubano de Fotografías Artísticas, 13 de febrero a 5 de marzo, 1948, en el Club Fotográfico de Cuba, La Habana, y en el II Salón Internacional de Arte Fotográfico, 1o al 30 de enero, 1949. Club Fotográfico de Cuba, La Habana.

⁹ En 1949, con diploma expedido el 18 de octubre, obtiene los premios siguientes: Fotos en blanco y negro para profesionales: 1.º premio, *Moisés Simons*; 2.º premio, *Miss Arden*. Fotos en color para profesionales: 2.º premio, *Sra. de García Serra*; 3.º premio, *Sevillana*. Recibe la Copa ANSCO de la Caribbean Photo. En 1950, con diploma expedido el 26 de noviembre, obtiene los premios mencionados a continuación: Fotos en blanco y negro para profesionales: 1.º premio, *Ricardo*; 2.º premio, *Profesor Uranga*. Fotos en color para profesionales: 2.º premio, *Josefina*. Recibe la Copa ANSCO de la Caribbean Photo. En 1951, con diploma expedido el 4 de diciembre, obtiene nuevos premios: Fotos en blanco y negro para profesionales: 2.º premio, *Viejo maestro*; 3.º premio, *Ritmo*. En 1952, con diploma expedido el 25 de marzo de 1953, obtiene el primer premio en fotografía en color para profesionales con *Retrato de niña*.

sistema de la cultura cubana de la época, y no alcanzaban su sistema del arte. Digamos que el sistema de circulación de la fotografía como objeto artístico operaba en el país de manera totalmente paralela al sistema del arte, con escasas excepciones. Fueron muy pocas las exposiciones fotográficas que se hicieron en el país durante el espacio temporal reseñado en los que podríamos calificar, no sin esfuerzo, los lugares expositivos más importantes existentes en La Habana. La fotografía quedaba fuera del discurso crítico y de la escena artística, concebidos exclusivamente desde la centralidad de la pintura, y a aquella parecía bastarle el coto reservado a los iniciados: el fotoclub, con su pesado rigor disciplinario y frecuente cortedad de ambiciones.

No es que se haya dejado de producir algún intento por incluir a la fotografía en el discurso crítico del arte del país. De que lo hubo dan constancia los textos diseminados en catálogos o publicaciones periódicas a partir de los años veinte, alguno suscrito por agentes del campo artístico como José Gómez Sicre (1916-1991) y Guy Pérez Cisneros (1915-1953), los rivales desde fines de los años treinta de la crítica artística cubana de la República. Pero esta sería quizá la pregunta pertinente a hacerse, ¿estaba el Club Fotográfico de Cuba en condiciones de insertarse en una escena artística más amplia? En mi opinión, no. ¿Y Blez? Tampoco.

Anotación final

Refinamiento, dignificación, decorativismo, quizá sean los rasgos predominantes de la producción de Blez, en función de los cuales este puso interés individualizador, dominio técnico y, en fin, sus posibilidades como creador. A la par, su cuerpo de trabajo, fiel en un largo periplo a las transformaciones del ideal de belleza socialmente dominante –en cuya conformación particular intervienen múltiples factores–, resume la evolución del retrato de estudio de la Cuba republicana en las tendencias renovadoras actuantes en su seno. La búsqueda de la contemporaneidad signó toda su labor, dentro de los cánones por los que transitara.

Dicho de otro modo: Blez puede ser visto como un artista solo si no lo descontextualizamos de la práctica en la que actuó. O lo que es igual, su cuerpo de trabajo se valoriza desde una visión del arte que no duda en sumar a este los productos estéticamente resueltos de otras prácticas de la producción visual, independientemente de

que ellos solo satisfagan primariamente una función comercial, como el retrato de estudio. Sin embargo, no hay que dudar en subrayarlo: Blez confirió a su fotografía una sofisticación y elegancia poco comunes, convencido de que estaba haciendo arte.

Febrero, 1987/marzo, 2001.

Bibliografía

- ALFONSO ROSELLÓ, A. (1923): «Blez, el mago del hiposulfito... o la reivindicación del arte fotográfico en Cuba». *Carteles*, año V, n.º 9, La Habana, septiembre, pp. 16-17, p. 57.
- «Arte fotográfico. El estudio de Blez» (1926): *Social*, año XI, n.º 3, La Habana, marzo, 1926, p. 65.
- «En charla con el compañero Blez» (1949): *El Porvenir*, año XXII, n.º 251, La Habana, octubre, p. 3.
- «Chez Blez» (1921): *Social*, vol. VI, n.º 1, La Habana, enero, 1921, pp. 72-73.
- CONDE KOSTIA (1917): «De 'Chaparra' al renombre. Joaquín Blez». *Diario de la Marina*, año LXXXV, n.º 336, La Habana, domingo 2 de diciembre de 1917, p. 24, col. 1.
- «Estudio Blez» (1918): *Social*, vol. III, n.º 1, La Habana, enero, p. 52.
- «Las exposiciones – Warner y Agüero» (1928): *Revista de Avance*, año II, t. III, n.º 29, La Habana, 15 de diciembre, sección Almanaque, p. 363.
- EL FIGARO* (1907): año XXIII, n.ºs 26, 27 y 28, La Habana, junio 30, julio 7 y 14, p. 361.
- «Un grande Studio Fotografico Estero» (1924): *Il Progresso Fotografico*, Milán, 25 de abril, p. 123.
- HAYA, M. E. (1985): «Joaquín Blez y su bella "época"». *Fototécnica*, año XVI, n.º 1, La Habana, enero-marzo, pp. 41-60.
- HOWARD LAWSON, J. (1986): *El proceso creador del filme*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- JUAN, A. DE (1981): «La imaginación de la imagen». En *Joaquín Blez. Retratos de los años 20-40 en Cuba*, catálogo. México D. F.: Museo de Arte Carrillo Gil.
- NAMIAS, R. (1935): *Enciclopedia fotográfica*. Madrid: Editorial Bailly-Bailliere, S. A.
- NAVARRETE, J. A.; VÁZQUEZ, R. (1988): «En torno al surgimiento del arte moderno en Cuba». En *La vanguardia. Surgimiento del arte moderno en Cuba*, catálogo. La Habana: Museo Nacional/Palacio de Bellas Artes.
- PELLETIER, GUY (seudónimo de Gonzalo de Palacio) (1934): «Luz y sombra». *Chic*, año XVI, n.º 11, La Habana, 1.º de mayo, p. 29.

- PÉREZ CISNEROS, G. (1920): «Salón de Primavera: el desnudo». *El Figaro*, año XXXVII, n.º 14, La Habana, 4 de julio, p. 262.
- «Primer Salón Nacional de Fotografía» (1928): *El Arquitecto*, vol. III, n.ºs 30 y 31, La Habana, septiembre-octubre, pp. 208-210.
- RIPPE, M. DEL C. (1987): «El fotógrafo del mundo elegante: Joaquín Blez». *Bohemia*, año 79, n.º 11, La Habana, 13 de marzo, pp. 9-10.
- RIVERO, T. O. (1980): «La Habana era Blez». *El Larense*, Barquisimeto, 4 de agosto, p. 7.
- TAUSK, PETR (1984): *Historia de la fotografía en el siglo xx*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.



*La seducción del instante. Un siglo y medio de fotografía documental en Cuba (1840-1990)**

NAHELA HECHAVARRÍA POUYMIRO

I

Desde su aparición, la fotografía ha sido objeto de las reacciones más disímiles: hubo quienes la asumieron como medio valioso e indispensable que influyó decisivamente en la nueva relación del hombre con el mundo; y hubo los que negaron, o al menos menospreciaron, sus posibilidades como discurso artístico autónomo, e incluso, su pertenencia a los predios del arte.

Con el desarrollo del fotoperiodismo internacional, parecía que la fotografía había encontrado su espacio por excelencia. Sin embargo, los fotógrafos artistas, probaron que sus obras no solo debían incluirse en las planas de las publicaciones, sino también en las redes expositivas del circuito del arte. La fotografía, al conservar lo percedero en la memoria colectiva y referirse a algo que pasó en la realidad concreta, con un tiempo y un espacio propios, pone de manifiesto su cualidad documental, de ahí que pueda usarse como fuente cognoscitiva.

En Cuba, desde su llegada a inicios de la década de 1840, la fotografía tuvo un amplio desarrollo a través de un considerable número de creadores. La capacidad para aprehender la realidad que posee, en tanto testimonio, constituyó una de las líneas más arraigadas en los distintos períodos históricos de nuestro país.

La aristocracia criolla de mediados del siglo XIX, en franca ascendencia y deseosa de perpetuar su posición social, adopta la nueva técnica –mucho más rápida, económica y de similares resultados que la pintura a los efectos del realismo–, legándonos una vasta colección de retratos entre los que destacan los realizados

* Publicado en *Revolución y Cultura*, n.º 2, La Habana, abril-junio, 2004, pp. 36-45.

por José López Molina, quien dio a conocer figuras importantes de las letras cubanas de esos años.

La importancia que adquieren los estudios fotográficos por esos años determina su proliferación a todo lo largo del país, dado que democratizaron la tendencia a la representación antes privativa de la clase pudiente nacional. Entre los más valiosos sobresale, por la colección que llegó a atesorar, el estudio Martínez-Illá en la zona central de la isla. El estudio Martínez-Otero, como se le conoció después, logró captar, además de las diferencias y particularidades de las capas sociales, la vida de las comunidades y los pueblos de esa zona al moverse continuamente para documentar modos de vida, tipologías constructivas, fiestas y eventos sociales.

La fotografía dio muestras de su capacidad testimonial cuando el 8 de agosto de 1863 se tomara la primera foto de un acto público oficial con motivo de la demolición de la Muralla de La Habana que, aunque no pudo reproducirse en la prensa, se realizó un dibujo a partir de ella. La ceremonia, que contó con la presencia del gobernador de la Isla, Domingo Dulce Garay, apunta ya la posibilidad de la utilización de la fotografía como medio eficaz de apresar la historia. A ella también se acudió décadas después, concretamente en 1902, cuando se izó la bandera y se proclamó la República.

No es de extrañar entonces que estuviese presente la fotografía en una de las contiendas bélicas más importantes de nuestra historia: la Guerra de los Diez Años (1868-1878). Aunque no recogiera verídicamente el fragor de las batallas –muchas de las tomas en combate o acampadas recurren a la pose de estudio–, y se obviara una representación dramática del suceso –recuérdese al efecto las fotos tomadas poco antes por Roger Fenton en Crimea–, la edición de dos álbumes: *Álbum histórico fotográfico de la guerra de Cuba desde su principio hasta el reinado de Amadeo I* con fotografías de Leopoldo Varela y Solís en 1870, y *La Paz en Cuba* (1878) con imágenes de Elías Ibáñez, constituyen ejemplos del interés documental que va adquiriendo la fotografía para sus cultivadores. Si bien es cierto que estas imágenes carecen por completo del dinamismo que toda guerra lleva consigo –todavía estaban lejos los adelantos tecnológicos que dieran una mayor movilidad al fotógrafo–, más allá de una visión artística del evento, lo significativo es su valor como documento histórico, sobre todo en el segundo caso que, a la par que registra la propuesta pacifista del general Arsenio Martínez

Campos, testimonia la crítica situación de un país arrasado tras una década de enfrentamientos.

Pero no es hasta 1881 que se logra una expansión de la fotografía en el país, en tanto circulación de la imagen, cuando Alfredo Pereira Taveira establece el primer taller de fotograbado que permitiría reproducir la foto e insertarla en la prensa. Desde ese momento, los sucesos trascendentales a nivel nacional son plasmados por una pléyade de fotógrafos que comienzan a colaborar en distintas publicaciones: *La Habana Elegante*, *El Hogar* y *El Fígaro*, entre otras.

El uso generalizado de la fotografía en la prensa cubana se alcanza a inicios de la década de 1890. Entre los fotorreporteros más destacados de esta etapa encontramos a José Gómez de la Carrera, quien comienza, en 1893, a laborar para *El Fígaro* realizando diversos reportajes, fundamentalmente retratos, vistas nocturnas, fotos de arquitectura y, más tarde, sobre la guerra.

En 1895 los cubanos se lanzan nuevamente a la lucha por la independencia. Otero y Colominas –dos fotorreporteros de la época– realizan las primeras fotografías del general Callejas junto a su Estado Mayor y otros notables españoles. Son solemnes retratos colectivos en cuya frontalidad se resume la intención histórico-trascendente de sus protagonistas.

Según apuntara Enrique de la Uz en su escrito «Crónica tardía sobre la fotografía cubana», el Ejército Libertador, con muy pocos recursos y gran movilidad, no podía sufragar la presencia de un fotógrafo, de ahí que la mayoría de las imágenes sobre la guerra correspondieran a la parte española, y fuesen realizadas fundamentalmente por fotógrafos de provincias convertidos, por necesidad, en corresponsales de guerra.

La sustitución del general Martínez Campos por Valeriano Weyler y la aplicación inmediata de su medida, la reconcentración de campesinos en las poblaciones (1896-97), ayudó a conformar en Estados Unidos un estado de opinión respecto a la situación cubana. Las innumerables fotos que se hicieron de este hecho, por autores anónimos, constituyen un documento de una impresionante fuerza visual que fue utilizado como propaganda política en la vecina nación del norte. La censura que bajo el mandato del nuevo Capitán General Weyler se ejerció sobre los fotógrafos –ya no bienvenidos en la campaña como otrora había sido–, provocó la casi desaparición de la información fotográfica sobre este tema en la prensa. El criterio de verdad que el público confería a la fotografía –todavía no conscientemente–, en tanto reflejo de lo

real, era un riesgo demasiado evidente que el alto mando español no pretendía correr. La circulación de este tipo de fotografía en la prensa nacional fue casi nula. Con estas fotos documentales se inicia lo que John Mraz (1996) ha dado en llamar «realismo crítico» (p. 143) en la fotografía cubana.

Finalizada la guerra, la euforia y admiración del pueblo por sus héroes, pese a la amenazante presencia de los interventores norteamericanos, hace que proliferen retratos colectivos de los oficiales mambises, fácilmente reconocibles por la hamaca, el improvisado campamento o su vestuario modesto. Muchos soldados compartieron su porción de inmortalidad cuando la fotografía les devolvió su imagen heroica como prueba veraz de su arrojo y resolución.

El retorno de las tropas y los oficiales españoles a su patria será también apresado por el lente de los fotorreporteros. Se iniciaba un nuevo período en la historia cubana. El advenimiento del siglo xx prometía cambios significativos.

En la República, proclamada el 20 de mayo de 1902, el fotoperiodismo se irá afianzando en los primeros treinta años y alcanzará un punto climático durante la lucha contra Machado, en la que se producirá una radicalización por parte de algunas publicaciones que venían trabajando el tema sociopolítico.

Imbuida del espíritu nacionalista que permeó toda la década de 1920, se genera una fotografía de búsqueda en lo social que sería desarrollada, primeramente, por las revistas *Carteles* y *Social* y luego por *Bohemia*, destacándose fotorreporteros como Generoso Funcasta, Rafael Pegudo, Molina y Domenech, que documentan los sucesos más importantes de la época: huelgas obrero-estudiantiles, crímenes cometidos por el Gobierno, retratos de la burguesía en los hipódromos, entre otros.

La plástica de esos años, por su parte, se caracterizó por una puesta al día con los lenguajes de vanguardia, dado que varios de sus protagonistas realizaron el consabido viaje a la capital francesa. A su regreso, propiciaron un cambio de doble propósito: la renovación de la pintura y la interpretación, el redescubrimiento del país y su realidad. Víctor Manuel, Aristides Fernández, Antonio Gattorno, Carlos Enríquez, Marcelo Pogolotti, entre otros, llevarán a cabo la ruptura que abriría el camino a una segunda promoción mucho más pujante en cuanto a la innovación formal, a la que pertenecen Amelia Peláez, Mariano Rodríguez, René Portocarrero, Wifredo Lam y Roberto Diago.

Asimismo, la crítica social encontró en la figura de El Bobo de Abela una inteligente expresión, sobre todo por su presencia constante y su alcance a un público más heterogéneo como el consumidor de los medios de prensa.

La experiencia cinematográfica, que para los años treinta formaba parte de la vida cultural del país, condicionó un gusto visual diferente en el público, quien, más entrenado en la consecución de imágenes vivas, en movimiento, exige a la foto fija captar la dinámica de la vida moderna. Se produce entonces una transición hacia la llamada fotografía *live* que ponderaba la aprehensión del instante decisivo, vital.

En la segunda mitad del período neocolonial –décadas del 1940 y 1950– las contradicciones sociales alcanzan un nivel superior. La frustración de la llamada Revolución del 30 y los sucesivos gobiernos que tuvieron lugar agravaron la ya crítica situación del país provocando enfrentamientos tanto físicos como en el plano de la calidad de vida de los distintos sectores poblacionales. De ahí la importancia y trascendencia de la obra fotográfica de Constantino Arias, José Tabío y un todavía joven Raúl Corrales como develadores de zonas de lo social marginadas por la prensa, la radio y la televisión nacionales orientadas, casi en su totalidad, a dar una imagen comercial, turístico-paradisíaca de la Isla. También en otras regiones del país, concretamente en Santiago de Cuba, encontramos los testimonios fotográficos de Moisés Hernández y Ernesto Ocaña (*Planchadora*, 1943 y *Sin techo*, 1945) que rompen con el discurso oficial impuesto en los medios de prensa para los que el país marchaba sin mayores problemas y donde la clase burguesa ocupaba un espacio protagónico como generalidad.

Constantino Arias, quien en los años cuarenta hizo ocasionales colaboraciones para *Bohemia*, tenía un especial interés en la caza de imágenes del submundo cabaretero de La Habana de fines de los cuarenta y principios de los cincuenta, con su ambiente ficticio de músicos y coristas. Trabajó, al mismo tiempo, como fotógrafo del Hotel Nacional, dejándonos una buena cantidad de imágenes de sus salas de juego y casinos, retratos de ricos burgueses del norte en plan de *weekend* en la ciudad y la ampulosidad de una clase criolla, decadente, en su afán por parecerseles. El flashazo y su acercamiento crítico a la figura humana muestran una objetividad descarnada e incisiva, que presenta sin afeites la banalidad y ridiculez de los personajes.

Sin embargo, el tratamiento es otro cuando este artista registra la realidad circundante: la calle. No queda nada de ese distanciamiento

ante los ojos de un niño vendedor de billetes o limpiando zapatos por unas monedas, víctima de una marginalidad que lo engulle; ni tampoco en sus trabajos para *Alma Mater* por su amistad con dirigentes juveniles, en los que documenta el clima de terror y violencia a la que ha sido abocada la Cuba de Batista. Su cámara registró, como participante activo, la brutalidad policial y sus persecuciones a estudiantes durante las manifestaciones callejeras, con la conciencia del que asiste a un momento crucial que necesariamente se ha de testimoniar para futuras generaciones. En su obra de este período se da la contraposición clasista no solo en el acercamiento a los personajes, sino también en el uso de los espacios como caracterizadores de quienes los comparten.

Si bien Arias concretó sus esfuerzos en darnos una visión de conjunto de la sociedad republicana citadina, José Tabío buscará material para sus trabajos en las pésimas condiciones de vida de las capas pobres en zonas rurales. Como miembro del Ala Izquierda Estudiantil desde 1934 y luego en 1938 del Partido Comunista, Tabío, con objetivos políticos bien precisos, se dio a la tarea de documentar en fotografía y en cine –pertenecía a la Cuba Sono Film–, los abusos de la guardia rural para con los campesinos. Llega incluso por aquellos años a publicar sus fotografías conjuntamente con el escritor Onelio Jorge Cardoso en el libro *Gente de pueblo*; imágenes profundas, directas, de las que fueron seleccionadas algunas para el volumen recopilatorio de esta etapa de su obra: *Tiempo para no olvidar* (1985). Tabío también realizó colaboraciones para *Bohemia*, revista que en la década de 1950 estaba muy comprometida con la realidad social del país y serviría de antecedente a otras publicaciones después del triunfo revolucionario de 1959.

Es interesante cómo las artes plásticas, y en especial la pintura, fueron, en cierto modo, reticentes en la representación de problemas sociales de forma tan directa como lo hizo la fotografía.¹ Baste saber que en estas décadas hubo, por un lado, un repliegue temático

¹ Vale decir que el movimiento plástico de la vanguardia cubana no dejó explícitas en ningún manifiesto, a la manera europea y latinoamericana, su postura estético-conceptual ni su proyección social. Sin embargo, existen documentos como la solicitud de un grupo de artistas de tomar las paredes de los edificios públicos para pintar los desmanes del machadato y la heroica respuesta del pueblo y los estudiantes; lo que deja constancia de una toma de posición frente a sucesos nacionales tan graves. Entre los firmantes de la carta, dirigida al Secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes un 30 de agosto de 1933, se encontraban Antonio Gattorno, Jorge Arche, José Hernández Cárdenas, entre otros.

hacia la introspección –lo que algunos estudiosos denominan «intimismo»– y, por otro, la búsqueda en esencias culturales de origen popular-religioso, para más tarde, mediando la década del cincuenta, llegar a la abstracción con el grupo Los Once. Quizá uno de los pocos ejemplos, muy en consonancia con la intención de denuncia de la crisis sufrida por los estratos más pobres de la población campesina, síntesis de la situación nacional, sea la obra *Campesinos felices* de Carlos Enríquez, cuya visión casi-fotográfica permite concebirla como un documento ineludible del contexto republicano en sus más profundas contradicciones.

Por su parte, otras manifestaciones sí volcaron su atención sobre esta problemática. La Cuba Sono Film fue una agencia de servicios propagandísticos del movimiento revolucionario vinculado al Partido Socialista Popular (PSP) que nucleó además de a José Tabío a otros fotógrafos como José Viñas, Raúl Corrales o Ernesto Fernández. A través de ella se realizaron películas y reportajes sobre las condiciones sociales existentes que luego eran proyectados en las reuniones del Partido como material para el debate político.

A mediados de los cuarenta, Raúl Corrales comienza a trabajar en la Cuba Sono Film como laboratorista. Realiza sus primeras fotos dentro de esta temática social para publicarlas en *La Prensa Obrera de Cuba* y el periódico *Hoy* hasta su clausura y, después, en *Carteles* y *Bohemia*. Al igual que Tabío, la denuncia de la situación del campesinado cubano y de los obreros azucareros, así como los allanamientos de sindicatos por la policía y los asesinatos de líderes obreros, serán el centro de su atención.

Estamos en un contexto propicio para el empleo de lo real como discurso inteligente. En estos años, a través de su sección filmica, la Sociedad Cultural Nuestro Tiempo –auspiciada por el PSP–, dio un vuelco al lenguaje cinematográfico imperante cuando en 1956 decide realizar, con el concurso de inquietos jóvenes como Tomás Gutiérrez Alea y José Massip, el documental *El Mégano*, de fuerte impronta neorrealista. Filmado *in situ*, en la Ciénaga de Zapata, los artistas se propusieron registrar, verídicamente, la vida de los campesinos de esa zona.

Esta vocación sociológica de los intelectuales, y en particular de los fotógrafos de prensa, serviría de base sobre la que se erigirían las propuestas visuales de una década después, lo que permite trazar el *continuum* que se produce, en tanto intención creativa, entre la actividad fotográfica anterior y posterior al triunfo de la Revolución.

II

El año 1959 marcaría un punto-ruptura de trascendencia no solo nacional sino universal. La Revolución triunfante señalaría un antes y un después. La fotografía no escapó a este influjo. El cambio no concierne solo a los temas tratados, abarca igualmente lo formal. María Eugenia Haya (1979) señaló algunos rasgos de esta transformación: la utilización de cámara de pequeño formato (35 mm), acorde con la necesidad de un rápido desplazamiento por parte del fotógrafo, y la diáfana luz natural en sustitución del *flash*. Por otro lado, se impuso como norma el rechazo manifiesto a la manipulación tecnológica o la distorsión del referente, en aras de testimoniar la realidad. Asimismo, se puede observar un cuidado en la impresión, dirigida a trabajar en la gama de los grises, bajo el fuerte influjo de la experiencia en publicitarias de algunos de los fotógrafos.

Los que venían trabajando anteriormente vinculados de algún modo a la prensa, Corrales, Ernesto Fernández, Tabío y los recién llegados Osvaldo y Roberto Salas; o en diversas ramas como la publicidad, Mario Ferrer, Liborio Noval (Publicitaria Siboney), Alberto Díaz y Luis Pierce Byers (Estudios Korda), conforman una generación con un discurso ya sólido al inicio de la Revolución. Nucleados alrededor de dos publicaciones clave del período, la revista *Cuba* (primero *INRA* y luego *Cuba Internacional*) y el periódico *Revolución*, asumieron el desafío de crear una iconografía auténticamente revolucionaria, para la que bebieron de la abundante savia destilada por sus héroes, el pueblo y el proceso revolucionario que se iniciaba.

Algo característico de la fotografía cubana es la coincidencia de distintas generaciones de fotógrafos en un mismo período. Aunque comienzan a trabajar en una determinada década, su obra mayor a veces pertenece al decenio siguiente, lo que permite trazar un hilo conductor tanto entre estos y sus predecesores, todavía en activo, como en las distintas maneras de enfrentar la creación por ambos.

Cuba y Revolución dieron un impulso decisivo a la imagen fotográfica como medio eficaz de comunicación y transmisión de ideologías. Nunca antes se había logrado una utilización de la fotografía, o más bien del reportaje fotográfico, como ejercicio discursivo autónomo, muchas veces sin necesidad de un texto explicativo. *Cuba*, que por su carácter mensual permitía una mayor libertad al fotógrafo para concretar sus ideas

sobre el reportaje, marchó a la cabeza con una propuesta de avanzada. La imagen, a diferencia del fotoperiodismo precedente, ocupó un lugar privilegiado; abundaban la impresión a página completa dialogando con una gráfica vanguardista, en tanto diseño, que transformó el concepto de revista ilustrada anterior a la Revolución.

Para el nuevo Gobierno, los medios informativos cobran una importancia capital: la televisión, el cine, la prensa, y con ellas la fotografía, obtienen un reconocimiento social determinante. Es posible reconocer rápidamente la fotografía de esta etapa por la recurrencia a la figura del líder, personificado en Fidel, el Che o Camilo y de la cual la foto *Guerrillero Heroico* es paradigmática. Por otra parte, esta fotografía también girará su atención hacia nuevos protagonistas: los estudiantes en la Campaña de Alfabetización, los campesinos, las concentraciones populares, las movilizaciones cuando Girón, la lucha contra bandidos, realizadas por los mismos autores y publicadas en reportajes en la revista *INRA* inicialmente y *Cuba* después.

El carácter épico atribuido a la fotografía de esta etapa –enunciado por María Eugenia Haya en su excelente trabajo «Apuntes para una historia de la fotografía en Cuba»–, radicaría, más bien, en el momento histórico que esta plasmó y en el sentimiento popular que generó la Revolución como proceso. Sentimiento también del que fueron conscientemente partícipes los fotógrafos y bajo cuyo influjo podría incluirse la obra de corte militante que realizara Servando Cabrera Moreno desde los tempranos sesenta.

La vanguardia artística de esos años mantenía esta filiación sentimental, humana, con el proceso revolucionario, lo cual no significa que no hubiese enfrentamientos, sobre todo en cuanto a la libertad de expresión y a la no monopolización de una única corriente artística como «deber ser» del arte. Entender esta dicotomía permite aquilatar los encuentros y desencuentros que tuvieron lugar, en el momento, entre la práctica artística y el discurso político-cultural.

Si otras manifestaciones como la pintura sufrieron el embate de estrechas concepciones acerca de la creatividad artística, la fotografía, desde un inicio entendida como la «imagen» de la Revolución, no tendrá mayores problemas para circular socialmente, sobre todo la de corte documental, que priorizaba las temáticas señaladas a través de los medios informativos y gráficos en general.

Además de la circulación de estos tópicos,² se realizaron reportajes que no presentaban los grandes logros de la Revolución, sino que, desde el punto de vista sociocultural, atendían temas concernientes a costumbres populares: los carnavales, la pesca, la revalorización de la cultura de antecedente africano que se dio por estos años, o sobre zonas que tipifican las ciudades, el malecón, La Rampa.

Usualmente, se presenta la fotografía cubana después de 1959 dividida en décadas o generaciones tratando de diferenciarlas entre sí, pese a que el material fotográfico de los archivos personales se resiste a ser encasillado. Sin dudas, las primeras dos décadas de la Revolución en fotografía mantienen un vínculo en cierto modo temático.

A fines de los sesenta emerge una segunda generación que se incorpora al trabajo en la prensa; destacan Iván Cañas, Enrique de la Uz, Rigoberto Romero, José A. Figueroa, Mario García Joya y Ramón Grandal. La afinidad con sus antecesores les permitirá hurgar en zonas de lo social desde una perspectiva cultural, sin dejar de lado los imperativos de la práctica periodística.

Se ha reiterado la idea de que en una primera etapa fue privilegiado como tema el testimonio gráfico de los líderes y héroes gestores del proceso, y que en la década de 1970 se desplazó el eje de atención hacia el hombre trabajador, el héroe cotidiano. Marcar tan categóricamente estos límites impide ver que la orientación hacia lo popular de la fotografía cubana revolucionaria se advierte desde inicios de la década de 1960. Si los cañeros como tema se potencian tras la histórica zafra del 70 –la serie *Con sudor de millonario* de Rigoberto Romero y la exposición de fotografía en el Salón 70 convocado por el Museo Nacional de Bellas Artes son ejemplos de ello–, desde mediados de la década anterior ya habían sido presentados en reportajes de *Cuba* las movilizaciones y trabajos voluntarios que, aunque tenían en ocasiones como centro la participación de los líderes, recogían la labor de múltiples brigadas cañeras. También se registró a las nuevas generaciones en su trabajo de las escuelas al campo y la labor de los mineros. Es cierto que la figura del líder en los años setenta casi desaparece, pero la captación del hombre común como partícipe del proceso social está presente en reportajes de *Cuba* desde 1963 y no es

² No solo a través de la prensa, se convocaron Salones 26 de Julio por la UPEC y tuvieron lugar jornadas de solidaridad con Cuba en múltiples países, en las que la fotografía con esta temática tuvo una fuerte representación.

privativo de la producción de los setenta. Aunque se haya privilegiado un producto con objetivos propagandísticos bien definidos –sin que por ello se estuviera violando el concepto de lo real; como es sabido, la realidad es múltiple en sus formas–, la fotografía cubana de estas dos primeras décadas mantuvo su atención en el hombre y su circunstancia inmediata, su desempeño social.

Ahora bien, en los setenta, aunque formalmente se sigue utilizando la cámara de pequeño formato y la luz natural, se generaliza el uso del ángulo ancho –por la influencia del trabajo del fotógrafo suizo Luc Chessex en nuestro país– que distorsiona la perspectiva al trabajar sobre la gente y permite una mayor acumulación de signos en la composición, en aras de captar el «ambiente». Por otro lado, es una fotografía trabajada en altos contrastes lograda por un mayor tiempo de exposición, lo que muchos llaman «quemar la foto».

La transición hacia un decir mucho más personal, en tanto que imbrica la experiencia individual –diríamos la «memoria»– de cada creador, irá orientando lentamente el discurso hacia visiones que, si todavía se apoyan en lo cotidiano popular, examinan también el concepto de identidad. Comienza a ser explorada la posición del fotógrafo no ya como participante del proceso social colectivo al que pertenece, sino como sujeto portador de una carga cultural que desborda el marco político y se abre a otras interrogantes. La fotografía de la década de 1980 magnificará esta actitud, se trata de «leer» el presente desde el hombre, visto en su intimidad y singularidad.

Importantes cambios en la esfera político-administrativa de la nación, a mediados de los años setenta, influirán decisivamente en el desarrollo artístico posterior. Con la institucionalización del país en 1975 y la creación del Ministerio de Cultura en 1976, integrado por una serie de dependencias o entidades concebidas para la aplicación de la nueva política cultural, asistimos al inicio de otra etapa en la que tendrán lugar modificaciones importantes, sobre todo en la esfera de las artes plásticas.

Los fotógrafos, hasta ese entonces nucleados por la UPEC, comienzan a ser reconocidos por instituciones culturales como el MINCULT, la UNEAC, la Asociación Hermanos Saíz, que crean secciones de fotografía donde los creadores se congregan para debatir sus trabajos y compartir ideas. Si bien estas iniciativas no se mantuvieron hasta más allá de la década de 1980, al menos no con la misma fuerza, conformaron un clima propicio al intercambio entre creadores y su reconocimiento como artistas indiscutibles.

El Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía efectuado en México en 1978 marcó un punto significativo para la fotografía cubana. Se dice que fue el evento que lanzó no solo a la producción del patio sino también a la latinoamericana al reconocimiento mundial. Es cierto que culminado el coloquio se promueve una mayor cantidad de exposiciones fotográficas, muchas desde una perspectiva latinoamericanista, en la que la propuesta cubana logra insertarse muy bien. Sin embargo, nuestra fotografía había circulado en la escena internacional a través de las jornadas de solidaridad con Cuba en muchos países, más como propaganda que como discurso autoral, pero conocida igualmente. Sí es acertado decir, como señala Cristina Vives (2001), que en este coloquio se utilizó la fotografía –gran parte del material presentado, concebido con anterioridad– con un discurso estructurado como ejercicio crítico sobre la realidad: el ensayo fotográfico. Esta concepción podría tener un antecedente en el trabajo de mesa, previo a la selección de imágenes para el fotorreportaje, en felices experiencias llevadas a cabo en *Cuba* durante los primeros años. A partir de este momento, los creadores se inclinarán cada vez más por este tipo de práctica que abre posibilidades discursivas hasta ese momento no explotadas. Años después, el Premio Casa de las Américas de Ensayo Fotográfico afianzará este camino como medio eficaz de expresión.

Otro elemento que coadyuva a la inclusión de la fotografía en los predios artísticos es el interés que comienzan a mostrar investigadores en el tema, concretamente a partir del coloquio. María Eugenia Haya (*Marucha*) y Mario García Joya (*Mayito*) se dan a la tarea de recuperar el caudal disperso de información que, aún hoy, existe sobre la fotografía cubana, legándonos los primeros estudios historiográficos de gran valía para investigaciones posteriores. Su trabajo, además, se propuso lograr una mayor promoción de la fotografía cubana en espacios expositivos, fundamentalmente a través de su acción como curadores en la Fototeca de Cuba fundada en noviembre de 1986.

Estas condicionantes servirán de soporte al fuerte movimiento fotográfico que se da en el país en los años sucesivos. Con la diferencia de que en este nuevo período se producirá una ramificación acentuada dentro de la práctica fotográfica que tiene que ver directamente con la manipulación expresa o no de lo fotografiado y del material fotográfico en sí. Asistimos a un cambio de concepto que influirá de

manera inevitable en el quehacer de muchos fotógrafos, provocando un giro en cuanto a la definición de la fotografía propiamente dicha y sus límites como manifestación.

III

Un estudio sobre el acontecer plástico contemporáneo en nuestro país comporta ineludiblemente la referencia a la fuerte impronta que significó la emergencia de la llamada «generación de los ochenta», para quienes la antológica exposición *Volumen I* (1981) fue el preámbulo de los cambios que emprenderían.

Como se sabe, la poderosa promoción de creadores surgida de esta coyuntura dinamitó los cimientos fundamentales de la práctica artística en el país, al centrar su atención en la operatividad de un arte que, en tanto instrumento cognoscitivo, perseguía una transformación de la sociedad desde una perspectiva crítica, anclada en posturas ético-valorativas que fueron ganando conciencia con el decursar de la década.

Sin embargo, no pueden obviarse determinadas circunstancias que concursaron a favor de este florecimiento. En medio de un contexto sociopolítico tendiente a la permisibilidad (dada la favorable situación económica imperante y los aires renovadores que el conocido Proceso de Rectificación de Errores y Tendencias Negativas trajo consigo), la Institución Arte vio enriquecida su esfera de acción tanto desde el punto de vista pedagógico como promocional; lo que redundó en beneficio para la apertura temático-formal que se produjo en las artes plásticas en esta época.

La inclinación de muchos artistas a hurgar en zonas marginadas por el discurso oficial en décadas precedentes facilitó la pluralidad de tópicos que van desde la relación con lo popular, el *kitsch*, la revisión del concepto de identidad, la religión, la historia, la política –incluyendo la cultural– y el sexo, hasta la función del arte en una sociedad como la nuestra.

La hibridez formal a través de la integración de técnicas y manifestaciones diversas protagonizó el cambio de la visualidad en el arte cubano contemporáneo y puso de relieve la precariedad de nociones como originalidad, autoría individual y perdurabilidad del objeto artístico. La asunción de prácticas artísticas como *happenings* o *performances* señalaron el camino hacia otra forma de hacer y entender el arte, visto como transitorio, inacabado.

La fotografía, por su parte, no marchó, salvo algunas excepciones, a la par de esta revolución plástica, en el sentido de renovación constante del lenguaje artístico. Si bien en la década de 1970 sirvió de base sobre la que se erigió un fuerte movimiento pictórico –fotorrealismo–, en el decenio inmediato se mantuvo a la saga respecto a las propuestas artísticas de esos años. Ello podría deberse a varias razones objetivas. El hecho de que la enseñanza de la fotografía no alcanzaba a ser ubicada, como el resto de las artes plásticas, dentro de los estudios superiores de arte influye en el retardo que, a veces, acusó respecto a otras manifestaciones. No existe una escuela de fotografía en Cuba; aún cuando se imparten cursos un poco espontáneamente por los creadores, la formación deviene, por lo general, autodidacta. La preparación culturoológica que recibió la nueva generación de artistas durante sus estudios en el ISA sin duda influyó en este desfase conceptual que acusó la fotografía, al carecer de una perspectiva teórica. A su vez, el apego a la vertiente directa, contraria a la manipulación, y el hecho de que la fotografía por espacio de más de veinte años fuera considerada imagen de la Revolución –seguida muy de cerca por instancias extra-artísticas– determinó su retraso en cuanto a experimentación se refiere. De ahí que la renovación principal venga precisamente de la mano de artistas plásticos, por lo general egresados del ISA.

La fotografía documental entra entonces en un período de transición, sobre todo a inicios de los ochenta, en el que pudiera hablarse de cierta uniformidad en el lenguaje fotográfico que llega incluso al plano temático. Heredera de la línea que dirige su atención sobre el hombre, entronizada años antes, la mirada comienza a indagar lo real, pero más desde el interés del creador.

Es significativo cómo algunos de los fotógrafos de la década –Luis M. Fernández (*Pirole*), José A. Figueroa y Ramón Martínez Grandal–, fogueados en el fotoperiodismo de los años setenta, cuentan al arribar el nuevo decenio con una larga experiencia como fotógrafos. En lo referente a la circulación de sus producciones, fuera del marco periodístico y de los salones convocados por la UPEC, comienzan a ampliar su radio de acción al concretarse exposiciones personales, infrecuentes años atrás. La revista *Revolución y Cultura* será un espacio importante en este sentido de divulgación para muchos de los fotógrafos del período. Desde fines de los setenta se crea una sección titulada «La foto cubana» en la que se publicaban series y ensayos fotográficos de diversos autores. Cada número de

la revista a partir de este momento y durante la década de 1980 incluyó a la fotografía en artículos con reflexiones acerca de ella. Esto ratifica la idea de continuidad que se establece en el límite de ambos decenios. Sin embargo, el análisis casuístico permite reparar en notas disonantes dentro de la pretendida homogeneidad con que se ha acuñado la producción fotográfica de estos años.

Es importante señalar que el uso de las series y el ensayo fotográfico como discurso estructurado comienza a apuntar, en ocasiones, a zonas de lo social y lo simbólico poco tratadas anteriormente. Ahí está la ciudad a través del cementerio como espacio urbanizado atemporal repleto de signos inexplorados y el tratamiento consiguiente de la muerte no ya en su coordenada humana sino entendida a su vez como decadencia, pérdida. Los ensayos *Solo entrada* de Rogelio López Marín (*Gory*) y *Cementerio* de Rolando Córdoba son representativos de esta intención.

El encuentro con lo popular es analizado desde diferentes perspectivas con una visión cultural que incluye las tradiciones, la iconología nacional, el hombre común y su espacio inmediato o el *kistch*.

Son de Cuba, serie de Mario Díaz Leyva, toma a la vieja trova santiaguera como centro de su discurso. Conjunto de retratos en los que asoma cierto estatismo, presenta a los personajes serenos, como de vuelta de todo, diríase resignados ante el olvido y la indiferencia de la que son objeto. O, por el contrario, están aquellos que habitan la serie *En el liceo* de María Eugenia Haya, para los que la tradición sigue siendo un modo de expresión de lo cubano. En ellos *Marucha* retrata conductas referidas a una identidad individual que, socializada en un espacio como ese, señalan el desvelo por la permanencia de formas culturales con fuerte arraigo en lo popular.

Por otro lado, también se da un acercamiento a lo cotidiano-popular desde ese cubano de la calle que se instituye en tema de la representación (serie *Gente de mi barrio* de Tito Álvarez o *Compatriotas* de José A. Figueroa) y encuentra puntos de contacto con otras obras del período como *Kiko constructor* de Leandro Soto, aunque las primeras mantengan una visión más optimista, si se quiere poco problematizadora, en comparación con su contemporánea.

Asimismo, el consumo masivo de los símbolos patrios o la fraseología política, una de las preocupantes del arte de esta época, también fue un tópico tratado por la fotografía documental, en muchos casos solo como testimonio, pero igualmente revisado.

Desde el año 1976 y hasta 1981, Grandal se dio a la tarea de fotografiar a la figura del Apóstol en sus diferentes representaciones por todo el país, con más de 8000 negativos. Esta labor está muy emparentada, en cuanto a metodología, con el trabajo realizado por Luc Chessex a fines de los sesenta y principio de los setenta, compilado en el libro *Pueblo, Revolución y Fidel una misma cosa*, en el que es testimoniada la presencia continua de la imagen del líder en sus más espontáneas representaciones por toda la nación. Grandal trataba, más que nada, de buscar la memoria histórica a través de la constante utilización del símbolo. En los ochenta, dirigirá su mirada hacia los lemas y la gráfica política –serie *Cuba va*– al fotografiar verdaderos palimpsestos casi ilegibles por la superposición indiscriminada de frases. Su contemporáneo, José A. Figueroa, profundizó igualmente en este tópico al presentar letreros hijos no solo de la exaltación gubernamental sino aquellos que son evidencia de la sabiduría popular, mezcla de humor y doble sentido ubicados en espacios muchas veces «poco fotogénicos».

Figueroa, hacia fines de la década, posiblemente alarmado por el uso excesivo de que son objeto ciertos iconos nacionales, toma imágenes donde representa bustos de Martí fabricados al por mayor (1988) o en la que se aprecian sobre una cama 32 reproducciones de la foto *Guerrillero Heroico* (1990). Estas fotografías pudieran interpretarse como un comentario incisivo al empleo desmedido de la imagen del héroe que, a fuerza de repetición, es convertido en objeto anónimo, perdida ya su capacidad evocadora. El carácter crítico presente en las obras refiere cómo esta reproductividad puede extenderse al infinito, enajenando cada vez más la función comunicativa y representativa del icono.

Desde fines de los setenta, se había visto una orientación de la fotografía documental cubana a dirigir la atención hacia los interiores habitados por el hombre. La serie de Rigoberto Romero *El patio de mi casa* inicia este camino que luego transitaría, mediando los ochenta, Gilda Pérez, en su conjunto *Paisaje del patio*, tratando de invertir la mirada hacia dentro en vez de a la calle. Si bien el hombre no está físicamente presente, es sugerido a través de los objetos que componen las escenas. Trabajado en la gama de los grises, es una visión más cercana de lo real, donde el espacio vacío protagoniza esa suerte de autorreconocimiento en lo que vemos. Es la dimensión del hombre visto desde su hábitat inmediato.

Sin embargo, uno de los aciertos más relevantes de este período, desde el punto de vista conceptual, lo constituye la serie o ensayo fotográfico *Caibarién* que Mario García Joya realizara entre 1983 y 1984. Su importancia estriba, además, en que a lo largo de la década no hubo un acercamiento tan completo como este a la problemática del *kitsch* desde la fotografía documental, si bien hay que decir que su hija Katia García realizó un trabajo sobre las bodas en 1989 también relevante. Y aún cuando su compañera (*Marucha*) tomara algunas fotos de interiores, semejantes en cuanto a tema –no así en la elección del encuadre, en la que ella es más osada e imaginativa–, no llega a tener el alcance que posee el trabajo de Mario como conjunto. El fotógrafo logró imágenes cargadas literalmente de un decorativismo profuso en el que convergen naturalezas muertas, macramés erizados de flores plásticas, objetos de yeso ocupando el lugar de las antiguas porcelanas... rodeando seres que dejan entrar al creador hasta espacios íntimos como quien nada oculta, para abocarnos, justo al límite del rechazo, a la aceptación. Estas fotos logran igual impacto que aquellos trabajos sobre el *kitsch* realizados por Rubén Torres Llorca y Flavio Garciandía de mediados de la década y constituyen, en conjunto, documento eficaz de prácticas conductuales y atrofias del gusto asentadas en la conciencia colectiva para la cual la acumulación de objetos decorativos refiere la pertenencia a un estatus social superior.

Ahora bien, del grupo de fotógrafos reunidos alrededor de la publicación *Revolución y Cultura*, conformado por Grandal, Pirole, Mario Díaz Leyva, *Gory*, Mayra Martínez, entre otros, destaca la figura de Grandal como maestro, por el estímulo que brindó a fotógrafos más jóvenes como Gilda Pérez, Isabel Sierra y Rolando Córdoba, pertenecientes a la Asociación Hermanos Saíz.

Grandal marcó pautas importantes en este período no solo por su entrenamiento en el fotoperiodismo diario durante muchos años, sino por la influencia que acusó su obra de la visión fotográfica que, desde los cursos impartidos durante los setenta por Raúl Martínez, se sedimentó en muchos de los fotógrafos de esa época. Raúl quien, además, era un excelente pintor y diseñador gráfico, hizo ver a sus discípulos cómo aplicando los códigos del diseño a la fotografía se podría convertir cualquier fragmento de la realidad en una imagen bien lograda. Esta preocupación por el dominio de los códigos intrínsecos de la fotografía, en cuanto a composición y el cuidado

del elemento estético, hace que estudiosos de la manifestación achaquen a los fotógrafos que se mantuvieran «muy centrados en la fotografía» (Molina, 1995)³ y un poco al margen del movimiento cultural que animó la escena nacional por esos años. Postura que es lícita, máxime cuando se enarbolaban banderas a favor de una libertad expresiva sin restricciones; y necesaria porque, en cierto modo, desembarazó un poco a la fotografía de ese imperativo testimonial que *a priori* le había sido adjudicado desde sus inicios. Ahí están las fotos (muchas sin título) de Grandal en las que el tema es precisamente lo fotográfico, donde la luz y las sombras son la materia a explorar, ejercicio que no intenta abarcar la realidad toda, sino fracciones a veces, de tan cerca, abstractas. Lo que quiebra sagazmente el habitual uso de la representación en la fotografía documental. Esta visión fragmentada de la realidad abrió el camino a propuestas que años después renovarían el curso de la fotografía documental cubana.

Vale decir que esto no fue ni con mucho la generalidad del quehacer fotográfico de estos años; salvo los trabajos referidos, buena parte de la producción mantuvo una timidez rayana en el estereotipo temático, con imágenes que recogían la labor de jóvenes en las movilizaciones o escenas ciudadanas, sin aportar realmente algo distinto de lo que se había hecho antes.

Participando de ese cuidado por lo formal y el trabajo de la fotografía como materia sensible en sí misma, encontramos la obra de uno de los fotógrafos más relevantes de las últimas décadas en Cuba: Alfredo Sarabia.

Su formación como fotógrafo publicitario y reportero gráfico marcó una vasta creación que se extiende de 1975 hasta su muerte a inicios de los noventa. Su apego al referente es tan solo pretexto para subvertir lo real por varias vías, ya sea el extrañamiento que sentimos ante sus ambientes opresivos –resultado del uso de un filtro ámbar como recurso manipulador–, o la sorpresa frente a la conjunción insólita de objetos ordinarios contenedores de historia que, apresados por su lente, cobran una dimensión inusitada. Se ha considerado a Sarabia como un fotógrafo surrealista, dado el manejo que hace de la luz, al dotar a sus fotos de esa atmósfera incierta que ya referíamos. Lo indiscutible es que nos tiende trampas constantemente, situándonos

³ Traducción de la autora.

frente a imágenes nunca vistas que muestran una realidad evocadora más allá de su cotidianidad.

El diseño compositivo de sus fotografías es tan prudente que es imposible hallar qué desechar o agregar. Poseía un amplio dominio de la técnica fotográfica que le permitía transitar con igual maestría de la foto de altos contrastes a aquella diluida en los grises. En ocasiones, para lograr efectos ópticos, utilizaba el ángulo ancho que refuerza el sentido de la perspectiva como en aquella imagen en que un hombre carga con un retrete a cuestas; o la foto «movida» para acentuar la dinámica captada en escenas curiosas, como cuando nos sorprende la lluvia en medio de la calle.

Su sensibilidad para retratar indistintamente etapas como la vejez y la niñez, paisajes rurales, arquitectura dudosa en zonas limítrofes de la ciudad o el pueblo; templos cristianos, cruces, cristos, sacerdotes o cementerios, desde un ángulo inédito, es lo que posibilita el descubrimiento de un tipo de búsqueda introspectiva, de una realidad vivencial.

Su obra, junto a parte de la poética de Grandal, constituye un punto de giro dentro de la fotografía documental cubana. La temprana muerte de Sarabia impidió ver hasta dónde llegaría su ingenio. Su vocación por explotar el formalismo de la imagen dio paso a un tipo de fotografía que, sin perder su referente real, busca una calidad estética superior. Raúl Cañibano, Cristóbal Herrera, Lissette Solórzano y Eddy Garaicoa son algunos de sus actuales cultivadores. De igual forma, la estética de Grandal –seguida muy de cerca por Figueroa–, en la que la fragmentación de la realidad para señalar aspectos sociales y psicológicos es el centro de atención, ejerció una influencia decisiva en fotógrafos más jóvenes como Pedro Abascal. Habrá en ellos una indagación en segmentos intangibles de lo real-social que refieren, con frecuencia, procesos mentales magnificados en temas autónomos, válidos por ser concepto y no tanto reproducción de lo real.

Por espacio de 150 años, la fotografía en Cuba, y en específico la documental, atravesó un amplio espectro de temáticas y acercamientos, lo que sin dudas permite la re-visión y los más disímiles enfoques. Propiciar el estudio sistemático de las colecciones individuales e institucionales arrojará más luz sobre la historia de esta manifestación en el país. Esperemos sirva el presente como acicate para que estudiosos, curadores, amantes en fin de la práctica fotográfica continúen hurgando en el terreno de la imagen y la representación.

Bibliografía

- HAYA, M. E. (1979): «Apuntes para una historia de la fotografía en Cuba». *Casa de las Américas*, número especial editado en México por el xx Aniversario de Casa de las Américas.
- MOLINA, J. A. (1995): «Reflections on Contemporary Photography in Cuba». *Aperture*, n.º 141, pp. 16-29.
- MRAZ, J. (1996): «La fotografía documental en América Latina». En *V Coloquio Latinoamericano de Fotografía*. México: Centro de la Imagen.
- PAZ CABRERA, O. (1987): «Las más recientes expresiones fotográficas en Cuba (1975- 1985)», tesis de diploma. La Habana: Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana. Inédito.
- UZ, E. DE LA (1998): «Crónica tardía sobre la fotografía cubana». En *1898: Las fotografías cubanas*. Valencia: Centre Cultural La Beneficència, Diputació Provincial de València, Colección Image.
- VALLE, R. DEL (1998): «Cuba: su historia fotográfica». La Habana: Fondo Cubano de la Imagen Fotográfica.
- VIVES, C. (2001): «Fotografía cubana: una historia... personal». En *Shifting tides: cuban photography after the revolution*, pp. 137-143. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art.



Fotografía cubana. Una historia... personal*

CRISTINA VIVES

No puedo recordar exactamente la composición del grupo reunido aquella noche en la sala grande de la casa de Raúl Martínez; tampoco la razón del encuentro. Pudo haber sido alguna «sobremesa» luego de una exposición de fotografía, o simplemente un encuentro de algunos amigos con cualquier pretexto. Sí veo definitivamente a Raúl sentado a mi izquierda; Estorino parado a mis espaldas, algo retirado; *Mayito*, como siempre, moviéndose inquieto del comedor a la silla; también por supuesto recuerdo a *Marucha*; y justo frente a mí la figura que siempre me pareció imponente de Pedro Meyer, con su pipa con olor a canela que todos odiaban pero que nadie le confesaba. También estaba a su izquierda Eugenia Meyer, su esposa, una mujer dulce pero fuerte –así la recuerdo– que se hizo querida y respetada por todos.

Era el año 1978 y hacía pocos meses se había realizado el *Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* en México, del cual Pedro Meyer había sido uno de los máximos promotores y organizadores. La euforia por los resultados exitosos del Coloquio se respiraba todavía. La única razón por la que me encontraba allí era la de ser la pareja

* El presente texto fue escrito en julio de 2000 para acompañar el catálogo de la exposición *Shifting Tides: Cuban Photography after the Revolution* (Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Los Angeles (15 de abril a 1.º de julio de 2001) / Grey Art Gallery, New York University, Nueva York (10 de septiembre a 27 de octubre de 2001) / Museum of Contemporary Photography, Chicago (18 de noviembre de 2001 a 10 de febrero de 2002) curada por Tim Wride y Cristina Vives (curadora invitada). Fue publicado por Merrel Publishers, London, 2001, ISBN 1-85894-134-2, 160 pp.). Contiene ensayos de Wride, Vives y prefacio de Wim Wenders. Es considerado material de estudio en universidades de Cuba y Estados Unidos. Se reproduce ahora íntegramente solo con algunas actualizaciones bibliográficas.

del fotógrafo Figueroa y haber sido testigo de los momentos previos y posteriores al evento, junto a todos los que allí estaban esa noche. De hecho, mi acercamiento a la fotografía había sido puramente emocional y circunstancial. Nunca durante mis estudios de Historia del Arte en la Universidad de La Habana –los que había terminado ese mismo año–, se mencionó a la fotografía como parte de las «bellas artes» que formaban el programa de estudios de un graduado; y de aquel grupo, solo había estudiado a Raúl como el gran pintor y diseñador que era y nunca como el fotógrafo que también fue. De manera que no solo era la más joven del grupo con 22 años, sino también la más advenediza en términos de fotografía ... entre muchos otros temas.¹

Las opiniones se dividían en dos grupos: los que opinaban, como *Mayito*, de que por primera vez se había podido reunir una muestra amplia, que ponía a los ojos del público decenas de negativos hasta ese momento inéditos, guardados en archivos personales o reproducidos en la prensa nacional; otros, como Pedro, aseveraban que la fotografía cubana que había sido vista en el Coloquio era la única que asumía una visión «optimista» de su realidad, y que resultaba una prueba absolutamente convincente del compromiso social de los fotógrafos cubanos con la vida de la nación. Para él, la fotografía cubana era un «oasis» en medio del panorama latinoamericano devastado por el individualismo, la frustración, la violencia y el deterioro de la condición humana.² Ambas opiniones eran ciertas, sin dudas. No obstante, en ambas prevalecía un acercamiento a la fotografía más como capacidad

¹ La casa de Raúl Martínez en el barrio del Vedado, había sido por muchos años un centro de reunión de artistas y de debate sobre arte. Raúl Martínez (1927-1995), destacado artista cubano y figura prominente de las artes visuales desde la década del cincuenta, desarrolló en su propia casa –entre 1966 y 1967– cursos de fotografía, donde vinculó el estudio de la técnica y apreciación fotográfica al desarrollo de las artes visuales de esos años. En estos cursos participaron, entre otros, los fotógrafos Mario García Joya (*Mayito*), Iván Cañas, Ramón Martínez Grandal y Enrique de la Uz. Los allí reunidos aquella noche eran: Abelardo Estorino, teatrista, compañero de Raúl durante casi toda su vida; Mario García Joya (*Mayito*), fotógrafo y organizador de la participación cubana en el *Primer Coloquio de Fotografía*; María Eugenia Haya (*Marucha*) (1944-1991), fotógrafa, que ya por esa época se dedicaba a la investigación de la historia de la fotografía cubana; Eugenia Meyer, historiadora e investigadora mexicana; José A. Figueroa, fotógrafo que trabajaba en esos años como camarógrafo de cine (con quien me había casado en agosto de ese año); y Pedro Meyer, fotógrafo mexicano, promotor y organizador del *Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía de México*.

² Este punto de vista lo reitera Pedro en su ensayo al catálogo de la exposición itinerante *Sobre la fotografía Cubana*, México, 1986-1987.

cognoscitiva, como «reflejo», como conciencia social, que como expresión artística. A este tipo de análisis solo se llegaría entrados los años ochenta, en consonancia con el cambio de orientación del arte en Cuba a partir de esa década, de la cual hablaré más adelante.

Otro tema interesante, siempre intentando dar respuesta a la pregunta en cuestión, era el análisis particular de cada fotógrafo, es decir, qué ofrecía cada uno de ellos al conjunto expuesto. En ese punto se mencionó el nombre de Korda,³ como aquel que tipificaba al grupo de fotógrafos que desde los tempranos sesenta habían sido autores de una impresionante cantidad de imágenes icónicas de la Revolución, nunca antes vistas de conjunto (al menos en un grupo significativo de ellas) y que, por tanto, se presentaban «frescas» ante un público que las desconocía. La gran revelación del Coloquio, en ese mismo sentido, había sido *Corrales*,⁴ también autor de trascendentes fotografías nunca antes exhibidas. Este análisis llevó a la conclusión de que tal tipo de autores estaba viviendo un «renacer» profesional, en términos de reconocimiento, gracias a una obra que por ese entonces ya tenía casi veinte años de creada. En contraposición, se mencionaban nombres (Iván Cañas, Figueroa, *Mayito*, Rigoberto Romero, *Gory*, Grandal, la propia *Marucha*) que se mantenían activos, produciendo y, por tanto, «renovando» la producción fotográfica cubana.

Mi prueba de fuego profesional de aquella noche fue expresar públicamente mi punto de vista al respecto. Entendía, y así lo dije, que en esencia nada diferenciaba a ambos grupos. De hecho, todos habían llevado al Coloquio una producción preexistente, publicada o no, pero realizada bajo premisas extra-artísticas, es decir, bajo las condiciones del periodismo y el documentalismo diario.⁵ Lo realmente nuevo,

³ Para más información sobre Alberto Díaz Gutiérrez (Korda) véase *Korda Conocido Desconocido* (2008). Investigación y texto: Cristina Vives. Ed. Steidl, Gottingen y La Fábrica, Madrid, 2008. ISBN: 978-84-96466-15-9, 439 pp.). Idiomas: inglés, español, francés.

⁴ Raúl Corral Fornos (*Corrales*) (1925-2006) había iniciado su vida profesional en la década del cuarenta como fotógrafo y asistente de laboratorio de la Cuba-Sono-Films. Colaboró en importantes publicaciones periódicas como *Bohemia* y *Carteles* durante la década del cincuenta. Sus fotografías junto a Ernest Hemingway en el pueblo de Cojímar –pueblo de pescadores al este de La Habana donde *Corrales* vivió casi toda su vida– y aquellas de temas sociales habían permanecido casi desconocidas, salvo su utilización en las publicaciones para las que trabajaba, donde se diluían en su carácter documental.

⁵ Como prueba de esto debe estudiarse la participación individual de cada fotógrafo en el Coloquio, recogida en parte en el catálogo del evento, y en las notas de los

común a todos en mayor o menor medida, era el hecho de que habían asumido la selección de sus obras bajo un nuevo criterio: como ensayo fotográfico, como discurso intencionalmente estructurado, a través del cual veían por primera vez la posibilidad de expresar una idea, un concepto. Por supuesto, asumir a la fotografía no como imágenes aisladas sino como el desarrollo a través de ellas de un discurso, o como la estructuración de una idea, no era clara igualmente en todos los fotógrafos. Pero, al menos, el solo reconocimiento de este principio metodológico y sus exigencias conceptuales marcó para todos el inicio de una nueva conciencia fotográfica más allá del documento gráfico. La fotografía se les presentaba entonces como un ejercicio de criterio y una expresión de individualidad. Hoy, a 22 años de ese día, sigo convencida de que los fotógrafos cubanos y la fotografía como lenguaje creativo tomaron un curso diferente en Cuba a partir de 1978, tanto en la teoría como en la práctica cultural.

De cómo los sesenta se parecieron realmente a los setenta

Es ya reiterativo el uso del término «épico» para clasificar de conjunto a la fotografía realizada en los primeros años de la década del sesenta. No rehúso el empleo del término, solo que, como dice el refrán popular, «no son todos los que están ni están todos los que son». Los años sesenta no fueron homogéneos, como tampoco lo fueron los setenta. Si repasamos cuidadosamente los datos históricos, encontraremos suficientes argumentos para probar la debilidad de esta clasificación genérica.

La primera vez –de la cual tengo conciencia– en que el término «épico» quedó acuñado para clasificar la fotografía de los autores de los tempranos sesenta (Korda, Corrales, Osvaldo Salas, entre otros) fue en el ensayo que María Eugenia Haya (*Marucha*) publicó bajo el título «Apuntes para una historia de la fotografía en Cuba» con motivo de la exposición celebrada en el Museo Carrillo Gil de México en 1979.⁶ Este texto era la primera síntesis publicada que la autora

propios fotógrafos reproducidas en el mismo. Las imágenes de Korda, Corrales, Ernesto Fernández, Osvaldo Salas y *Mayito*, por ejemplo, correspondían a trabajos periodísticos realizados en los primeros años de la Revolución; otras fotografías como las de Figueroa, Iván, Grandal y *Gory* eran el resultado de su labor como reporteros de publicaciones como *Cuba Internacional* y *Revolución y Cultura*.

⁶ La exposición *Historia de la fotografía cubana* (Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil, México, D. F., mayo-junio, 1979) fue organizada por *Mayito* y *Marucha* a solicitud de la Casa de las Américas de La Habana que celebraba su

hacia de sus investigaciones en curso sobre la historia de la fotografía cubana, que originariamente había iniciado como tesis de graduación de sus estudios universitarios. La trascendencia de este ensayo es aún hoy notable, a pesar de su carácter más descriptivo que analítico. De hecho, era la primera vez que se intentaba «narrar» una historia fotográfica con la virtud incuestionable de recopilar los datos que hasta el momento se encontraban dispersos en decenas de publicaciones y que abarcaban más de un siglo. *Marucha* había acudido a las fuentes publicadas y a los archivos públicos y personales de fotógrafos. Fueron momentos en que recorría junto a *Mayito* las principales ciudades de la isla en busca de herederos de olvidados negativos. Acopió para esta historia cientos de negativos, daguerrotipos, *vintages*, ambrotipos, adquiridos con los recursos familiares y luego donados a los archivos de la Fototeca de Cuba también fundada bajo su dirección.⁷

Por tratarse de una primera «historia», lo que *Marucha* iba armando era el cuerpo básico, esencial. Muchos de sus esfuerzos estaban en aquellos momentos dirigidos a poner, por primera vez, la obra de sus contemporáneos junto a la de sus predecesores, para conocer –como solía decir– el sitio de dónde venimos. Su interés

aniversario veinte de fundación. Debe recordarse en este punto que la primera convocatoria del *Coloquio Latinoamericano de Fotografía* que llegó a Cuba fue justamente a través de la Casa de las Américas en 1977 y puesta en manos de *Mayito* y *Marucha* por su presidente Mariano Rodríguez. A partir de ese momento, con lucidez e indudable mérito histórico, ambos fotógrafos se convirtieron en el núcleo organizativo de los restantes fotógrafos cubanos y dedicaron todos sus esfuerzos intelectuales y económicos a la búsqueda de archivos fotográficos y publicaciones que permitieran dotar a la fotografía (y a la muestra cubana al Coloquio) de un basamento científico y documental de su historia. La exposición de 1979 fue una continuación de esta investigación, acompañada de la publicación de la primera parte de los escritos de *Marucha*. Este y otros textos publicados posteriormente constituyen segmentos de un libro entonces en proceso que nunca llegó a ser terminado por su autora.

⁷ La Fototeca de Cuba fue inaugurada el 1986 como parte de los eventos colaterales a la 2.ª Bienal de La Habana. Abrió sus puertas en el mes de noviembre con la exposición retrospectiva del fotógrafo Constantino Arias Miranda (1920-1991) titulada *A Trocha y Mocha. La foto directa de Constantino Arias*, curada por *Marucha*. La obra de Constantino desde los años cuarenta hasta los primeros sesenta había permanecido desconocida para los fotógrafos, críticos y funcionarios de la cultura hasta que en 1980 fue expuesta por primera vez, parcialmente, en la Galería L de la Universidad de La Habana. Su aparición pública mediante estas exposiciones mostraba la importancia y seriedad del trabajo realizado por *Mayito* y *Marucha* como investigadores y promotores. La galería principal de la Fototeca de Cuba de Cuba lleva hoy el nombre de María Eugenia Haya.

primeramente panorámico perfiló los contornos de su investigación y como recurso metodológico la subdividió en períodos, temas, generaciones y circunstancias creativas. No puede olvidarse además que estamos hablando de los años setenta, a poca distancia histórica de la década anterior y partiendo de una carencia de información previa considerable. Las prioridades del momento imponían una caracterización genérica y no se disponía aún del tiempo necesario para estudiar monográficamente la obra de los más cercanos en el tiempo. También, el marcado carácter nacionalista y latinoamericanista que se respiraba en esos años, presente sin dudas en los eventos mencionados (el Coloquio, la muestra del Carrillo Gil, entre otros) estimulaba a un enfoque de la fotografía como historia gráfica del desarrollo de la nación. No es gratuito entonces el hecho de que en estos primeros conjuntos fotográficos –exhibidos y catalogados– quedara fuera, por considerarse menos representativo a los efectos de la historia que se contaba, los experimentos abstractos de *Mayito* realizados y exhibidos desde 1962 hasta 1966 e inteligentemente analizados por Graziella Pogolotti en la revista *Cuba*,⁸ así como la extensa obra publicitaria y de moda realizada por Korda desde 1954, conservada hoy, lamentablemente, solo por medio de fotocopias de *vintages*.⁹ La obra promovida por estas primeras mega-exposiciones no incluyó tampoco las secuencias casi cinematográficas de tendencia abstracta que hiciera Enrique de la Uz en 1970 y que expuso junto a Iván Cañas y Luc Chessex en el *Salón 70*, en un ensayo a tres manos titulado *No hay otro modo de hacer la zafra*.¹⁰ Tampoco fueron incluidas las

⁸ Véase «En el mundo de la alucinación» (1964) de Graziella Pogolotti. En este artículo, ampliamente ilustrado, se valora la obra de *Mayito* mostrada en la exposición *Dos momentos. Fotografías de Mayito* (Galería de La Habana, 1964). Estas fotografías, tomadas en pleno auge del movimiento no figurativo, demuestran la vinculación de su autor con los planteamientos estéticos de la época, especialmente relacionados con su experiencia junto a Raúl Martínez, Antonia Eiriz y los restantes exmiembros del grupo Los Once, a los que *Mayito* se unió en exposiciones realizadas hasta 1963.

⁹ Investigaciones recientes, publicaciones y exposiciones apoyadas por el Estate de Korda y el Estudio Figueroa-Vives de La Habana han sacado a la luz nuevas imágenes y análisis críticos que permiten completar el conocimiento de este segmento de la obra de Korda no disponible al momento de escribir el presente ensayo.

¹⁰ Ensayo exhibido en el *Salón 70*, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, en julio de 1970. El catálogo del Salón no incluye reproducciones de las obras exhibidas, en cambio, las más importantes de ellas fueron publicadas en el

fotografías que sobre los barrios marginales de La Habana hiciera Ernesto Fernández, muy poco divulgadas y estéticamente aliadas de los cánones de composición abstractos, más relevantes como búsqueda estética que como documento de denuncia social. El Ernesto conocido por todos, antes y aún ahora, sigue siendo el fotógrafo de los sucesos de Playa Girón y las microbrigadas sociales de construcción.

La extensa obra de Corrales, por su parte, estaba por estudiar. Eran sumamente conocidas las imágenes «gloriosas» tomadas durante los primeros años del triunfo de la Revolución: la fotografía de Fidel Castro durante el acto público en la Plaza de la Revolución –antigua Plaza Cívica– con motivo de la Primera Declaración de La Habana en 1960 (imagen reproducida en el billete de 10 pesos cubanos acuñado por el entonces naciente Banco Nacional de Cuba a raíz del cambio de la moneda en el país); o la imagen que bajo el nombre de *La caballería* hiciera durante la intervención de la United Fruit Company en la antigua provincia de Oriente; o la serie conocida como *La banda de nuevo ritmo* que tipifica a los cubanos que esperaban con sus instrumentos musicales en mano a orillas del Malecón habanero la explosión de la bomba atómica durante la llamada Crisis de los Misiles de octubre de 1962. En cambio, las fotografías de tono coloquial, especie de reportaje doméstico y bucólico sobre el pueblo de pescadores de Cojímar, no se conocieron como «obra de autor» hasta tiempo después, cuando ya su nombre venía asociado a la obra «épica» de la Revolución.

En realidad, no hubo una fotografía «épica» genéricamente hablando, sino una selección «épica» hecha por una visión «épica» promovida por una revolución social «épica». No es, por tanto, una responsabilidad fotográfica, sino una responsabilidad política (incluida la política cultural) el que la obra de los años sesenta, difundida antes y después del Coloquio de México, fuera definida en tan estrechos márgenes. Tampoco debe decirse que el trabajo fotográfico de *Mayito* o Raúl Martínez fueron «excepciones» u «oasis» en medio de una fotografía politizada, como reza en numerosos textos sobre historia y crítica fotográfica. Como siempre, cada época y autor acuña sus sellos de identidad.

Tanto la fotografía de los años sesenta como la de los setenta se movió simultáneamente, y en muchos casos dentro de la producción

número de octubre de 1970 de la revista *Cuba Internacional*, para la que fue concebido el ensayo, bajo igual título y texto de Antonio Conte.

de un mismo fotógrafo, del documento a la experimentación, del símbolo al concepto, del tema socio-político al íntimo y coloquial, del panfleto a la auto-reflexión, de la masa al individuo, del héroe al nuevo héroe e incluso al antihéroe, de la aceptación a la disensión. La revisión aún incompleta de los negativos de cada fotógrafo así lo demuestra.

Lo que nunca se publicó, existe.

La fotografía en la prensa y el circuito de arte cubanos (1959-1979)

Como país de régimen socialista, el nuevo Estado cubano definió desde sus inicios las reglas de juego económicas, sociales, culturales e informacionales. La fotografía fue ponderada como el medio más directo y convincente de la «realidad revolucionaria»; por otra parte, el arte –léase el resto de las conocidas manifestaciones artísticas– era necesario, sí; pero cuidadosamente tamizado dada su gran incidencia en la conciencia. Fotografía y arte tomaron, por tanto, caminos separados.

La primera fue la imagen de la Revolución, imagen y semejanza, publicada a páginas completas de los principales diarios, difundida en las salas de cine y la televisión, manipulada por la gráfica política movilizadora, promovida en exposiciones itinerantes de carácter conmemorativo como parte de las jornadas de solidaridad con Cuba auspiciadas por nuestras sedes diplomáticas en todos los confines. Pero el arte era otra cosa, un mal soportable, frecuentemente sospechoso en sus múltiples lecturas, ambiguo en forma y contenido, e incontrolable por la relativa independencia de sus autores. Los fotógrafos vivían de sus fotos, eran profesionales de la cámara, pero condicionados por las demandas temáticas y formales de los *medias* gracias a los cuales existían. Los artistas no vivían de su obra, la realizaban en la soledad peligrosa de sus estudios, sus «cuadros» vivían con independencia propia en las salas de exposiciones y el mensaje circulaba entre artistas y el público de las galerías. La mayor capacidad reproductiva de la fotografía y su utilidad propagandística eran al mismo tiempo su *karma*. La individualidad y relativa autonomía del arte eran sus horizontes de libertad pero al mismo tiempo sus límites de difusión autorizados.

La sociedad socialista –más bien el Estado Socialista– modeló paulatinamente los rumbos del arte y la fotografía, así vistos por separados, desde principios de los años sesenta. La prensa se encargó de la imagen fotográfica y las instituciones de cultura se responsabilizaron con establecer los márgenes necesarios del arte en sus circuitos

de exposición.¹¹ Con bastante rapidez quedó atrás la euforia con que los artistas asumieron los aires de libertad que la nueva Revolución propugnaba en su proyecto político. Es sumamente interesante leer con detenimiento los textos críticos o promocionales de inicios de los años sesenta. Me interesa mencionar en particular tres de ellos, escogidos entre otros muchos por lo elocuente de sus contenidos.

El primero es un artículo publicado en el periódico *Hoy Domingo* (11 de octubre de 1959) del periodista Manuel Díaz Martínez con motivo de la exposición *Salón Anual 1959. Pintura, Escultura y Grabado*, celebrada en el Museo Nacional de Bellas Artes en octubre de 1959, a escasos meses del triunfo de la Revolución. A continuación, algunos fragmentos significativos:

Son numerosas las críticas provocadas debido al aumento numérico de cuadros abstractos por sobre las tendencias figurativas y sociales situando al Salón al margen de la actualidad revolucionaria de nuestra Patria. Cierto es que este Salón es casi totalmente abstracto, pero esto no es consecuencia de los organizadores del Salón, sino de la realidad de nuestra pintura actual, del fenómeno cultural y estético al cual ellos no pudieron escapar, so pena de cometer injusticias demagógicas. El Salón Anual de 1959 tiene que ser, si es que quiere tener función esencial de expositor de las corrientes estéticas urgentes, el punto de reunión de las producciones más recientes de nuestros creadores, cualesquiera que sean las tendencias predominantes entre ellos. Los organizadores de estas exposiciones nacionales tienen que someterse a la realidad de nuestro arte. Donde único interviene la voluntad de los organizadores es en la selección de las obras en base de su calidad artística.

No es culpa, pues, del S. A. (Salón Anual) que en Cuba en estos momentos predomine una corriente artística y no otra; que sean más los pintores que cultivan las figuras, que sean más los creadores «puros» que los sociales [...] El Departamento [de Bellas Artes] no es responsable de que el ochenta por ciento de nuestros jóvenes pintores hagan manchas tachistas y arte no objetivo. Cuando el Dpto. citó para el Salón Anual se

¹¹ El Ministerio de Cultura fue creado en 1976 como parte de la nueva división político-administrativa del país aprobada por la constitución de ese año y la llamada «institucionalización» de fuerte influencia del bloque socialista. Hasta 1976 el máximo poder estatal sobre la promoción artística estuvo en manos del Consejo Nacional de Cultura (CNC) de triste recordación.

enfrentó a una realidad ineludible: la de que en Cuba no existe pintura social, la de que en Cuba lo que prima es la pintura abstracta o realista sin preocupaciones sociales (p. 3).

Algo más tarde Edmundo Desnoes, una de las voces más respetadas de la cultura artística cubana, se veía en la necesidad de argumentar a espectadores y autoridades las virtudes y el derecho al espacio público de la abstracción, a raíz de la polémica exposición *Expresionismo abstracto*. En el catálogo de la muestra dice el autor:

La persona que no entiende el arte no figurativo tampoco disfrutará cabalmente el contenido de la pintura tradicional. Toda pintura está construida con elementos plásticos, con colores y formas sobre una superficie plana. El que no logre separar la pintura de la realidad y deslindar la belleza natural de la belleza artística se verá constantemente confundido al enfrentarse con la obra de arte. La pintura no-figurativa ayuda a entender desde dentro la estética de toda la pintura.

El hombre es más hombre en la medida que enriquece su visión del mundo, en que puede entender o disfrutar de un número mayor de realidades (1963).¹²

Otro elocuente texto es el artículo-entrevista al pintor Orlando Hernández Yáñez donde el artista expresa:

Creo que es deber de los pintores cubanos hallar nuevas soluciones a los problemas del arte, los cuales estén acordes con las profundas transformaciones que lleva a cabo la Revolución en todos los ámbitos. Tenemos el privilegio de vivir dentro de uno de los acontecimientos más trascendentales del siglo xx. Tenemos también el privilegio de ser cubanos y, por tanto, podemos contar con una poderosa fuente de inspiración como es nuestra Revolución. Este hecho nos impone

¹² *Expresionismo abstracto*. Galería de La Habana, La Habana, 11 de enero-3 de febrero, 1963. Participaron en la exposición Hugo Consuegra, Antonia Eiriz, Guido Llinás, Raúl Martínez, Tomás Oliva, Mario García Joya (*Mayito*), Juan Tapia Ruano y Antonio Vidal. Tal y como lo han considerado muchos de los expositores, *Expresionismo...* es la última exposición pública del grupo Los Once, más allá de las fechas de 1953-1955 que tradicionalmente han sido consideradas como de existencia del grupo.

una pregunta fundamental: ¿cómo fundir las exigencias estéticas con la inspiración revolucionaria? [...] El arte es creación, comunicación, por medio del cual el artista expresa el medio que lo rodea, su mundo formado por la realidad objetiva. Y si nosotros contamos hoy con una nueva y poderosa realidad como es la Revolución, nosotros estamos contando con un inagotable manantial de inspiración, antes desconocido... Se ha hablado también de la «libertad» del arte hoy, en efecto, hoy más que nunca el arte ha conocido una diversidad de procedimientos, una *libertad técnica*, como nunca el arte había conocido antes. Sin embargo, para nadie es un secreto que una fuerte censura pesa sobre el arte contemporáneo allí donde, con fines políticos reaccionarios, se habla más de la «libertad» del artista [...] Nosotros pues, artistas cubanos, contamos con una poderosa verdad que expresar; cuando logremos decirla con lenguaje propio, cada artista con su lenguaje personal, el arte cubano alcanzará uno de sus lugares más altos (López-Nussa, 1963).¹³

Resulta claro que la llamada libertad de expresión permitida por la Revolución fue bien pronto entendida por los creadores, ya fuera por conveniencia o por necesidad, como «libertad de estilo», léase libertad formal, no de contenido o reflexión.

El «retiro artístico» observado desde finales de los sesenta por numerosos creadores (Antonia Eiriz, Umberto Peña, Chago Armada o Raúl Martínez, entre otros) es índice elocuente de la atmósfera de esos años. Sus ausencias del panorama artístico cubano –voluntaria en unos casos o impuestas en otros– no debe confundirse con actos de «depresión psicológica, debilidad o inadaptación social», como en ocasiones ha sido acotado por la versión oficial. Por el contrario, fueron dramáticas y conscientes las posiciones éticas, artísticas y sociales asumidas por los artistas ante los márgenes impuestos al pensamiento y la conducta personal. Recuérdese que fue precisamente en 1971 la celebración del Primer Congreso de Educación, nombre rectificado rápidamente ante el clamor de artistas e intelectuales por el de Primer Congreso de Educación y Cultura.

Los días de sesiones del Congreso dedicaron extensas jornadas al análisis de los «principios, objetivos y funciones sociales del arte y los artistas en la sociedad socialista», lo que en términos prácticos

¹³ El resaltado pertenece a Orlando Hernández Yáñez (*N. de la A.*)

significó dejar regulados los raseros (parámetros) por los que en lo adelante serían analizadas tanto la producción de arte como la propia condición socio-moral de sus creadores.¹⁴

Es así que entrando en la década del setenta quedaron aún más definidos los campos de acción de artistas y fotógrafos. Para estos últimos debe agregarse como agravante que sus imágenes, incluso aquellas más difundidas y hoy consideradas paradigmas de su creación, eran muchas veces reproducidas en la prensa diaria sin créditos de autor. El reconocimiento autoral fue eliminado en aras de ponderar la función social de la imagen. Se cumplía así, en el terreno de la fotografía, lo que era considerado uno de los cánones fundamentales de la creación artística dentro del socialismo.

Ajustándonos a la historia, nuestros fotógrafos en activo durante esos años sesenta y setenta desarrollaron su obra vinculados fundamentalmente a las publicaciones periódicas y exponían sus imágenes en lo que podríamos llamar un sistema paralelo de exposiciones convocado y dirigido por los medios de prensa y políticos; me refiero a los Salones Nacionales de Fotografía 26 de Julio auspiciados por la Unión de Periodistas de Cuba (UPEC) y a los Salones de Propaganda Gráfica convocados por el Departamento de Orientación Revolucionaria (DOR). Rara vez aquellos que trabajaban para el periodismo accedían al sistema de galerías de arte. Mención aparte merecen los Salones Juveniles de Artes Plásticas convocados anualmente por el Ministerio de Cultura y la Unión de Jóvenes Comunistas, en los cuales la fotografía fue adquiriendo, lentamente, igual protagonismo en relación con la pintura, escultura y demás manifestaciones. Pero estos tuvieron su período de esplendor solo a partir de finales de los setenta. En general, el sistema de Salones al que me refiero convocaba a los artistas y fotógrafos ajustándose a una división por géneros y manifestaciones que fortalecía las diferencias a la hora de valorar artísticamente la obra presentada. Esta categorización de las

¹⁴ Sería extenso el análisis de los temas debatidos en el Congreso y sus implicaciones prácticas en nuestra sociedad. La lectura de los resúmenes de las sesiones y las intervenciones de diversos intelectuales invitados permite hacer las necesarias lecturas entre líneas que evidencian los intentos del sector cultural por proteger el espacio de autonomía del arte y la cultura, aún dentro de las normativas políticas. Pero definitivamente la batalla de ideas dentro del Congreso falló a favor de la dirección política e ideológica del país, con resultados nefastos para creadores y obras, hasta hoy.

manifestaciones artísticas atendiendo a la técnica mantuvo a lo largo de todos estos años una diferenciación marcada entre la fotografía y el resto de las artes plásticas.

Revisando cuidadosamente la vida profesional de los fotógrafos de estos años, salta a la vista también la casi carencia de exposiciones realizadas en el circuito de galerías y museos dirigidos por la administración de cultura. El rol jugado por la Galería de La Habana fundada en 1962, que acogió durante los inicios de la década exposiciones fotográficas de *Mayito*, Osvaldo y Roberto Salas, languideció a finales de los sesenta. Las exposiciones mencionadas mostraban un segmento de la obra de estos fotógrafos no incluidos en las muestras colectivas dedicadas a los temas históricos y socio-económicos convocados por los sistemas de Salones mencionados. Me refiero a la experimentación abstracta de *Mayito* y a las fotografías de desnudo de Roberto y Osvaldo Salas, por citar algunos ejemplos.

En 1973 una exposición de José A. Figueroa en la Galería L se registraba aislada en el panorama artístico habanero. Era una selección de imágenes realizadas durante varios años de trabajo periodístico en la revista *Cuba* y que intentaba, según un nuevo criterio de selección de su autor, hacer un estudio tipológico del «cubano». Concebida originalmente con el título *Todos nosotros*, fue manipulada inconsultamente por la institución bajo el nuevo nombre de *Rostros del presente, mañana*, unido a un texto sin firma que adjudicaba a la exposición un sentido apoloético –del que carecía– hacia los sectores obreros que «construían la nueva sociedad».

Un vacío fotográfico se apreció en el circuito de arte desde ese año 1973 hasta casi entrando en los ochenta, en que por primera vez los fotógrafos re-evaluaron el conjunto de su obra e iniciaron un movimiento de exposiciones personales, asumiendo su real protagonismo artístico. Reitero aquí la importancia que el Coloquio de 1978 tuvo en esta autoconciencia de los fotógrafos cubanos.

Fue la prensa, definitivamente, el soporte básico de difusión de la fotografía cubana y dentro de ella dos publicaciones jugaron en diferentes momentos roles excepcionales de calidad: el periódico *Revolución* (1959-1965) y la revista *Cuba* (1962-hasta el presente).¹⁵

¹⁵ El periódico *Revolución* fue fundado en 1959 bajo la dirección de Carlos Franqui. Su publicación semanal *Lunes de Revolución* devino en núcleo de polémica ideológica intensa, de ahí su clausura en 1961 a tono con los pronunciamientos contenidos en la intervención de Fidel Castro conocida como «Palabras a los

Revolución fue la imagen del nuevo Estado revolucionario. El *staff* del periódico aglutinó a los más destacados creadores e intelectuales del momento en el terreno del periodismo, la publicidad, la fotografía y la gráfica. Colaboraron en ella Korda, Corrales, Osvaldo y Roberto Salas, *Mayito*, Raúl Martínez, Ernesto Fernández, Guillermo Cabrera Infante, Jesse Fernández, Carlos Franqui, entre otros muchos. Las páginas de *Revolución* y su semanario *Lunes de Revolución* fueron verdaderos centros de poder intelectual desde los cuales emanó una imagen renovadora del país y de su periodismo. Al igual que lo hizo la revista *Cuba* en sus primeros años de existencia, ambas publicaciones otorgaron a la imagen, la gráfica y la palabra escrita todo protagonismo desde un riguroso punto de vista cultural y estético. De ahí su eficacia también en términos ideológicos.

Los creadores vinculados a estas publicaciones gozaron de una ventaja excepcional. Fotógrafos, diseñadores y escritores disponían de un soporte de difusión de su obra dentro de muy amplios márgenes de creación. Todos los temas (política, cultura, filosofía, arte, literatura, historia), todos los estilos (pop-art, cinetismo, nueva figuración, abstracción) tuvieron cabida en las páginas de estas publicaciones. Los responsables del diseño (Raúl Martínez especialmente en *Revolución* y Umberto Peña, Frémez, Rostgaard, Villaverde en *Cuba*) dejaron en sus páginas muchas de sus más logradas creaciones artísticas que hoy constituyen el mejor catálogo de su obra gráfica. Los fotógrafos, por su parte, aún dentro de los límites temáticos que el perfil de la noticia imponía, tuvieron el privilegio de interpretar la realidad más allá del documento. En muchos casos la fotografía gozó de inusuales libertades a la hora de representar a líderes políticos, eventos históricos e incluso áridos temas económicos. Un importante criterio artístico, seguido en particular por *Cuba*, fue el de respetar el concepto de «ensayo» para la fotografía. Sumamente interesante resulta el estudio crítico de los números de la revista hasta aproximadamente 1976, en los cuales los ensayos fotográficos publicados a páginas completas dialogaban –con independencia propia– con los textos escritos por los más notables

intelectuales». *Revolución*, por su parte, deja de publicarse en 1965 al fundirse con otros periódicos y crearse el periódico *Granma*, como órgano oficial del Partido Comunista de Cuba. La revista *Cuba*, por su parte, tuvo su origen en la revista *INRA* (1959-1962) dirigida fotográficamente por Raúl Corrales. *Cuba* aún se publica bajo el nombre de *Cuba internacional* pero carente de los valores culturales que la caracterizaron hasta mediados de la década del setenta.

periodistas, narradores y poetas de la época. Se buscaba no la descripción o documentación de la noticia sino un nivel más profundo de interpretación del tema planteado, al cual llegaba el lector por inducción y reflexión. Con frecuencia un tema económico –como la zafra azucarera– podía ser presentado mediante imágenes casi abstractas y poesía.

No creo que sería errado encontrar similitudes, desde una perspectiva histórica, entre las publicaciones *Revolución y Cuba*, con otras instituciones culturales como el ICAIC (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos) o la Casa de las Américas, fundadas en los primeros meses de 1959. Entidades todas de nuevo tipo en su época, que desempeñaron un rol fundamental como espacios tolerantes de creación y debate cultural, sin necesariamente apartarse de los principios políticos del entonces también Estado de nuevo tipo.

Lo oculto o inédito en la fotografía cubana (1959-1979)

El panorama descrito permite acercarnos al contexto «oficial» en el cual se creó y circuló la fotografía hasta finales de la década del setenta. Extraer de ese contexto las conclusiones sobre la naturaleza estética de la fotografía cubana de ese período conlleva enormes riesgos, el más peligroso de ellos es el de identificar al todo con solo una de sus partes.

El estudio de las imágenes publicadas o expuestas en uno u otro circuito (la prensa escrita o el sistema de galerías de arte) permitiría deducir, como lo hizo Edmundo Desnoes en una ocasión, que la fotografía cubana no rebasó los márgenes impuestos por la realidad.¹⁶ No obstante, sería más justo reconocer que la fotografía realizada aún bajo circunstancias de la demanda oficial –publicada o no– sorteó los peligros del documentalismo y desarrolló un cuerpo simbólico e instrumental propio.

A lo largo de estos años, los más destacados fotógrafos fueron desplazando el eje de su interés en correspondencia con el devenir histórico-social de la nación, pero también en correspondencia

¹⁶ En «La imagen fotográfica del subdesarrollo», escrito en 1965, Desnoes plantea: «esta variedad de visiones e interpretaciones de la realidad es a veces una de las limitaciones de los fotógrafos cubanos, que dejan que la situación, la imagen, se imponga sobre ellos, en lugar de imponerse con su inteligencia sobre la imagen. El nivel técnico de la fotografía cubana es muy alto en comparación con cualquier país de América Latina [...]. Ahora, el fotógrafo cubano todavía no ha adquirido conciencia plena de que la fotografía es también una forma de expresión que debe funcionar como lenguaje» (1966).

con sus propios intereses individuales como creadores. Partiendo todos ellos de posiciones empíricas en el terreno de la teoría del arte (recuérdese que todos los fotógrafos de estos años carecieron de formación artística), no solo fueron intérpretes, sino analistas de la realidad. La prensa decantó las imágenes adecuadas a sus fines, pero definitivamente los fotógrafos fueron responsables de crear la imagen.

El carácter heroico adjudicado a las primeras fotografías de Korda de los años sesenta no es más que la traslación de sus intereses y entrenamiento publicitarios de los cincuenta, donde lo heroico estuvo siempre ausente. Mejor sería definir sus imágenes como un nuevo *styling* continuador de su ojo publicitario. En esta traslación debe encontrarse la eficacia de la imagen del líder, que devino una imagen útil a la Revolución. Las fotografías publicitarias y de moda que continuó haciendo hasta 1968 no aceptan diferencias sustanciales en comparación con sus fotos de líderes que realizó simultáneamente. La apología política que ha tratado de verse en ellas no es otra cosa que un simple cambio de foco temático dentro del conjunto de su obra. En este sentido, como diría Desnoes, se impuso la realidad, pero solo la del «modelo», no la del propósito. Sería necesario mencionar aquí que muchas de las fotos que hoy se exhiben de ese autor son seleccionadas en atención a la importancia del «retratado», sin tener en cuenta el valor artístico de la imagen. Bajo otras circunstancias políticas, estas imágenes podrían calificarse como las menos representativas de su carrera. En este sentido, continúa la manipulación política de la totalidad de su obra y la consiguiente valoración artística asociada al concepto de lo «épico».

Otro lugar común en la valoración de la fotografía en Cuba es la aseveración de que los años setenta no sobrepasaron una intención populista y demagógica de la realidad, cumpliendo un rol pragmático y representacional. Al mismo tiempo, es frecuente la conclusión de que ambas décadas focalizaron sus intereses en el «líder» (los sesenta) y en el «hombre» (los setenta); es decir, que fueron de la Revolución como ente abstracto representado en sus líderes, a la Revolución como hecho popular representado por el hombre trabajador como héroe anónimo cotidiano. Soy de la opinión de que ambas conclusiones son inexactas –la obra y la palabra de los fotógrafos lo demuestran– e inducidas –determinadas por el radio de acción político permisible a los fotógrafos en cada momento–.

Cuando hablamos de Corrales, Korda, Osvaldo y Roberto Salas, Liborio Noval, entre tantos otros, estamos hablando de aquellos

profesionales de la fotografía que desarrollaron el clímax de su trabajo en el periodismo diario de los primeros años del triunfo revolucionario, con un *background* profesional que les hizo posible el acceso a un estrato de la superestructura política en momentos en que los nuevos líderes políticos (Fidel Castro, Che Guevara, Camilo Cienfuegos, entre otros) estructuraban su programa político desde las calles y las montañas del país.

Los setenta fueron otra cosa, al menos para los fotógrafos, especialmente para aquellos no vinculados con los órganos oficiales del periodismo. Me refiero a la generación que fue demasiado joven para sumarse a la ola revolucionaria y ser protagonista activo de las transformaciones del país. Los setenta fueron los años de la institucionalización, es decir, de la organización estratificada de un país, donde a nivel callejero existió mucho menos margen para la espontaneidad política. El acceso al líder constituía una responsabilidad estatal y solo un *staff* «probado» de corresponsales ostentaba las credenciales de acceso. Los jóvenes fotógrafos del momento, la llamada fotografía de los setenta, se mantuvo al margen de los intereses de la fotografía noticiosa gubernamental. Considero, por tanto, sumamente impreciso valorar la producción fotográfica de esos años sin considerar los imperativos de la época. Más allá del líder, siempre existieron millones de habitantes de la isla que pasaron a ser los protagonistas de un sector importantísimo de las artes plásticas de todos esos años. Su imagen fue el centro focal de múltiples artistas, incluso desde los tempranos sesenta, por lo que una diferencia marcada de intereses fotográficos entre ambas décadas carece de argumentos. Lo interesante sería determinar cómo esta fotografía del «cubano» pudo erigirse en una obra conceptualmente compleja y trascendente.

Atentamente analizadas, las fotografías más valiosas de estos años (me refiero a la de algunos fotógrafos de los finales de los sesenta y hasta finales de los setenta) no son una imagen determinada por un afán de edulcorar la realidad, ni tampoco apologético de un proceso social que de hecho implicaba para ellos y sus contemporáneos una interminable lista de sacrificios y censuras ideológicas. Tal postura hubiera dado como resultado otras imágenes realmente falseadas y artísticamente insostenibles. No estimo, por tanto, que se trata de una época de «compromiso y celebración» (Watriss, 1994) a ultranza. Lo valioso de este conjunto es en mi opinión la conversión en valores humanistas de las demandas políticas de una época. Al igual que Korda y Corrales nos hicieron visionar a los líderes como *fashion*

models, Iván Cañas, *Marucha*, Figueroa, Rigoberto Romero... se rehusaron a perpetuar al estereotipo del «trabajador feliz» ansiado por la propaganda, para inmortalizar en cambio a sus contemporáneos, incluido al marginal, más allá del panfleto y la transitoriedad de la política.

De cómo los noventa se parecen también a los ochenta

Cuando en octubre de 1979 varios jóvenes artistas se reunieron para exhibir sus obras en la residencia privada de José Manuel Fors, estaban marcando un cambio de orientación en el panorama artístico cubano, aunque sin exacta conciencia de sus actos.¹⁷ Algunos de ellos eran aún estudiantes del Instituto Superior de Arte de La Habana y todos comulgaban con el interés de enfrentar la creación artística como un acto de introspección e investigación, próximo a una arqueología de sus identidades. Ninguno de ellos parecía tener contacto con las preocupaciones sociales inmediatas que se reclamaban para el arte, más bien trataban de encontrar su propia ubicación dentro de un entorno mucho más extendido, más universal, al que solo podían llegar desde el interior del individuo mismo. No bastaba saber a dónde pertenecían, sino de dónde provenían en términos antropológicos. Era necesario buscar en la historia individual o familiar, no solo en la comunitaria; en la psicología personal, no solo en la de masas; en la religión y la espiritualidad, no solo en el dogma material; en la naturaleza, no solo en la sociedad. El universo se les pareció a la expresión ampliada de la nación.

Estas preocupaciones todavía «estudiantiles» en cierto sentido, expresadas en obras aún inmaduras y tentativas, que trataban de asimilar a un tiempo todas las corrientes estéticas y las morfologías contemporáneas, coexistían y se contraponían desde finales de la década del setenta a la producción «oficial» de un tipo de arte llamado a la representación formal de los contenidos de la praxis socialista. Estas preocupaciones aparecieron ya desde entonces y no solamente en la década siguiente, cuando *Volumen Uno* fue tomado por algunos críticos como el antes y el después del arte cubano.

En efecto, ya desde 1976 cuando se crea el Instituto Superior de Arte (ISA), un principio pedagógico más renovador (a contrapelo de la

¹⁷ *Pintura fresca* fue el nombre de esta inusual exposición donde participaron Carlos José Alfonso (Charli), José Bedia, Juan Francisco Elso, José Manuel Fors, Flavio Garcíandía, Rogelio López Marín (*Gory*), Gustavo Pérez Monzón, Ricardo Rodríguez Brey, Leandro Soto y Rubén Torres Llorca.

voluntad académica soviética en Cuba) fue sentando ciertas bases para este tránsito. Los estudiantes que arribaban a la enseñanza superior venían literalmente entrenados en todo tipo de herramientas técnicas, avalados por largos años de estudios de arte en niveles elementales y medio del sistema educacional del país. Venían de saber hacer y el Instituto los recibía para enseñarles a pensar. Esta nueva orientación pedagógica, que ganaría fuerza en los años siguientes, era a su vez soportada por nuevos aires en la política cultural, que poco a poco maduraban dentro de la estructura administrativa del país; mucho más lentamente, por supuesto, que en el arte, pero definitivamente indispensable para su existencia. Una vez más, la institución arte en su acepción gubernamental marcaba pautas en el devenir de la creación artística, pero esta vez, con más fortuna.

Volumen Uno en enero de 1981 fue prueba de ello. Se unieron en esta exposición los mismos artistas que en 1979 se dieron cita en casa de Fors, con la excepción de Carlos José Alfonso (quien había decidido emigrar a los Estados Unidos en mayo de 1980 durante el éxodo marítimo por el puerto de Mariel) y se sumaban Tomás Sánchez (el mayor del grupo) e Israel León, hasta cerrar la nómina de once artistas. Ya en ese año, los que estudiaban en el Instituto pasaron a ser la primera graduación del ISA y algunos de ellos fueron los profesores del siguiente curso académico.

Como bien se ha dicho, *Volumen Uno* fue en cierto sentido una exposición tímidamente renovadora en términos artísticos, pero probaba la existencia de algo diferente. La crítica artística y la mitología colectiva se han encargado de engrandecer sus virtudes, pero no cabe duda de que fue parte importante de una historia de encuentros y desencuentros beneficioso para los años que le han sobrevenido.¹⁸

¹⁸ *Volumen Uno* (Galería Centro de Arte Internacional, 14 de enero de 1981) suscitó, entre otras, una pública reacción en los medios de prensa y la preocupación política por sus posibles consecuencias en el terreno institucional. La diatriba más recordada lanzada por la prensa cultural expresaba: «Dicha exposición se inclina mayoritariamente por el abandono de las identificaciones con los valores definitorios de nuestra identidad nacional, por caer en la falsa homogeneidad de un arte cosmopolita que simula desconocer fronteras geográficas o ideológicas. Esta actitud estética puede entrañar el peligro de tomar como orientación los derroteros trazados por las “vanguardias” promovidas y manipuladas en las metrópolis [...] Con la exhibición de sus obras este colectivo demuestra que posee capacidades técnicas para trabajar con lo que se conoce como las tendencias más actuales. A partir de ahora, sobre ellos queda pendiente el reclamo de una mayor exigencia en la producción de obras con resultados estéticos más integrales y por

Tomó algún tiempo para sentir las señales del cambio en la fotografía. Los vasos comunicantes entre las «artes» y la imagen fotográfica no eran todavía fluidos. *Gory* ya presentaba fotos manipuladas –nuevas realidades armadas desde el laboratorio– en el Segundo Coloquio Latinoamericano de Fotografía de México, pero dialogaba en *Volumen Uno* ese mismo año con una pintura hiperrealista, exactamente la última que realizó en Cuba durante todos los años ochenta, cuando se dedicó por entero a la práctica fotográfica. Fors no llegaría a la fotografía hasta tiempo después, luego de incursionar con éxito en la manipulación de objetos y espacios tridimensionales relacionados con su investigación sobre la naturaleza. Grandal, una de las figuras más interesantes de esos años, fue moviendo lentamente su foco del héroe al hombre, de José Martí a su propia sombra, como reafirmando el espacio vital de su subjetividad. Su ensayo *La imagen constante* lo vinculaba a los intereses temáticos de la generación precedente pero *En el camino*, serie enteramente realizada en los ochenta, lo colocaba definitivamente en la estética y la poética de la más joven generación.

Lentamente se «contaminaba» la naturaleza fotográfica, aunque la práctica institucional, la crítica radical y los esquemas de promoción seguían caminos diferenciados que hacían casi imperceptibles los cambios, provocando en ocasiones contradicciones extremas y conflictos generacionales.¹⁹ Los límites entre lo específico fotográfico como objetivo y la propia fisonomía del medio se diluían. Las nuevas morfologías del arte definían a la idea como primaria y a la técnica como instrumento. El concepto y el lenguaje iban irrigando el terreno hasta provocar cambios definitivos. Es en estos años donde deben buscarse las bases de lo que ha dado en llamarse «generación de los noventa», incluidos los más jóvenes fotógrafos.

tanto derivados de un pensamiento artístico en armonía con los valores sociales y espirituales de la realidad en que se desenvuelven» (González, 1981).

¹⁹ El *boom* internacional de la fotografía cubana iniciado en 1978 dio sus máximos frutos en la década siguiente, cuando casi todos los centros mundiales de arte acogieron por primera vez exposiciones de fotografía cubana. Aunque nuevos nombres iban sumándose a las listas de expositores, no puede decirse que la imagen aportada por estas muestras ofreciera señales de los cambios de orientación del arte que ocurría en la Isla. Las nuevas propuestas fotográficas se refugiaban mayormente en los predios de las exposiciones generadas por jóvenes creadores. El apelativo de fotógrafo se tornó sinónimo de «documentalista» y, una vez más, se acentuaron las distancias entre arte y fotografía, muy a pesar de los intentos de algunos especialistas e instituciones.

Los artistas que protagonizaron los noventa cubanos –y me refiero a las propuestas más interesantes de jóvenes egresados de las escuelas de arte entre 1990 y 1995– participaron de un proceso histórico-social complejísimo, en el cual a la catástrofe económica del sistema –debida a la caída del campo socialista europeo y el consecuente cese del soporte material a la Isla– se unía la desintegración de los valores éticos e ideológicos que habían sustentado años enteros de vida personal y colectiva.

Fieles a la tradición ética del arte en Cuba, estos artistas continuaron conectados con las fuentes nutricias de su entorno y crearon obras que no podían sustraerse a los imperativos de su contexto; no obstante, se mantuvieron a distancia de las intenciones de práctica y transformación social que caracterizaron al arte de la década anterior (especialmente en su segundo lustro), donde pareció asumir, y lo hizo, el rol destinado a la tribuna noticiosa y al debate político.

Estos jóvenes artistas que a inicios de la década del noventa no sobrepasaban los 25 años de edad, no tuvieron entre sus intenciones la de transformar la realidad desde el arte. Más bien parecía prevalecer en ellos, con mayor urgencia que en sus antecesores, la necesidad de autorreconocerse como individualidades artísticas y sociales, de defender un espacio de introspección y juicio crítico, y hasta la defensa de un espacio apolítico –ese ansiado estadio de liberación– luego de una larga era de socialización idealista y real desencanto. Algunos de ellos han trascendido sus referentes locales y han desarrollado un cuerpo de trabajo universalmente significativo en el discurso artístico internacional.²⁰

En ese entorno veo los fundamentos de lo que hoy hemos denominado la generación o el arte de los noventa en Cuba, como un proceso derivativo, natural, intenso, pero no necesariamente abrupto.

Nosotros los de entonces... Ellos como nosotros

La historia, incluida la del arte, no responde a ciclos predeterminados o predecibles y, de hecho, los intentos de periodización resultan absolutos,

²⁰ En el momento en que se escribía este texto, trabajaba directamente en la promoción y representación de figuras muy jóvenes que se insertaron con identidad y éxito en los circuitos internacionales de museos y galerías europeas y norteamericanas desde finales de los noventa: Los Carpinteros, Tania Bruguera, Fernando Rodríguez, Belkis Ayón, entre otros; todos ellos herederos de sus paradigmas ochentianos. También formaba parte de una generación de curadores que desarrollaba nuevos procedimientos para la gestión independiente del arte en Cuba, tímidamente iniciada por los artistas de *Pintura Fresca* en 1979.

o inexactos. Esta verdad científica no parece ser del todo aplicable al caso cubano, para el cual –al menos en el siglo XX– cada fin de década e inicio de la siguiente marca un nuevo derrotero en la vida de la nación y su cultura. Hemos sufrido convulsiones cuando una década cede el paso a la siguiente. Los últimos cuarenta años así lo demuestran.

La carencia de memoria histórica ha sido una de nuestras principales debilidades nacionales. Los que hoy creamos, valoramos o simplemente observamos, intentamos continuamente actos de reconstrucción donde los lazos de continuidad se diluyen. Esta versión histórica de cuarenta años de fotografía en Cuba, la que narro desde mi condición de testigo presencial en unos casos o como parte activa en otros, pero siempre desde mi perspectiva personal, es obviamente un nuevo acto reconstructivo, en el que trato de apartarme de algunos esquemas clasificatorios con la ayuda del dato histórico; esa célula casi objetiva que activa en la memoria aquello que antes omitimos.

El ejercicio re-constructor me alienta al mostrarme que ellos ahora, como nosotros entonces, seguimos siendo más o menos los mismos.

La Habana, julio de 2000.

Bibliografía

- DESNOES, E. (1963): [«Palabras al catálogo»]. En *Expresionismo abstracto*. Galería de La Habana, 11 de enero -3 de febrero.
- DESNOES, E. (1966): «La imagen fotográfica del subdesarrollo». *Casa de las Américas*, año VI, n.º 34, La Habana, pp. 62-80.
- DÍAZ MARTÍNEZ, M. (1959): *HOY Domingo*, año 1. n.º 11, La Habana, 11 de octubre, p. 3.
- GONZÁLEZ, A. T. (1981): «Desafío en San Rafael». *El Caimán Barbudo*, ed. 159, La Habana, marzo.
- Vives, C. (2008): *Korda Conocido Desconocido*. Madrid: Ed. Steidl, Gottingen y La Fábrica.
- LÓPEZ-NUSSA, L. (1963): «La pintura de Yanes». *Cuba*, año II, n.º 10, La Habana.
- POGOLOTTI, G. (1964): «En el mundo de la alucinación». *Cuba*, La Habana, febrero de 1964, pp. 14-23.
- WATRISS, W. (1994): *New Generation. Contemporary Photography from Cuba*. Houston: FotoFest/Photography.



La vida en 35 milímetros*

NELSON HERRERA YSLA

Si para Jean Luc Godard el cine era la verdad 24 veces por segundo, para Alberto Díaz Gutiérrez, conocido mundialmente como *Korda*, la vida cabía en un fotograma de 35 milímetros: la vida entera. Mujeres, líderes políticos, campesinos, soldados, niños, intelectuales se disputaron, sin saberlo, el interés y la curiosidad de este extraordinario fotógrafo cubano que no abandonaría nunca su cámara, ni un instante, porque ese podía ser el decisivo, crucial, y solo una vez ocurría.

Gracias a su pasión infinita por el arte de los negativos, filtros, revelados y fijadores, luces rojas, ampliadoras, pinzas y bandejas, deambulando como peces sorprendidos en ese mágico océano del cuarto oscuro –recordado aún con nostalgia por muchos–, tenemos hoy los cubanos uno de los archivos de imágenes más queridos de nuestra memoria e identidad.

Había que verlo cargando esos pesados teleobjetivos y cámaras alrededor de su cuello, con varios lentes y rollos de película metidos en un chaleco tapado de bolsillos, y cualquier otro material en un desvencijado maletín sobre sus hombros, subiéndose a torres y andamios, encima de un camión o un barco, a lo alto de una azotea, para darnos cuenta de que la fotografía era, es, un acto de amor profundo por la vida y una expresión artística arriesgada que exige una cuota nada envidiable de riesgo y audacia.

Herederero de la mejor tradición del reportaje mundial que nos llega desde finales del siglo XIX –nacido de esa necesidad de fijar para la historia los grandes y pequeños acontecimientos de hombres, países

* Publicado en *Arte cubano contemporáneo*, Colección Espiral, vol. 5, Arte Cubano Ediciones del CNAP, La Habana.

y civilizaciones enteras— Korda superó cualquier obstáculo para estar ahí, en el ojo del huracán, no importa si este fuese una concentración masiva de cubanos, el paisaje helado en los alrededores de Moscú o las calles enloquecidas de Nueva York. Eso lo aprendió mientras revisaba las imágenes elocuentes de nuestras guerras de independencia, del archivo Casasola de México, de los increíbles reportajes y crónicas de la revista *Life* y, sobre todo, de aquella magistral iconografía de estilos de vida, gobiernos, personalidades, violencia, revueltas populares, que la agencia Magnum circuló por el mundo en montones de magazines y periódicos bajo las reconocidas firmas de Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, René Burri, David Seymour, Eugene Smith, entre otros.

Y aprendió mucho también del respetado fotógrafo norteamericano Richard Avedon, cuando se adentró en el mundo de la moda y la publicidad a mediados de los años cincuenta del siglo xx: fue el propio Avedon, precisamente, quien le aconsejaría dedicarse de lleno a reflejar los pequeños y grandes sucesos de la recién triunfante Revolución de 1959 al ver sus fotos ese mismo año.

De inmediato gana prestigio en el medio periodístico y cultural nuestro, y se suma a una lista de importantes fotógrafos cubanos que comienza a registrar el torbellino de nuestras vidas en pueblos, campos y ciudades del país: Constantino Arias, Raúl Corrales, Osvaldo Salas, Roberto Salas, Mario García Joya, Ernesto Fernández, y de otros extranjeros atraídos por los cambios y transformaciones en proceso: Luc Chessex, Paolo Gasparini, Lee Lockwood, René Burri, algunos de los cuales decidieron permanecer durante meses y años entre nosotros.

Su suerte estaba echada. A partir de entonces, Korda se convierte en un referente imprescindible para el acontecer y la historia de la Revolución Cubana, y no descansa fotografiando a soldados del Ejército Rebelde, a los primeros milicianos y milicianas, a adolescentes alfabetizadores de la gigantesca campaña educacional, desfiles y marchas, momentos de tensa quietud y descanso, y a visitantes ilustres que llegaban a Cuba para conocer de primera mano lo que veían a través de famosas agencias de prensa, como Jean Paul Sartre o Pablo Neruda.

Y se convierte, antes que todo, en el fotógrafo de Fidel Castro, a quien acompaña en pluralidad de momentos trascendentales e íntimos para entregar así, probablemente, la más completa iconografía personal del líder de la Revolución. Le acompaña en sus primeros viajes al exterior por Norteamérica y América Latina, y luego por la Unión Soviética, así como en discursos y concentraciones públicas. Su cercanía

a Fidel le permite también fotografiar por primera vez al Che Guevara en funciones de trabajo y de ocio hasta que, en 1960, durante una manifestación en homenaje a las víctimas de un atentado terrorista ocurrido en la bahía de La Habana, plasma la que se convertiría en la fotografía más reproducida y manipulada del planeta: el rostro enérgico y desafiante, severo y elegante del *guerrillero heroico*, que Cuba lanzaría a toda la humanidad luego de su muerte en Bolivia en 1967.

Desde entonces, sus importantes imágenes de años anteriores dedicadas a la moda femenina en la década de los cincuenta, a la vida en ciudades y campos cubanos, a la misma Revolución en sus numerosas expresiones y acciones, pasan a un segundo plano de su trayectoria profesional pues todos querían poseer una copia del famoso fotograma del Che, impreso con fervor en la soledad de su cuarto oscuro.

Si en sus primeras andanzas Korda nos había revelado cierta modalidad del *look* capitalista, de la mujer específicamente, en aquellas fotografías practicadas con modelos para la publicidad comercial que con gusto posaban para él, sorprende luego este otro descubrimiento ejemplar de la mujer cubana transformada a partir de 1959 en un componente humano de primer orden en el país: combatiente, profesional, obrera, orgullosa de su nueva actitud, de su mirada y cuerpo. En suma, Korda creaba un nuevo estilo surgido a partir de circunstanciales políticas diferentes: había captado en lo esencial un *look* cubano, inédito hasta entonces. Esas fotos también dieron la vuelta al orbe: rostros femeninos inolvidables y especulares de nuestro espíritu, comportamiento y cultura.

Para él, y en algunos casos junto con él, posaron diversos temperamentos del mundo: Silvana Pampanini, Gabriel García Márquez, Nikita Jruschov, Jack Nicholson, el propio Fidel Castro, haciendo así recíproca su pasión irrenunciable por la fotografía, la cual no declinó un instante.

Korda supo captar las atmósferas múltiples que hemos experimentado todos estos años, desde la intensa y controvertida década de los sesenta hasta los años finales del pasado siglo. Su inquieta naturaleza, su energía intelectual, su voluntad de colaboración, más un encendido amor por su familia, por los amigos, por el pueblo cubano y su historia, por sus artistas e intelectuales, desembocó sin dudas en un transparente compromiso con su realidad y su época. Si algunos quisieran calificarle de «fotógrafo comprometido» tendrían toda la razón porque eso fue, objetivamente, hasta ese último instante de su vida que llegó cuando recién comenzaba a sentir, como una brisa de

aire cálido en su rostro, los merecidos elogios luego de tantos años de esfuerzo y consagración.

Nada humano le fue ajeno e indiferente. Gustaba de captar esas señales que la vida nos entrega en el más simple e intrascendente de los momentos –mucho más que en aquellos considerados gloriosos– y para las que hay que vivir en alerta constante, como él vivía, porque en ellos se descubre al hombre y a la mujer en su compleja y misteriosa existencia, sin artificios ni vanidades o mitificaciones.

Ese pasado, ese relato que construyen sus espléndidas fotos, dice tanto o más de nosotros que cualquier ensayo, poema, cuento, novela, filme, canción, creados en Cuba durante las últimas décadas. En ellas radica su contribución personal al imaginario colectivo de toda la nación. Sus enfoques, encuadres y composiciones no intentaron la grandilocuencia. En escasas ocasiones se apoyó en planos generales: todo lo contrario, prefería el detalle, el fragmento, lo verdaderamente trascendente desde el punto de vista estético y ético. Por momentos sus fotos parecen andar por los mismos territorios del afiche, el epigrama, el *haiku*.

Comprendió que una idea puede ser visualizada, expresada, en solo unos pocos centímetros de papel. No hace falta más. Y ser recibida con la misma pasión y empeño con que supo elaborarla en su cabeza y en su corazón mientras permanecía frente a ella, segundos antes de apretar el obturador.

Para entender a Cuba y a los cubanos, Korda se torna una fuente imprescindible, necesaria, viva aún.



Un artista camaleónico*

MAGALY ESPINOSA DELGADO

*Soy un hombre común. Por eso pienso que los individuos,
no importa qué tan particulares sean, nunca son
verdaderamente excepcionales, son solo gente.*

RENÉ PEÑA

En el II Salón de Arte Cubano Contemporáneo (La Habana, noviembre del 1998, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales.) el artista René Peña expuso una serie de tomas fotográficas de partes de su cuerpo: labios, orejas y pies aparecían como si la cámara se hubiera convertido en labio y diente, logrando penetrar por los poros, con una cercanía en la que nos perdíamos sin tener un punto de llegada.

El título de esta serie era *Anulaciones*. Con ella se creaba una paradoja para el ojo y el conocimiento al establecer un vínculo entre imagen y texto que alteraba el sentido ordinario de nuestra visión. Es sabido que el recorrido de la mirada sobre las cosas es tan rápido que desdeña los atributos. Siendo así, la paradoja se sitúa entonces en la cámara del artista, que intentará mostrarnos las marcas ocultas de la piel, haciéndonos conscientes de cómo es, rugosa y preñada de laberintos.

Peña se destaca en esta serie, como en todo el conjunto de su obra,¹ por un virtuosismo técnico que amalgama expresivos montajes

* Texto revisado, publicado originalmente en *Lápiz*, n.º 173, mayo, 2001, pp. 46-55.

¹ Entre los principales textos escritos sobre la obra de este artista se pueden citar: «De donde se habla de René Peña, el cocinero, el ladrón, su mujer, su amante y el Quijote», de Erena Hernández; el texto a la obra del artista en el catálogo de la VI Bienal de La Habana (1997), de David Mateo; «Dakota Blue. Rituales y autorretratos» (1996) de Juan Antonio Molina; el texto a la exposición personal

escenográficos, dentro de un contexto socio-cultural muy particular, nutriéndose de varios de los principales paradigmas y fetiches de la cultura contemporánea.

Los síntomas cotidianos de la vida artística cubana sufrieron transformaciones como consecuencia de los cambios que se produjeron en las relaciones entre el arte y la sociedad, sobre todo en lo relativo a los vínculos con el mercado del arte y con la propia institución artística. Esto ha comportado a que críticos y teóricos del arte califiquen el proceso artístico del presente con nuevas cualidades estéticas, definidas como cínicas, paródicas y simulativas, en la misma medida que se han interesado en el tema de la utopía, la historia, la continuidad o discontinuidad generacional, lo alternativo y las reacciones del arte ante la influencia del mercado.

A su vez, este panorama conflictivo ha dado paso a posturas teóricas diferentes, caracterizadas una por los intentos de devaluar la veta crítica intrínseca a la tradición del Nuevo Arte Cubano, considerando que ha sido superada, y otra más interesada en esa veta crítica, que pretende situar el discurso en sintonía con la práctica artística, tratando de comprender de qué forma responde esa tradición a los cambios de orientación axiológicos, sean estos de índole estética o ideológica.

Esta última toma en consideración las habilidades de la práctica artística, sin olvidar la tradición crítica, los intentos de transformación social desde el arte y los diálogos polémicos con la institución, adentrándose en una intimidad que acecha o dormita.

¿Cómo se coloca el artista en esta situación? ¿Se acerca a su colega Tania Bruguera, una dura de cabezas, o a Luis Gómez, un mago, o a Vincench, un buen trampeador, o nos hace recordar a Sara Gómez, en sus ilusiones por demoler, con los viejos barrios marginales, una marginalidad que nos ahoga?

Peña ama la noche. Conoce sus secretos, los lugares donde se encuentran los travestis, los homosexuales y los amigos del barrio, jugadores de dominó. Es en la noche donde intuye todo lo que se esconde a la mirada de los no iniciados. En ella siente las caricias del aire, el tambaleo de las luces, que huyen y regresan movidas por el viento, su complicidad, su roce suave, la embriaguez de las palabras que no le temen al ruido de los secretos.

«Man made materials» (1997), de Dannys Montes de Oca; «El ocultamiento de las almas» (1997), de Omar Pascual.

Los misterios, los poderes de trascendencia, son esencias corporales que se nos aparecen en las narraciones o en las ceremonias de iniciación, pero no son solo eso, o no están solo ahí, son el caminar por una ciudad y dejar que la risa se incruste en sus muros, que el sudor penetre la brisa para que ella conserve el olor de los que realmente la habitan. Ellos no han desaparecido, a pesar de que la concurrencia sea más ocasional, más distante, menos posible, hay aún quienes saben lamerla, olerla y mirarla, en un diálogo misterioso que nos hace hijos reales de una cultura que sobrevive en los desencuentros.

Peña entra y sale de la noche, visita y abandona la ciudad, la posee como buen varón que conoce cuándo y dónde puede tomar lo que le pertenece. Comprender esto nos acerca a él, es el único camino posible para despojarlo de sus vestimentas.

Este artista se ha disfrazado de señor, se ha trajeado junto a un gallo muerto, se ha cubierto de medallas frente a objetos de consumo, enfrentando dos mundos, dos épocas, con una metáfora escueta. Se ha armado de rituales en los que reza o invoca, mueve sus energías, esqueletiza su propio cuerpo evocando la delgadez del hijo de Dios. Se desnuda, una y otra vez, logrando que su cuerpo se pierda tras la pose, o el ademán, invitándonos a bailar con un gesto de su mano. Nos sentimos atraídos por este derroche de gestos, de inclinaciones, por el ir y venir de su figura, para perdernos en las luces y las sombras que proyecta.

En diferentes series fotográficas, superpuestas temática y temporalmente, Peña se ha acercado a la intimidad, a rituales y a posturas performáticas, tejiéndose unos en otros con hilos de araña que nos atrapan para que no nos podamos escabullir. Espacios y procesos estéticos plagados de visiones carnales, irrespetuosas, impúdicas, ingenuas, tiernas, enigmáticas y socarronas.

Estas series aparecen ordenadas como: *Hacia dentro o Interiores*, 1991-1993; *Ritos I y II*, 1992-1995; *Muñeca mía*, 1992; *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, 1993-1995, *Man Made Material's*, 1995-2000; *Cartas*, 1998.

Él siempre vuelve al principio, gira sobre el círculo de una estética visual donde se mezclan los rituales de la santería con la ritualidad performática de las poses, parodias de la cultura, de su *habitus*, travestismos sexuales y raciales.

Las costumbres, los hábitos y las creencias, que forman parte de la cultura popular cubana, tienen una gran ductilidad, sus formas

expresivas se reciclan según las condiciones lo precisen, manteniendo ciertos espacios de auto-expresión que se filtran entre las advertencias de los poderes reinantes. El intuir tales circunstancias fluye en la obra de varios artistas de manera natural; quiere ello decir que no vamos a encontrar esos componentes del patrimonio intangible, pensados y tratados como verdades morales, juicios estéticos o consideraciones ideológicas, sino en las mismas zonas de lo artístico desmantelados y vueltos a armar.

A través de la serie *Interiores* comenzó a fotografiar lugares comunes del hogar, fragmentos de sus gestos, tratando quizá de descifrar la vida por las cosas que se quedan inalterables aun con el paso del tiempo. La imagen del niño en movimiento mientras permanecen estáticos los discos del Benny, las fotos familiares y los afiches. Se establece un contrapunteo visual que habla sobre el deseo de decorar la vida; o quizá también aquella otra imagen donde aparece la habitación que fue de la abuela, con la estampa de Santa Teresa y un torso femenino recortado que altera el aparente equilibrio de la composición, alcanzando una visión resaca del Pop cargada de memoria familiar.

En sus pasos como «iniciado» él recibió de su abuela «Ochún»; de su medio familiar, los conocimientos que se transmiten por tradición, avalados por el peso de la costumbre, y de su madre, una imagen de San Lázaro que ha cuidado con un celo de monje. Este ambiente espiritual le ha servido de contexto y de inspiración temática para muchas de sus composiciones; es además un capricornio típico, intuitivo, que vive de acuerdo con sus presentimientos.

Bajo el nombre de *Ritos* o *Rituales*, Peña recurre insistentemente al sentido simbólico de las acciones humanas. Sin embargo, la peculiaridad más descollante de sus rituales es la manera en la que mezcla aquellos elementos que emanan de los cultos sincréticos, especialmente de la santería, con los que son parte de la reproducción simbólica de la sociedad contemporánea, amparada esta combinación por poses performatizadas, en las que el travesti y el actor juegan a parodiar conceptos culturales y circunstancias sociales.

La fotografía tiene poderes de trascendencia; no solo concentra la energía humana, sino que es capaz también de remover recuerdos, detener el tiempo, hacernos ver más allá de lo que las cosas han parecido ser. Quizá es por ello que Peña representa no al ritual en sí mismo, no tal cual es, sino su síntesis, la exaltación de detalles que llevados a la pose

performática adquieren la cualidad de signo estético que encuentra su desciframiento en la conciencia de la cultura popular.

Notemos que los ritos, como ya veníamos comentando, los practica el artista con su cuerpo: marcado con cascarrilla o amasado con huevo para alcanzar una «limpieza», o iluminado con pequeños focos que pueden parecernos sus zonas corporales más poderosas. Él se contorsiona, se disfraza, o se deja acompañar por objetos que poseen una alta carga simbólica. Por ejemplo, en una de sus fotografías aparece su torso desnudo frente a un búcaro de cristal con flores a punto de marchitarse. En la santería esto puede significar una asistencia que se le ofreció a un orisha; pero, a su vez, la pose del artista le infiere a la obra otra connotación: los brazos cruzados sobre el pecho hacen arrogante la imagen, ¿es un maestro o el hombre que increpa cualquier dominio ajeno? Con este tipo de montaje, con esta forma de contraponer los sentidos reales e imaginados, el artista alcanza un aire litúrgico que refuerza considerablemente el valor estético de las piezas.

En la VI Bienal de La Habana (1997), presentó una instalación cuyo título evoca una frase de la Biblia: «Y los hijos de Israel hicieron de nuevo lo malo delante del señor». La misma consistía en bolsas de plástico colgadas del techo, en las que estaba impresa la misma imagen del artista en pose de orador. Esta imagen adquiriría diferentes apariencias según fuera el contenido de las bolsas: más pesado, más ligero, etc. A su vez, en las paredes esta se repetía cubriendo todos los espacios. La iluminación tenue de la habitación con luces situadas desde diferentes ángulos facilitaba la atmósfera solemne y de embrujo que los oradores necesitan para conquistar a su público.

El performance en muchas ocasiones transcurre con gran rapidez, consumiéndose en el mismo instante en el que se realiza, quedando por rastro su memoria. Su centro se sitúa en la participación activa del artista que interactúa con el público para que este sea también parte del destino de la obra, teniendo a su vez la posibilidad de hacer accionar distintos tipos de arte en una misma estructura artística. El contexto postmoderno de la cultura contemporánea le ha ido dando otras connotaciones de durabilidad y complejidad tecnológica, que permiten obtener información gráfica y documental de algunas de las acciones más significativas.

Para este creador ese espíritu renovador de los lenguajes del arte, la mezcla paródica de estilos y géneros, significa incorporar una postura estética en la que se interrelacionan género, sexo y cultura. Y si al

pastiche postmoderno le son propias las referencias al contexto socio-cultural universal del arte, a este artista los recursos constructivos de la postmodernidad, las familiaridades paródicas, parecen incentivarlo para descubrir los rituales que giran a su alrededor, siendo un iniciado que se desnuda o se solapa según el artificio que quiera representar.

En sus piezas, las temáticas sociales y las etno-culturales se integran dentro de un mundo vivencial que existe como intersticio. Es muy significativa aquella fotografía en la que se percibe su rostro de perfil acompañado de un collar, brotando por su boca la esfinge de una virgen. El discurso histórico y el antropológico ha necesitado cientos de tratados para explicar la transculturación; Peña la resume en una manera de entenderla desde la raza negra, que parece decir: «brota de mi solo lo que a pesar de todo, quiero que brote». Esta pudiera ser la lógica del intersticio, en el que habita la cultura popular.

En sus obras muy frecuentemente él deconstruye estructuras socio-culturales a partir de componentes personales como son la raza y el sexo. Desarrolla un discurso paralelo al postmoderno, utilizando sus formas organizativas, pero los sentidos operan desde una perspectiva etno-cultural. A su vez, a esta perspectiva no le son ajenas las claves estéticas del discurso dominante del arte porque ellas lo ayudan a ubicarse en la red contemporánea de confluencias culturales.

Su estética no se centra en desencadenar un proceso creativo para que se comprendan los códigos particulares de la cultura que lo sustenta, esforzándonos como súbditos leales que tienen por obligación explicar los sentidos y las metáforas que sostienen las obras, sino, por el contrario, tener la posibilidad de conducirlos más lejos que su habitual campo de operaciones.

Por ejemplo, generalmente el performance desmaterializa el proceso artístico, lo traslada hacia la acción como su soporte fundamental. Peña, si bien sitúa esa acción en el centro de su interés estético utilizando un soporte tradicional como el de la fotografía, lo hace subvirtiéndola con la carga cultural que su cuerpo posee vivencialmente.

Los elementos paródicos, las mezclas estilísticas o de género artístico se dirigen al interior de su cultura y lo que se recicla se refiere fundamentalmente a ella. En una foto «S/T» del año 1994 se ve al artista vestido de frac, con el rostro y las uñas pintadas de azul, tomando té, mientras se tira las cartas. Pero, además, sobre la mesa hay dólares, plumas de aves, cáscara de huevo, dos bombillas eléctricas y un collar. En el conjunto de la foto cada uno de estos elementos tiene un

sentido religioso, social o cultural; sin embargo, el gesto postmoderno de travesti, la inclinación pop hacia el consumo, son elementos que quedan desplazados cuando ataviado como un lord inglés la acción que realiza es leer las cartas.

De manera similar ocurre con otra obra en la que a través de una máscara se desexualiza al personaje fotografiado, saliendo de su boca una serpentina. Su travestismo descansa en la impersonalidad propia de muchas máscaras que abren la imaginación por su falta de definiciones. El set se completa con cuatro huevos y un búcaro de cristal con flores disecadas que, como en otras ocasiones deben inducir la «limpieza», una ceremonia muy habitual de la santería. De esta forma, él establece un juego entre carnaval y ritual religioso, siendo posiblemente la insuficiencia de ambos en los ocultamientos del hombre lo que lo haya motivado a conjurar esta imagen tan enigmática.

En San José de Costa Rica, en el año 1998, Peña expuso un conjunto de autorretratos que resumía gran parte de sus preocupaciones sobre el sexo, la negritud y las creencias, los tres temas centrales de su obra a los que se suman otros de no menor importancia, como son las contingencias del poder, la influencia que ejercen sobre la vida del hombre la sociedad de consumo y los medios de comunicación.

En esa ocasión él mostró un autorretrato con el título de «Exile». Se fotografía con gafas, los labios pintados, en el cuello un lazo negro, deslizándose sobre el rostro dos manchas que nos hacen suponer el maquillaje corrido por el llanto. El exilio es un tema recurrente en la plástica cubana: balsas, remos, maletas le han servido de metáfora. Peña lo conduce a un terreno dudoso, es tal su osadía que lo mezcla con el disfraz, puede estar llorando un travesti, un gay o un caballero. No debe olvidarse que en el exilio las cosas cambian su significado y las apariencias son como las metáforas que evocan, aunque en el fondo las cosas solo quieren ocultar su verdadera identidad.

Las palabras que escribió para esta exposición terminan de la siguiente forma: «De repente nos sorprendemos haciendo cosas y adoptando actitudes que están lejos de nuestra esencia como individuos, de tal manera que ya no sabemos si somos nosotros mismos o el otro».

Hay que recordar que Peña, como muchos otros artistas cubanos, se mueve entre la marginalidad y el saber instruido y sus obras son producto de esta dicotomía para la cual la modernidad no tiene ni entendimientos, ni discursos. La sabiduría de las creencias se hurga

en las poses, en la desconfianza o en la sinceridad. Todo puede ser lo mismo y su contrario.

Siendo un autodidacta, cuya principal forma de expresión es la fotografía, ha logrado un lenguaje poético denso, en lo conceptual y lo formal, ubicándolo dentro de la vanguardia artística que potencia el contenido de la creación visual realizada en la Isla.

Sencillo en su manera de vivir, en un momento en el que muchos piensan en los beneficios que brinda el mercado, él se empecina, buscando, rastreando, tratando de comprender si todo lo que ha amado aún existe o empieza a perderse irremediablemente.

Bibliografía

- HERNÁNDEZ, E. : «De donde se habla de René Peña, el cocinero, el ladrón, su mujer, su amante y el Quijote». *Atlántica*.
- MATEO, D. (1997): Texto a la obra del artista en el catálogo de la VI Bienal de La Habana.
- MOLINA, J. A. (1996): «Dakota Blue. Rituales y autorretratos». En *Siete fotógrafos cubanos. El voluble rostro de la realidad*, catálogo, La Habana: Fundación Ludwig de Cuba.
- MONTES DE OCA, D. (1997): Texto a la exposición personal *Man made materials*. Galería Taller.
- PASCUAL, O. (1997): *El ocultamiento de las almas*. Exposición en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, abril.



El corazón por la boca: sujetos *queer* en la fotografía cubana*

MAIKEL JOSÉ RODRÍGUEZ CALVIÑO

*Hay que saltar del lecho con la firme convicción
de que tus dientes han crecido,
de que tu corazón te saldrá por la boca.*
VIRGILIO PIÑERA, *La isla en peso*

Introito

La efervescencia fotográfica experimentada en el arte cubano durante la segunda mitad de los años ochenta propició la irrupción y el tratamiento de temáticas no abordadas hasta entonces por los cultores de dicha manifestación. Fueron varios los creadores que, al calor del momento y en las décadas sucesivas, abordaron asuntos tan capitales como la insularidad, la migración, la identidad nacional, el discurso de género, la religiosidad popular, la racialidad y el erotismo, iniciando con ello un considerable número de caminos discursivos que marcaron un punto de giro con respecto al epopeyismo precedente y catapultaron a la fotografía cubana a un nuevo estatus de riqueza iconográfica y solidez conceptual desconocido hasta el momento.

Las identidades *queer*¹ no fueron centro de la mirada fotográfica en Cuba hasta principios de la década del noventa. A partir de este

* Un fragmento del texto fue publicado como «Díselo a todo el mundo: fotografía cubana de temática gay» (*Artecubano*, n.º 1, Ediciones Arte Cubano, La Habana, 2019, pp. 58-65). Posteriormente, fue publicado íntegro en *Lenguaje sucio. Narraciones críticas sobre arte cubano*, Andrés Isaac Santana (sel. y ed.), Editorial Hypermedia, Barcelona, 2019, t. II, pp. 326-336.

¹ El concepto *queer* constituye un término global empleado para definir a un conjunto de identidades sexuales no heterosexuales, heteronormadas o de género binario (hombre/mujer). La teoría *queer*, a la que nombra, constituye un conjunto de ideas sobre el género y la sexualidad de las personas que afirma que

momento, el llamado de atención, ese enfoque de lentes y subjetividades en un grupo social rechazado por el sistema de dominación heteronormativo,² se produjo (y sigue produciéndose) de manera gradual. Encontramos, pues, fotógrafos que han abordado dichas identidades de manera coyuntural, como parte de series centradas en el cuerpo y los erotismos, o a raíz de proyectos curatoriales donde han sido invitados (Félix Antequera, Nadal Antelmo Vizcaíno, Jorge Otero, Enrique Rottemberg); algunos, que les han dedicado ensayos fotográficos, si bien estas temáticas no constituyen la piedra angular de sus respectivas poéticas (Abigaíl González, Álvaro José Brunet, Alejandro Azcuy, Alejandro González, Elio Rodríguez, Carolina Vilches Monzón); y otros, que han transformado la visualidad de

los géneros, las identidades sexuales y las orientaciones sexuales tradicionales son el resultado de una construcción social; por lo tanto, no están esencialmente o biológicamente inscritos en la naturaleza humana. Por el contrario, se trata de formas socialmente variables que abarcan un sinnúmero de comportamientos que no hayan cabida en las estrechas fronteras delimitadas por los géneros hombre/mujer y las orientaciones sexuales heterosexual/homosexual/bisexual. La expresión «teoría *queer*» fue introducida en 1990 por la feminista post-estructuralista Teresa de Lauretis, siendo adoptada rápidamente por otros referentes de los estudios de género, entre ellos Gloria Anzaldúa, Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler, Michael Warner, José Esteban Muñoz, Beatriz Preciado y Diana Maffia, quienes contribuyeron al crecimiento y perfeccionamiento al nuevo campo epistemológico. Ambos conceptos serán empleados a lo largo del ensayo y, en el segundo caso, explicado con mayor profundidad más adelante.

- ² Se entiende por «heteronormatividad» o «heteronorma» al régimen impuesto en la sociedad, en los ámbitos cultural, político y económico, por la hegemonía patriarcal, la cual (mediante diversos mecanismos médicos, artísticos, educativos, religiosos, jurídicos, entre otros) naturaliza las relaciones sexual-afectivas heterosexuales a nivel institucional, presentando a la heterosexualidad como el comportamiento normal, idóneo y necesario para el correcto funcionamiento de la sociedad, siendo, por consiguiente, el único modelo válido de relación sexoafectiva y de parentesco entre los individuos. El régimen se retroalimenta con mecanismos sociales como la marginalización, la invisibilización y la persecución de las identidades sexuales y de género menos convencionales, y tiene como base un sistema dicotómico y jerarquizado. Esto incluye la idea de que todos los seres humanos se distribuyen en dos categorías distintas y complementarias: «hombre» y «mujer»; que las relaciones sexuales y maritales son normales, adecuadas y aceptadas solamente entre personas de sexos diferentes; y que cada género debe desempeñar roles específicos en los espacios públicos y privados. Así, el sexo físico, la identidad de género y el papel social del género deberían encuadrar a cualquier persona dentro de normas íntegramente masculinas o femeninas. Por consiguiente, la heterosexualidad es considerada como la única orientación sexual viable y aceptada a nivel social.

dichas identidades en sus temas predilectos (Eduardo Hernández Santos y Yanahara Mauri).

Sistematizar, historiar y analizar el tratamiento de los sujetos *queer* en la fotografía cubana es una tarea pendiente para los investigadores que se interesan por dichos temas. Los acercamientos académicos o curatoriales encaminados en esta dirección, o bien carecen en su mayoría de un soporte teórico coherente y sólido que les aporte consistencia y contribuya a la visibilización de problemáticas inherentes a lo *queer*, o se fundamentan en miradas periféricas, simplistas y estereotipadas que solo contribuyen a replicar el sexismo, la homofobia y la transfobia generadas desde la praxis social y simbólica por el orden patriarcal.

Por otra parte, en el panorama visual cubano más actual no abundan ejercicios curatoriales centrados expresamente en el tratamiento fotográfico de lo *queer*, si bien algunos fotógrafos han sido incluidos, por sobrados motivos o de manera festinada, en exposiciones llenas de buenas intenciones que enarbolan un cuerpo teórico basado en los conceptos de «tolerancia», «diferencia» o «lo otro», sin tenerse en cuenta que dichas nociones implican un solapado ejercicio de discriminación simbólica derivado de la heterosexualidad normativa que define y transversaliza la sociedades contemporáneas o, por el contrario, acusa una ausencia total de soportes teóricos tan útiles como necesarios a la hora de curar.

En dichos proyectos suele priorizarse al cuerpo masculino homoerótico (y en muchas ocasiones, al cuerpo masculino *per se*) como objeto de la mirada, ignorando con ello un sinnúmero de prácticas *queer* que, si bien han sido abordadas por algunos creadores, no son tomadas en cuenta a la hora de sistematizar la praxis fotográfica interesada por el tema o de articular las propuestas curatoriales. Por consiguiente, no son visibilizadas propuestas que aborden lo lésbico o lo transgénero, y en caso de ser incluidas, son asumidas desde una perspectiva colonizadora, androcentrista y patriarcal que ve en la praxis sexual lésbica la fantasía erótica por excelencia del hombre heterosexual occidental o visibiliza a los sujetos transexuales o con disforia de género³ como meras curiosidades destinadas a llamar la atención del espectador.

³ Entendemos por «disforia de género» a la condición inherente a las personas que presentan una contradicción entre su sexo biológico o cromosómico

Asimismo, investigadores y curadores suelen apelar al concepto de arte homoerótico para identificar un conjunto de propuestas artísticas relativas a las orientaciones sexuales que escapan a la heteronormatividad. Ello constituye un error epistemológico presente reiteradas veces en la consecución de piezas y exposiciones que buscan reflejar las dinámicas existenciales de sujetos gays,⁴ lésbicos o transgénero.⁵ También suelen incluirse en esta categoría propuestas fotográficas centradas exclusivamente en la reverberación erótica o el pulso deseante que pueda provocar o despertar el cuerpo fotografiado, sea masculino o femenino, en la subjetividad de quien contempla. Creer que la fotografía de un torso masculino desnudo es, de por sí, arte homoerótico o de temática gay, implicaría aceptar que *La maja desnuda* fue pintada para lesbianas. Este déficit conceptual es una consecuencia directa de la falta de estudio y de soportes teóricos sólidos que enriquezcan las investigaciones y muestras realizadas hasta el momento.

El presente ensayo pretende subvertir este *statu quo* mediante un primer acercamiento a lo más representativo de la fotografía cubana enfocada en los sujetos *queer* a partir de tres núcleos temáticos principales: la imagen gay, la imagen lésbica y la imagen transgénero. Se ha escogido la teoría *queer* como soporte teórico en virtud de

(macho/hembra) y su identidad de género (hombre/mujer) y conviven con ello o aguardan por una reasignación de sexo biológico.

⁴ El concepto «gay» es empleado aquí para identificar a las personas homosexuales masculinas; es decir, a los hombres que muestran inclinación hacia las relaciones erótico-afectiva con individuos de su mismo sexo biológico e identidad de género. Por extensión, lo aplico a la producción fotográfica (y al arte en general) centrado en las problemáticas individuales y colectivas inherentes a personas con dicha orientación sexual, de la cual, además, deriva un estilo de vida. Ello contribuye a trascender los conceptos de «arte homoerótico» o «fotografía homoerótica», que suele prestarle mayor interés a los actos erótico-sexuales entre hombres homosexuales y no, de manera particular, al reflejo de los procesos de construcción identitaria, los conflictos, las aspiraciones y los proyectos de vida inherentes a dichas personas, si bien las múltiples facetas de lo erótico forman, en muchos casos, parte indisoluble de sus respectivas identidades.

⁵ El concepto «transgénero» abarca un considerable número de identidades de género que se oponen al binarismo hombre-mujer impuesto desde el lenguaje y la cultura, abarcando un amplio número de identidades andróginas, intersexualidades, afeminamientos de lo masculino y masculinizaciones de lo femenino, el *cross-dressing* (travestismo, transformismo, *drag queens* y *drag kings*), la transexualidad y los *genderqueer* (agénero, bigénero, trigénero, pangénero y género fluido, entre otros).

las prerrogativas que propone dicho campo epistemológico, el cual básicamente procura la transgresión a la heterosexualidad normativa o institucionalizada, apostando por la autodesignación de la identidad de género. Según nos aclara el Doctor en Medicina, profesor e investigador Alberto Roque Guerra (2014), lo *queer*

reinterpreta al género y al deseo despojados de sus significados clínicos. Considera al sujeto como un ente único, irrepetible, cuya construcción de la sexualidad es dinámica, inestable, maleable, dúctil, en constante cambio. Apela a una deconstrucción progresiva de las representaciones simbólicas del lenguaje sobre el cuerpo y el deseo y de las prácticas opresivas y asimétricas en relación con la diversidad. [...] Ser *queer* implica una actitud ante la vida que trasciende los cánones del discurso liberal; es cambio permanente, transgresión. Apela a la subversión de las identidades opresivas, significa también desaprender los mecanismos de dominación y de violencia real o simbólica entre los seres humanos (pp. 83-84.).

Como ya he referido, esta pluralidad epistemológica permite incluir en el ambiguo concepto de lo *queer* un sinnúmero de variantes sexuales e identitarias que no hallan cabida en el estrecho perímetro que delimitan los géneros e identidades sexuales tradicionales (hombre/mujer; heterosexual, homosexual, bisexual), conceptos articulados a partir de la heterosexualidad institucionalizada vista como eje y espejo. Así, el término *queer*, y la teoría correspondiente, se distingue por su multiplicidad y trasgresión, por el inclusivismo y la celebración de las diversidades, trascendiendo lo habitualmente considerado como homoerótico y, por extensión, a la idea de la homosexualidad, asociada a prácticas sexuales muy específicas dentro del vasto universo *queer*.

La imagen gay

El tratamiento de los sujetos gais dentro de la historia fotográfica cubana tiene un nombre: Eduardo Hernández Santos, cuyas series se han centrado casi exclusivamente en el tratamiento de los cuerpos masculinos deseantes de cuerpos similares, en los procesos de construcción identitaria de los hombres gais y en su relación con un *corpus* social/legal que históricamente les ha ignorado o escasamente representado.

Con *Homo ludens*, su primera serie fotográfica, exhibida en 1993 en la Fototeca de Cuba, Hernández Santos efectuaba los primeros pasos en una trayectoria que ha recorrido con talento y pericia hasta

la actualidad. Hoy, esta serie fotográfica puede parecernos anodina, e incluso asombrarnos que haya provocado tanto revuelo, pero en fecha tan temprana, el mero hecho de que un hombre decidiera abordar mediante la fotografía el desnudo masculino (lo cual, en rigor, no basta para considerar a estas imágenes como «homoeróticas») devino piedra de escándalo. Aquí, el artista nos presenta su campo de acción simbólica predilecto: el cuerpo gay, cuyos conflictos habrá de abordar en varias series posteriores.

En el año 1996 aparece *Objetos de deseo*, una serie centrada en la figura de San Sebastián, ícono indiscutible para la comunidad LGBTIQ⁶ a nivel mundial. Si bien el artista aun no refleja con claridad los procesos de construcción identitaria propios de los sujetos gays, así como sus vínculos e insatisfacciones con el corpus social al que pertenecen, *Objetos...* constituye otro acto de valentía al reflejar, en el contexto cubano, una imagen, procedente del arte sacro, que devino símbolo gay en el siglo XIX gracias a su juvenil desnudez, maniatada a una fállica columna; el simbolismo de las flechas penetrándole el cuerpo y la expresión de éxtasis y dolor con que usualmente ha sido figurado por diversos creadores a lo largo del tiempo.

En 1998 surgiría *Fragmentos clásicos*, pletórica de hombres jóvenes que interactúan en entornos arquitectónicos de La Habana; al año siguiente, *Espejismos*, donde apreciamos un interés por reflejar conflictos de identidad vinculados a lo corporal. Luego, en 2000, realiza *A propósito, las flores*, serie nunca exhibida en Cuba, que muestra a hombres desnudos o travestidos sujetando diversas especies de flores. El propio fotógrafo aparece entre ellos, siendo esta la única serie en que Eduardo se autorretrató. Durante una conversación que sostuvimos previa a la realización de este ensayo, el artista refirió que la serie se sustenta en una pregunta simple y meridiana: «hombres, ¿por qué reniegan de las flores si se parecen tanto a ellas?», lo cual constituye de por sí el estamento ideológico del conjunto y demuestra una vez más el interés del artista por desmontar estereotipos y subvertir ideas preconcebidas sobre las masculinidades hegemónicas, construidas sobre patrones conductuales que rechazan todo sesgo femenino: exponer el cuerpo, vestir ropas de mujer, sujetar una flor o decorarse con ella.

⁶ Estas siglas designan colectivamente a lesbianas, gays, transexuales, bisexuales, intersexuales y *queers*. Las siglas han cambiado con el paso del tiempo (LGBT, LGBTI, LGBTIQ), en dependencia de los grupos o subgrupos sociales que se han incorporado con el paso del tiempo.

Es en *Objetos de deseo* donde el artista introduce el «fotocollage», técnica que habría de acompañarle hasta 2008. Durante una conversación sostenida recientemente, el artista me confesó que, al momento de ejecutar estas, así como gran parte de las series posteriores, solía trabajar con «bancos de cuerpos», o sea: con colecciones de instantáneas de figuras masculinas que él recortaba, manipulaba, superponía y hacía dialogar en función de sus intereses creativos. A partir de 2002, su poética gana mayor densidad conceptual, pero sin renunciar a los collages. Así, materiales diversos (hojas secas, cuerdas, gasas, vidrios, trozos de metal) son incorporados a un amplio número de obras de gran formato. Emergen así sus tres series más significativas: *Corpus fragile* (2005), *Strong* (2008) y *Palabras* (2008), clara evidencia de la madurez estética alcanzada por Eduardo a lo largo de su carrera.

La primera, centrada en anatomías masculinas que, solas o en pareja, se transforman en pedazos de cristal, brotan de telas vaporosas, yacen amarradas entre nubes de hojarasca, ofrecen el pecho a ruedas dentadas, mudan la piel, son estigmatizadas, se deshacen en manchas de óxido o intentan alzar el vuelo con alas truncas. Nos remiten no a la estereotipada delicadeza (entiéndase femineidad o amaneramiento) con que las masculinidades hegemónicas identifican a los hombres gais, sino a la fragilidad de los cuerpos gais frente a procesos de construcción identitaria para los cuales no han sido preparados, máxime si tenemos en cuenta que las identidades homoeróticas se conforman a partir del rechazo a la heteronormatividad institucional. O sea, que las sociedades occidentales nos impulsan constantemente a la heterosexualidad, de tal suerte que las homosexualidades masculinas son vistas como comportamientos anómalos, periféricos, disidentes, que deben ser evitados y suprimidos a toda costa. Así, una vez el sujeto gay empieza a construir su identidad sexual, carece de herramientas conductuales que le permitan defenderla y disfrutarla a plenitud, lo cual fragiliza su posición frente a un cuerpo social, legal y cultural homofóbico y sexista que le ha educado para cumplir con los patrones de comportamiento inherentes a las masculinidades patriarcales.

En este sentido, la serie *Strong* marca un giro de 180 grados, reflejado en la fortaleza de un individuo que, independiente de las limitaciones legales y sociales sufridas diariamente, se reconoce y asume una identidad con el inalienable derecho a la existencia. Aquí, las umbrosas atmósferas de *Corpus fragile* ceden paso a fondos

gélidos, acerados; la oxidación y el desgaste desaparecen bajo el fulgor de los metales bruñidos, los broches niquelados, los hilos de metal cromado y los mecanismos de relojería. No obstante, la oscuridad reaparecería tres años después en *Palabras*, la cual, en mi opinión, constituye la más significativa de todas las series realizadas por Hernández Santos hasta el momento.

Esta notable propuesta entremezcla cuerpos masculinos con titulares del periódico *Granma* en un rejuego de sentidos que discursan sobre homosexualidad masculina e identidad nacional. La impotencia de un grupo social frente a un sistema legal que carece de los mecanismos necesarios para representarlo y protegerlo, la idea de que la homosexualidad no es una opción (si lo fuese, nadie la asumiría, por la cantidad de problemas que conlleva) y el insoslayable peso de la palabra, dicha o impresa, continente del deber ser cuentan entre las líneas discursivas de la serie, cuyo nivel de actualidad y pertinencia sorprenden diez años después de haber sido ejecutada.

En *Palabras* destacan tres piezas: «El ciervo herido», «Mi cuerpo» y «La masa». En la primera, el protagonista aparece atravesado por lanzas rematadas con banderas cubanas, mientras, a sus pies, observamos la inscripción «Ser o no ser»; en la segunda, el protagonista, insignia nacional al pecho, cubre su sexo con ambas manos y, piernas torcidas hacia atrás, aguarda bajo un conglomerado de frases y titulares: «leales hasta el final», «trabajar con sentido», «¡Esto es insólito!», «tengo legítimo derecho a decir», «sin anquilosamientos ni esquematismos»... Por su parte, «La masa» nos muestra un conglomerado de cuerpos que esperan ganar individualidad y perder el anonimato legal tras la aprobación de un conjunto de leyes ideadas para representarlos y defender parte de sus derechos, opción que solo ganó consistencia dentro del panorama legislativo cubano tras la redacción y discusión, en fecha muy reciente, del nuevo proyecto de Constitución. Junto a los cuerpos, las letras de la palabra «venceremos» son reorganizadas en otros vocablos o sintagmas («se vence», «oremos», «veremos», «cerremos») que conviven con la palabra «ideas» y algunos signos de interrogación que dejan sobre el tapete más preguntas que respuestas.

También llaman la atención los fotocollages «La caja de Pandora» y «La batalla». El primero nos remite al mito griego y la fatídica vasija repleta de calamidades, que Eduardo transformó en una caja abierta de la que sobresalen fragmentos de cuerpos masculinos, y en cuyo costado podemos leer la frase «¿opción o necesidad?». Así, el artista

aborda, con cierto grado de humor y sarcasmo, las consecuencias que podrían derivar de un debate abierto, a nivel gubernamental sobre las problemáticas *queer*; debate impensable, y absolutamente necesario, al momento de realizarse la serie, y que aún hoy, a pesar de los cambios y transformaciones en el sistema legal de la nación y los imaginarios colectivos, provoca expresiones de rechazo, asombro o resquemor. Ante esa inamovilidad legal o gubernamental, Eduardo emplazó la batalla, igual de cáustica y humorística, que convidó a la lucha por una equidad de derechos legales que defiendan los intereses de homosexuales y sujetos *queer* de nuestro país.

En cuerda similar encontramos a Eduardo Rodríguez, cuya serie *Diecisiete* (2009) incluye cuerpos masculinos en interacción, sobre los que han sido superpuestas imágenes de textos o artículos con palabras y frases subrayadas en rojo: «inmorales», «prejuicios», «estigma», «familiares y amigos»... Algunas frases aluden de forma directa a la pandemia del VIH/sida, remitiéndonos al doloroso estigma, aun operante en varios imaginarios sociales, que relaciona exclusivamente a los hombres gais con el padecimiento y la transmisión de dicho virus. Por su parte, Yanahara Mauri, cuyo trabajo con los sujetos lésbicos será abordado más adelante, realizó entre 2014 y 2016 un díptico compuesto por las piezas «Los maricones no son hombres» y «Las lesbianas no son mujeres». La primera se centra en la imagen de un hombre retratado contra una pared donde han sido escritas varias ofensas usualmente empleadas para agredir verbalmente a los gais. Tanto esta instantánea como su compañera prescinden de todo sesgo erótico para concentrarse en el sufrimiento de los protagonistas, cuyas fijas miradas nos estremecen por dentro, y reflexionar sobre estereotipos de género, formas de violencia simbólica implícitas en imaginarios sociales que identifican a las identidades sexuales homoeróticas con lo incorrecto, lo defectuoso y lo pervertido.

Hernández Santos, como Rodríguez y Mauri, se cuestiona en estas propuestas el papel que desempeñan gais y lesbianas dentro de la nación, el espacio que se les ofrece o niega, los estereotipos con que los identifica el inconsciente colectivo, los perniciosos y cotidianos efectos de la homosexualidad institucionalizada y las formas de violencia verbal y simbólica aun operantes al interior de un sistema social machista y patriarcal que, si bien ha sido educado progresivamente en la aceptación de la diversidad, todavía tiene mucho camino por recorrer en este sentido.

En 2013, Álvaro José Brunet realizó una serie titulada *Queen of Queer*, donde explora el carácter performático de las identidades *queer*, las cuales experimentan un constante proceso de conformación, al igual que el resto de las identidades sexuales. Esta teatralidad es reflejada mediante dos hombres que interactúan de disímiles maneras sobre un tabloncillo (se guarecen bajo una sombrilla de arcoíris, sirven de soporte a bustos femeninos o símbolos mostrados gracias a un proyector, consumen un cigarrillo tras el acto sexual, son entrelazados por las cintas rosadas que proceden de un zapato femenino) o reproducen gestos y situaciones presentes en obras célebres dentro de la historia del arte, entre ellas el *Hombre de Vitruvio*, de Leonardo da Vinci; la *Venus del espejo*, de Diego Velázquez; y *Dante y Virgilio en el infierno*, de William-Adolphe Bouguereau. Ello constituye un irreverente guiño hacia el devenir de la producción simbólica occidental, de profundo basamento patriarcal, en el que la cuestión homoerótica en general, y gay en particular, ha encontrado escasa representación.

Si bien Álvaro recurre en algunas ocasiones a símbolos manidos o ampliamente utilizados dentro de la comunidad LGTBIQ a nivel mundial (símbolos, por demás, excesivamente mercantilizados, pues ni siquiera lo *queer* escapa a las leyes del mercado), la serie resulta interesante, ya que constituye un intento plausible por abordar con seriedad e inteligencia la homosexualidad masculina, más allá de los estereotipos y afeminamientos que en muchas ocasiones vician el trabajo de los artistas interesados en el tema. Asimismo, extiende su interés a las identidades transgénero, tal y como lo demuestran las piezas *Theatre y Sapiens I*, las cuales ameritan un análisis particular.

Tanto estas como la gran mayoría de las obras analizadas hasta el momento evidencian un valioso elemento en común: sus gestores han centrado el interés en el tratamiento de cuerpos viriles que claramente se apartan de las fórmulas de representación amaneradas, feminizadas o ridículas con que, en muchas ocasiones, son figurados los sujetos gays. «La burla es un asesinato simbólico», nos aclara Adolfo Colombres (2001), y estos creadores han cuidado en todo momento de evadir tan nociva práctica a la hora de abordar, accionar obturadores o construir realidades fotográficas centradas en la homosexualidad masculina.

Hasta aquí hemos visto ejemplos de creadores enfocados en la llamada fotografía procesual. Sin embargo, los fotógrafos documentalistas también se han interesado por el tratamiento de los sujetos gays.

Entre ellos destaca Alejandro González con la serie *Conducta impropia* (2008) realizada en dos espacios públicos: el Pabellón Cuba, durante la Segunda Jornada Cubana contra la Homofobia y la Transfobia, y la playa Mi Cayito, en el primer *gay parade* respaldado por el gobierno cubano; acontecimientos que ocurrieron el 17 de mayo y el 14 de junio, respectivamente.

La primera parte de la serie está protagonizada por individuos representativos de las diferentes facetas de la masculinidad, retratados en poses y actitudes que, años atrás, les hubiese valido un arresto policial por asumir una conducta considerada como inapropiada en el contexto público. La segunda parte nos muestra en grandes primeros planos a rostros de varias personas gais, lesbianas o transgénero. El artista nos plantea con ello una interrogante tan simple como contundente: la sociedad patriarcal silencia, violenta y denigra a homosexuales, travestis y transexuales. Sin embargo, ¿cuántas veces les mira a los ojos y descubre a los seres humanos que habitan dentro?

En cuerda similar encontramos la serie *El muro* (2011), con la que Eduardo Hernández Santos abandona el fotocollage y su exclusivo interés por los cuerpos masculinos para concentrarse por primera vez en la fotografía documental. Realizada durante una noche en un segmento del Malecón habanero, devenido zona de confluencias para sujetos con identidades sexuales diversas, la serie recoge un amplio número de personajes que posan junto a parejas, amigos o conocidos, conformando un abanico humano tan interesante como variopinto, que incorpora disímiles visualidades de gais, pero también lésbicas y transgénero. No obstante, el propio Alejandro González se había acercado a la movida nocturna habanera y sus disímiles protagonistas en la serie *A.M.-P.M.* (2005), donde encontramos varias instantáneas que incluyen sujetos de sexualidades e identidades diversas.

La imagen lésbica

Los sujetos lésbicos han sido representados en menor medida dentro de la fotografía cubana. Una de las jóvenes creadoras que se han acercado al tema con mayor acierto y asiduidad es Yanahara Mauri, quien ha explorado algunas visualidades antiehegemónicas de lo femenino vinculadas al lesbianismo en su serie *Los hijos de Onán* (2014), siempre desde una perspectiva iconográfica cáustica, mordaz, agresiva y crítica, que desmonta patrones institucionales de representación de lo femenino y profundiza en temáticas poco representadas dentro

del panorama visual cubano actual, tales como la violencia simbólica, el matrimonio entre personas del mismo sexo/género y la celebración de las diversidades erótico-sexuales.

En dicha serie encontramos piezas como «La Zurda» y «La Alpinista», protagonizadas por mujeres masculinizadas, y retratos de personas bisexuales o de parejas lésbicas cuyas figuraciones, cáusticas y desacralizadoras se apartan *ex profeso* de los sistemas de representación sexistas, estereotipados o contruidos para satisfacer el deseo de la heterosexualidad patriarcal, la cual suele renegar de los gais, mas disfruta del sexo lésbico, convirtiéndolo, mucha veces, en la fantasía sexual por antonomasia.

Sin embargo, es en la serie *De ritos y otras historias* (2018) que Yanahara establece un giro semiótico en su producción fotográfica, centrándose, con una marcada intención sociológica, en la imagen documental y de archivo. Dicha propuesta nos muestra retratos de mujeres lesbianas conocidas por la artista. Dichos retratos son expuestos junto a fotos que muestran a las modelos tal y como se veían años atrás. Se trata de instantáneas tomadas durante las populares sesiones fotográficas inherentes a las fiestas de quince, donde las adolescentes son engalanadas y sometidas a un ritual que las cosifica y presenta en sociedad como féminas aptas para la reproducción.

Así, ambos universos simbólicos conforman dípticos y se enfrentan. En uno, se muestra el deber ser mediante patrones de belleza y femineidad contruidos para satisfacer los deseos y aspiraciones de la heterosexualidad normativa. En el otro, las lesbianas aparecen tal cual son, evidenciando en su piel, en sus ropajes, en su gestualidad, que las femineidades son diversas, que no existe un arquetipo visual único para las mujeres, que los seres humanos tenemos pleno derecho a la sinceridad y la realización personal por encima de simplicidades o esquemas conductuales impuestos por el medio social.

Esta serie se debate entre dos polos: entre lo que la heterosexualidad impuesta reclama de cada uno de nosotros y lo que escogemos ser más allá de modelos genéricos y estructuras de dominación patriarcal. Por consiguiente, se fundamenta en el choque entre dos visualidades o dos realidades separadas en el tiempo y por intereses dispares, pero que comparten un origen común, pues gravitan en torno a la misma persona antes y durante la construcción de su verdadero Yo, el cual, afortunadamente, nunca termina de conformarse. Por consiguiente, la propuesta evidencia un fuerte

basamento *queer*. Asimismo, representa un detallado trabajo de investigación y documentación que imbrica fotografías artísticas realizadas al efecto e instantáneas «de archivo» que forman parte del patrimonio visual inherente a cada modelo, lo cual implica el maridaje, en el mismo espacio expositivo, de imágenes con diversas procedencias, funciones y calidades estéticas. También incluye una documentación videográfica que recoge algunas de las historias de vida de las mujeres fotografiadas, lo cual aporta más información sobre el proceso de creación empleado por la artista.

La esencia antropológica de las fiestas de quince ha desaparecido con el tiempo. Hoy las celebramos con gran boato, sin tomar en cuenta el proceso de cosificación que sufren las jóvenes involucradas en el proceso, quienes son puestas «en escena» para garantizar un buen partido y anunciar a los cuatro vientos que ya pueden dar hijos. Romper con estos esquemas simbólicos y de comportamiento, impuestos y naturalizados desde el medio familiar-cultural, presupone un esfuerzo y un acto de valentía por parte de sus protagonistas, máxime cuando dicha ruptura muchas veces bracea en contra de las reglas familiares o sociales, pues, ante todo, busca la realización personal y la construcción de una identidad que satisfaga las aspiraciones de los individuos.

Además, *De ritos...* pone el dedo sobre la llaga con respecto a un asunto muy interesante, de urgente estudio por sociólogos y sexólogos: la masculinización de las lesbianas según modelos visuales tradicionalmente asociados al hombre, lo cual ocurre, entre otros motivos, por la necesidad de sustraerse a esos modelos de belleza ideados para satisfacer los deseos del heterosexual normativo. La lesbiana se masculiniza, en muchos casos, para no ser agredida por dicha heterosexualidad, que considera al género femenino de su propiedad y actúa en consecuencia, atacándolo en espacios públicos mediante actos de violencia de muy diverso tipo.

La imagen transgénero

Dentro del amplio universo *queer*, la imagen transgénero constituye el aspecto menos trabajado por la fotografía cubana. Por paradójico que parezca, ello ha constituido una ventaja, pues muchas veces los artistas abordan el asunto desde posturas estereotipadas, superficiales y sexistas, de tal suerte que las identidades transgénero son mostradas desde un punto de vista heteronormativo y colonizador,

que las muestra como atracciones de circo o curiosidades biológicas, sin reparar en los conflictos internos ni los procesos de construcción identitaria propios de personas con dichas características.

Tras una iniciática fotografía de Félix Antequera titulada *Madonna* (1995) (centrada en los contrastes entre una genitalidad masculina presente en un cuerpo transexuado o en proceso de reasignación de sexo), la manipulación de la anatomía, la supresión de los genitales y el artificio del maquillaje (en franco homenaje a la portada y contraportada del libro *Certain People*, de Robert Mapplethorpe) están presentes en la serie *Mentiras del cuerpo* (2005), de Abigail González, mientras que Nadal Antelmo Vizcaíno (*Nadalito*) ha reflejado los conflictos antes mencionados con dos interesantes piezas: una, sin título, perteneciente a la serie *TV Play* (2004), y otra, titulada «Duda», de la serie *Autorretrato* (2005).

En la primera, un hombre sujeta en el regazo un televisor donde aparece un busto femenino. En la segunda, otro hombre cubre sus genitales con una pieza de ropa interior mientras se debate entre lo tradicionalmente femenino y masculino: polos simbolizados por dos piernas, una con media y zapatos de mujer, la otra con pantalón y zapato de hombre. Este conflicto de intereses, condicionado por la cisnormatividad,⁷ es propio de personas con disforia del género, o sea: de individuos que experimentan malestar al comprender que su género biológico no se corresponde con su género psicológico o identidad de género. Ello provoca un trauma, una escisión que puede ser resuelta tras la asunción de un género menos convencional o el sometimiento a una reasignación de sexo.

Asimismo, Álvaro José Brunet abordó el tema en la instantánea «Sapiens I», perteneciente a la ya mencionada serie *Queen of Queer*. Aquí, mediante la proyección de imágenes sobre el cuerpo de un modelo, el artista construyó otra hábil metáfora sobre las luchas internas que sufren las personas con discordancia entre sexo cromosómico e identidad de género. La pieza gana en densidad simbólica si tenemos en cuenta que el cuerpo de varón, continente

⁷ Se entiende por «cisnormatividad» a la creencia de que las personas necesariamente tienen que ser hombres o mujeres y asumir, por obligación, una de estas identidades de género. Lo opuesto a la cisnormatividad es la «transnormatividad», que apuesta por la construcción/asunción de identidades menos convencionales.

de la imagen femenina, lleva sobre el pecho un collar de Orula, oricha mayor de Ifá.

Luego encontramos las series *Travesti* (2002), de Raúl Cañibano, y *Mimí, entre ser y no ser* (2016), de Alejandro Azcuy. El primero, fotógrafo documentalista por excelencia, ejecutó *Travesti* durante la preparación de un grupo de transformistas que se aprestaban a realizar un show. Cañibano se detiene aquí en las poses y la performatividad del acto, en el proceso de transformación física y en la incorporación de un personaje a defender en escena. En una de las piezas aparece una persona que muestra sus pestañas, erguidas como raíles de punta, y la nuez de Adán, entremezclando así, en una misma instantánea, dos símbolos tradicionalmente atribuidos a lo femenino y lo masculino.

Algo similar nos propone Azcuy, quien tomó como fuente de inspiración a Mimí, uno de los transformistas de más experiencia en Cuba, para articular un ensayo fotográfico que igualmente discursa sobre cuerpo e identidad, performatividad y resistencia. El contexto juega en la serie un papel importante, aportando colorido y profundidad a la composición. Mimí asume su identidad femenina rodeada de búcaros, juguetes, espejos, pelucas maniqués y *collages* realizados con *advertissements* extraídos de revistas de moda. En muchas instantáneas encontramos pinceladas divertidas, pícaras o sobreactuadas; sin embargo, cualquier sesgo estereotipado sucumbe ante dos instantáneas que nos muestran a Mimí, maquillado para escena y vestido con un uniforme de camuflaje. Con este contundente gesto, el personaje se reafirma en su identidad, asumiendo una postura de resistencia y de lucha. Y así lo vemos, listo para enfrentar la vida cotidiana con fuerza y valentía, presto a saltar de la cama (tal y como nos recomienda Virgilio Piñera) con el corazón a flor de piel.

El complejo tema de las transexualidades ha sido aun menos trabajado dentro de la fotografía cubana contemporánea. En el caso de la transexualidad femenina, encontramos *Yo soy Camila* (2014-2016), pieza realizada por Yanahara Mauri que refleja a la perfección los conflictos entre cuerpo transexuado y cuerpo social de la nación, pues nos muestra a una mujer trans, autodenominada Camila, cuyo carnet de identidad le designa como Juan Carlos Rodríguez Zaldívar, nombre conferido al nacer y que sigue identificándole legalmente, lo cual presupone un conflicto de intereses,

por cuanto el nombre correspondiente a la identidad escogida por dicha persona no es reconocido de manera oficial.⁸ Esta constituye, en mi opinión, una línea de trabajo muy interesante que tanto Yanahara como otros fotógrafos interesados en el tema debieran explorar a profundidad.

Cierre de retablo

En un país que apuesta por la construcción de un proyecto social cada vez más inclusivo y diverso, el arte se reafirma como espacio intelectual de lucha simbólica útil y necesaria para reflejar, dinamizar y reconfigurar las subjetividades de los individuos. La lucha contra la homofobia y la transfobia representa una necesaria batalla que también puede librarse desde lo artístico. Visibilizar las buenas prácticas que, dentro de la producción fotográfica cubana, han expresado lo *queer* en sus múltiples variantes, puede apoyar decisivamente la toma de conciencia y la aceptación por parte de las audiencias. Así, el arte fotográfico y sus exponentes contribuirán sustancialmente a suplantar el sintagma «tolerancia a la diferencia» por el de «respeto a las diversidades», mucho más dinámico e incluyente, e igualmente necesitado de acercamientos sinceros, inteligentes y bien informados.

Díganse «identidades *queer*» y «fotografía cubana», y se abre a nuestros ojos un vasto universo pletórico de símbolos que, amén de futuros aportes, contribuye a visibilizar problemáticas, anhelos, frustraciones y opciones de vida inherentes a sujetos que defienden su identidad y reclaman por derecho propio su espacio al interior de nuestra nación.

Bibliografía

- ACOSTA DE ARRIBA, R. (2012): *La seducción de la mirada. Fotografía del cuerpo en Cuba (1840-2011)*. Ciudad de Guatemala: Ed. Polymita S. A.
- BUTLER, J. (2001): *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México D. F.: Ed. Paidós Mexicana.

⁸ Es necesario aquí hacer referencia a dos series fotográficas centradas en mujeres transgénero cubanas que fueron reflejadas por creadores internacionales. La primera, titulada *Sexualidad*, fue realizada por la fotógrafa canadiense Jacqueline Hayden entre 2004 y 2005 en los portales del Centro Nacional de Educación Sexual de Cuba (CENESEX). La segunda, bajo el título *Fátima XXXXY*, reúne instantáneas del italiano Paolo Titolo realizadas en 2016.

- COLOMBRES, A. (2001): *Teoría transcultural de las artes visuales*. La Habana: Ediciones ICAIC.
- FONSECA HERNÁNDEZ, C.; QUINTERO SOTO, M. L. (2009): «La teoría *queer*: la deconstrucción de las sexualidades periféricas». *Sociológica*, año 24, n.º 69, México D. F., enero-abril, pp. 43-60.
- HENRÍQUEZ R., A. (2011): «Teoría *queer*, posibilidades y límites». En *Nomadías*, n.º 14, Santiago de Chile, noviembre, pp. 127-139.
- HERNÁNDEZ SANTOS, E. (2007): *El muro: The Wall*. New York: Brodock Press.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, R. M. (2002): *Sexualidades transgresoras. Una antología de los estudios queer*. Barcelona: Icaria Editorial.
- ORLANDINI, A. (2015): *Diccionario del amor*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- ROQUE GUERRA, A. (2014): «Homoerotismos, multiplicidad de cuerpos y biopoder». En *Epifanía del cuerpo. Erotismo y homoerotismo en la obra de Cabrera Moreno*, pp. 83-84. Valencia: Selvi Artes Gráficas.
- SIERRA MADERO, A. (2012): *Del otro lado del espejo. La sexualidad en la construcción de la nación cubana*. La Habana: Editorial Casa de las Américas.
- TITOLO, P. (2016): *Traslúcidas*. Paris: MEP/Les Éditions de A à Z.



El gusto por el cuerpo. Estrategias discursivas de la novísima generación de fotógrafos del cuerpo*

YENNY HERNÁNDEZ VALDÉS

«El hombre siempre ha sentido una profunda curiosidad y extrañeza ante los misterios de su cuerpo» (Acosta de Arriba, 1997, p. 17). Este ha sido uno de los fenómenos inherentes al arte porque desde las primeras experiencias artísticas de las que se tiene conocimiento y hasta nuestros días, el cuerpo ha estado presente como agente configurador de las diferentes formas de representación. Ha sido entendido como la clave para expresar ese «yo» interno del sujeto en una relación intrínseca con su exterior: una estructura conformada a partir de sentidos y diálogos que se generan en aquellos que lo observan con una fuerte sensibilidad.

El desarrollo de la manifestación en Cuba estuvo favorecida y permeada por la interacción constante con su entorno, entendida como un espejo reflector de sucesos epocales. La fotografía emergió como agente catalizador y cualificador de las disímiles condicionantes del momento que exterioriza; una manifestación que muta constantemente, en la que el sujeto es presentado sin maquillaje alguno.

El individuo se muestra y es mostrado a través de su cuerpo desnudo, semidesnudo, fragmentado, amorfo, en un espacio en el que se fusiona una conciencia omnipresente, tácita y penetrante. Es necesario resaltar que estas condiciones no son exclusivas del acontecer inmediato, sino que cada una de ellas ha configurado la práctica fotográfica en consonancia con la época que irradia.

* Publicado en *Artecubano*, n.º 4, La Habana, 2016, pp. 22-29. Mención honorífica otorgada por la Asociación Nacional de Críticos de Arte, AICA, edición 2016 de *Incentivo a Jóvenes Críticos*.

La experimentación en el lenguaje y la técnica, el dominio de un discurso visual polisémico, la recreación personalísima y heterodoxa de la realidad inmediata [...], la exploración en temáticas poco usuales o quizá un tanto relegadas por la historia (como el desnudo, la ancianidad o los espacios primarios de convivencia), el total quebranto de los límites de (re)presentación de la imagen, la introspección del sujeto (el fotógrafo), la validación ontológica del objeto fotográfico [...], son algunos de los rasgos persistentes y estipuladores [...] de la fotografía que emana de los años terminales de la «década prodigiosa» (Morell, 2006, p. 57).

En la fotografía de finales de los ochenta y la década de los noventa se advierte un viraje estético y conceptual considerable, erigiéndose como arma capaz de manifestar febril y agudamente fenómenos inquietantes dentro del abanico temático del arte, a saber: la homosexualidad, el racismo, la feminidad, la violencia y los discursos de género, la muerte, lo marginal, el sexo y la sexualidad.

La fotografía como soporte artístico y el cuerpo como recurso expresivo tuvieron un protagonismo extraordinario a finales del siglo xx cubano. A través de este los artistas ofrecieron piezas en las que las inquietudes sociales, políticas, culturales y personales brotaban efervescentemente. El cuerpo se convirtió en el gran tema, recurso, símbolo y pretexto del momento.

Desde finales del milenio se notó un intento por hallar una identidad conceptual y visual de la fotografía que se ha ido convirtiendo, progresivamente, en un lenguaje idóneo para discursar sobre un contexto problematizado y problematizador. La fotografía documental más ortodoxa –recuérdese las décadas del sesenta y setenta–¹ fue ocupando planos secundarios en las exigencias de los artistas desde finales del pasado siglo y principios del nuevo. No obstante, ese intento de identificación y concientización de la fotografía del cuerpo que erigieron y

¹ La fotografía cubana de la década del sesenta se enfocó principalmente en documentar todo el proceso del triunfo revolucionario y a sus respectivos líderes. Por su parte, la producción fotográfica del período de los setenta estuvo orientada a captar la masividad del pueblo cubano y los campesinos y trabajadores en el quehacer diario. La construcción de un documento o archivo histórico del momento que se vivía constituye el núcleo de la fotografía cubana en estas décadas. Se hace necesario mencionar a Osvaldo Salas, Alberto Díaz (*Korda*), Raúl Corrales, Mario García Joya, Liborio Noval y María Eugenia Haya (*Marucha*) como algunos de los más importantes fotógrafos de este momento. Si bien la fotografía de estudio no dejó de realizarse, sí ocupó un lugar secundario durante este período.

defendieron artistas de la talla de René Peña (La Habana, 1957), Marta María Pérez (La Habana, 1959), Juan Carlos Alom (La Habana, 1964), Abigaíl González (Matanzas, 1964), Eduardo Hernández (La Habana, 1966) y Cirenaica Moreira (La Habana, 1969) ha influido en el quehacer de la joven promoción de artistas del lente de principios del siglo XXI. Súmesele a ello la ferviente entrada de tendencias posmodernas y el desarrollo tecnológico que han incidido en los creadores en el modo de asumir el cuerpo a través de la fotografía.

Si bien los artistas finiseculares optaron por la ambigüedad cual método para la polisemia exegética, un halo «noventiano» es visible aun en los noveles fotógrafos del cuerpo. Desde su propio entorno, estos artistas han abordado problemáticas picantes dentro la fotografía como ostentación definitoria de las recientes producciones. Persiste en esta joven hornada una visión de lo corporal entendida como reflejo de componentes sociales, políticos y culturales intrínsecos en las diversas sociedades que conforman el universo histórico del hombre. «Este aparente caos que describe la heterogénea representación del cuerpo en la práctica artística actual, nos manifiesta una entidad mutable, una sucesión infinita de representaciones que sufren, fluyen, se fraccionan, cambian, se dilatan o –mágicamente– evolucionan» (Tejo Veloso, 2006, p. 136). Acompañando esta constante presteza, la fotografía se ha erigido como un medio eficaz para reflejar la diversidad del hombre.

Resulta conmovedor cómo se ha producido una mutación y resignificación de lo corporal desde décadas anteriores y en los tiempos que corren. La muestra del cuerpo, fragmentado o en su totalidad, con atuendos o sin estos, el tan gustado interés por el blanco y el negro, por las luces y sombras, la austeridad de la imagen y lo idílico de las poses, constituyen puntos de conexión entre el quehacer de los artistas cubanos del cuerpo y la producción fotográfica internacional de Edward Weston (1886-1958) o Robert Mapplethorpe (1946-1989); e incluso también remite a las inolvidables obras de Peña, Alom, la Moreira o Eduardo Hernández. Ellos constituyen antecedentes que han influido en la concepción y posterior proyección del cuerpo, masculino o femenino, solitario o en conjunto, desnudo o semidesnudo.

La producción fotográfico-corporal de estos años iniciales del siglo XXI se sustenta sobre una expresividad en constante evolución, distanciándose de toda redundancia estética y conceptual. Esa es la clave en principio. «Conceptos añejos y establecidos en los diccionarios de las bellas artes, como *belleza* y *fealdad*, no cuentan para las nuevas

formas de encarar lo corporal en el arte cubano [...] Lo subversivo parece ser la tónica presente, y la era digital es el escenario idóneo para tales mutaciones» (Acosta de Arriba, 2014a, p. 49).

Estamos ante un protagonismo notable del cuerpo como principal medio de expresión e identificación del artista, del modelo, del receptor. Lo corpóreo es instaurado como plataforma de angustias, deseos, introspección, miedos; como eje que descubre diversos caminos a partir de las lecturas de sus receptores: caminos de inquietudes, de añoranzas, de discursos, de soluciones. Los artistas transgreden estipulaciones de cualquier índole. Sátiras, humor y alegorías subyacen al interior del sema estético de las piezas.

Para artistas como Leonel Fernández (La Habana, 1970), Erick Coll (La Habana, 1976), Javier A. Bobadilla (La Habana, 1979), Yuri Obregón (La Habana, 1979), Yomer F. Montejo (Camagüey, 1983), Yanahara Mauri (La Habana, 1984), Jorge Otero (La Habana, 1986), Claudia Corrales (La Habana, 1987), Rodney Batista (La Habana, 1988) y Yoanny Aldaya (La Habana, 1988),² lo corporal es asumido como texto y pretexto idóneo para manipular, mutilar y construir artísticamente. Todos ellos, por solo señalar algunos nombres, forman parte del gran conjunto de artistas que trabajan el cuerpo a través de la fotografía desde inicios del nuevo siglo.

Podemos comprender esta joven oleada de fotógrafos del cuerpo desde dos perspectivas fundamentales. Por un lado, a partir de la variedad estilística y temática que cada uno desarrolla. El «cuerpo gay-lésbico-transgénero», el «cuerpo religión», el «cuerpo muerte», el «cuerpo anciano», el «cuerpo pueril», el «cuerpo degradado y reivindicado», el «cuerpo-objeto», el «cuerpo social», el «cuerpo-código», el «cuerpo contexto y universo»: acepciones diversas y válidas de lo corporal son manejadas con objetivos y finalidades disímiles.

Por otro lado, mediante nexos discursivos que los aúna y permite analizarlos como un fenómeno artístico. Esta novísima generación –vale acotar que todos y cada uno de ellos–, se vale de la manipulación de imágenes, de los montajes instalacionistas, los performances,

² Es necesario señalar que el estudio de esta nueva generación no comprende la geografía nacional de manera íntegra, sino un acercamiento al desarrollo de la fotografía del cuerpo realizada principalmente por artistas que nacieron y/o residen en La Habana desde inicios de los 2000 hasta el año 2015, los cuales presentan una producción de notable inteligencia técnica y estética enfocada en el trabajo con el cuerpo.

el collage, la simulación, la elipsis, la metáfora, la metonimia, la fotografía construida en el estudio. La sentencia del fotógrafo se hace transparente por cuanto su subjetividad se presenta sin cortes, sin maquillajes, sin desviaciones. Lo que se pretende expresar viene dado por una alusión sutil o dramática explícita, siempre alejada de cualquier canon de publicidad, *doxa* político o institucional.

De manera general, estos jóvenes fotógrafos han tomado como parte de su poética el uso de lo que el teórico español Víctor del Río ha denominado como «efecto photoshop» (2014). Si bien se mantiene el gusto por la técnica fotográfica tradicional, por las acentuadas luces y sombras, por la limpieza estética de la imagen; también se observa un énfasis por parte de los fotógrafos en mostrar la recurrencia y utilización de las «nuevas tecnologías»³ como herramientas eficaces para el trabajo con el cuerpo. Metamorfosear, hibridar y restaurar imágenes concebidas por el artista, capturadas por la cámara y retocadas por los *softwares* constituyen procedimientos de trabajo a la vez que una vocación conscientemente renovadora para la proyección del cuerpo fotografiado, explícitamente visible en las producciones de esta flamante generación de artistas del lente.

No obstante, la manipulación de las imágenes se produce desde diferentes niveles de instrumentación. De un aparente y neutral reconocimiento del cuerpo en tanto visión primigenia y concepción mental del artista, se pasa a la manipulación corpórea tal cual. Los gestos faciales y corporales, la expresividad de las poses, de las extremidades, de los sexos, de las miradas, mutan constantemente en un proceso de construcción compositiva del mensaje. Refuerza todo ello otro tipo de manipulación mediada especulativa y simbólicamente por la digitalización tecnológica. Ello afecta –en términos de buena-ventura creativa– tanto al cuerpo como texto maleable y a la imagen en tanto resultado último de la creatividad fotográfica.

³ Entiéndase por «nuevas tecnologías» todos aquellos recursos de edición, manipulación y resignificación de imágenes ampliamente desarrollados y empleados a nivel mundial. Entre ellos, vale mencionar los *softwares* de post-producción como Adobe Photoshop, Adobe Illustrator, Adobe Flash, Corel Photo-Paint, entre otros. Las «nuevas tecnologías» posibilitan la edición de las imágenes digitales apoyadas en equipos computarizados con el fin de retocarlas y optimizarlas hasta el punto deseado. Ello es posible a partir de que la fotografía digital, cada vez más extendida, permite transferir los datos específicos de cada cuadro de la imagen a la computadora, lo cual influye en la fracturación, cada vez más evidente, de los límites entre realidad y ficción.

Obras como *El juicio de Paris* (2007), de Leonel Fernández; *Futanari*⁴ (2009), de Javier A. Bobadilla; las piezas de la serie *Erógeno* (2012), de Erick Coll; o *La única verdad* (2010), de Yomer F. Montejo, son procedimientos fotográficos digitalmente explotados, en los cuales se percibe un intento por conectar ese contexto real del cual emergen las primeras concepciones de la pieza y ese nuevo contexto recreado. Ambos universos, el real y el fundado, son existencias mutables e igualmente cuestionadoras y cuestionables. «Ese desmembramiento funcional de los fragmentos de imagen contiene una ironía implícita porque, a pesar de la fractura con la imagen originaria, se conservan rasgos formales que remiten a ella» (Río, 2014, p. 55).

En este sentido, es percibida una línea de trabajo sumamente desarrollada por los jóvenes fotógrafos del cuerpo en lo que a proceso creativo-performático se refiere. El producto final, ese resultado que críticos, especialistas, historiadores y artistas veneran, transita por diferentes fases de creación y perfeccionamiento que actualmente se advierte en la propia pieza fotográfica. La concepción ideológica, la preparación y disposición de escenografías, la accesibilidad y manipulación de los cuerpos, sus poses y gestos, el momento exacto del «clic» del obturador, la postproducción digital de la imagen, la exposición de la pieza y el reconocimiento de la crítica especializada –entendidos estos últimos como meta espiritual alcanzada por el artista– componen un faena procesual de arduo trabajo.

En la obra, en la cual el cuerpo es proyectado generalmente en su estado más supremo de revelación anatómica, se distingue la voluntad de una postura crítica, de tintes sugestivos y perspicaces que atrapan al espectador en una red de intercomunicación exegética necesaria para ambas partes implicadas. *Antropofagia programada* (2012), *Las tribulaciones de Eros* (2011) y *Cadeneta* (2013) constituyen ejemplos de obras que se desmarcan de estereotipos reduccionistas para levantar las sombras que aun hoy día cubren fenómenos socioculturales y fracturar las normas de las filosas estructuras canonizadas. De esta manera, los artistas exploran, profundizan y actualizan problemáticas

⁴ Para comprender el título de esta pieza debe conocerse que *futanari* es una palabra japonesa que significa «forma doble». Está asociada a los temas de la pornografía del manga o anime japonés (denominado *hentai*); así como también a todo lo relacionado con el hermafroditismo o mujeres con órganos sexuales masculinos. El título completo de esta pieza es *Futanari o La idealización androgínfilica del falocentrismo #1*.

complejas y atractivas que se alojan en la esencia misma del ser. Todas ellas invitan a una reflexión de los mensajes que fluctúan al interior de la imagen.

En *Antropofagia programada*, de la joven fotógrafa Yanahara Mauri, se presenta una escena en la que no se intenta suavizar o endulzar el ambiente recreado. Se ve una manipulación corporal a conciencia, tendiente a generar una suerte de limbo en el que el receptor y el modelo se conecten y dialoguen, imbuidos en una escenografía igualmente manipulada. La artista pretende captar y presentar un estadio de desarrollo del sujeto femenino desde una perspectiva hiriente y realista.

Una línea estética análoga, mas no temática, nos brinda Claudia Corrales en *Las tribulaciones de Eros*, quien aborda referencias al comportamiento y desarrollo del sujeto homosexual. Por dilatado tiempo, sobre la base de ofuscaciones sociales y comportamientos establecidos, la sexualidad ha estado permeada de controversias que no son más que el resultado mismo de la complejidad y ceguera humanas. La artista hurga el mito griego del nacimiento de Eros⁵ para cuestionarse y hacernos cuestionar los avatares del sujeto gay en un contexto siempre prejuicioso. Y es que impacta el modo en que una fotógrafa mujer interioriza y proyecta un tema que por décadas ha sido ampliamente trabajado por artistas masculinos. Esta es una mirada personal y femenina que entrega sutilmente cuestiones de autorreconocimiento y reconocimiento de «tribulaciones» y persistencias, de búsquedas de identidades y libertades del sujeto homosexual sin necesidad de un anclaje territorial. La recreación detallada de texturas, marcas, luces y sombras acentúan el dramatismo de la escena, a la vez que favorecen el diálogo hermenéutico necesario entre la obra y su receptor.

No obstante, todo este proceso con la anatomía humana carece de valor estético y de significaciones añadidas hasta que el lente y la creatividad del artista invaden el estado natural del cuerpo. Ello sucede

⁵ Eros, en la mitología griega, es el dios primordial (también conocido como dios «nacido primero») que representa el sexo y el amor, además de ser venerado como un dios de la fertilidad. Eros constituye principalmente el amor entre hombres, a diferencia de Afrodita que es la responsable por el amor de los hombres hacia las mujeres. Claudia Corrales para su obra *Las tribulaciones de Eros*, se ha apoyado en la historia *Las aves*, de Aristófanes, en la que se describe el nacimiento de Eros de un huevo puesto por Nix (diosa primordial de la noche) junto con Érebo (dios primordial de la oscuridad).

constantemente en el proceso de creación que lleva a cabo el joven fotógrafo Rodney Batista. Su obra destaca por el modo impactante que trabaja, cuyos modelos son cadáveres no identificados. No se trata de una profanación, sino de un interés personal sobre la muerte. La seriedad y el respeto desbordan siempre las obras del artista. Su producción se ancla en las posibilidades que ofrece el cadáver una vez trabajado y presentado desde los predios artísticos.

El principal interés de Rodney se vuelca hacia una perpetuación del estado no vivo de sujetos cuyo destino los ha conducido hacia la conversión en material de estudio y ulterior desecho. No se percibe una intencionalidad por embellecer estos cuerpos, por ocultar determinados detalles, por disimular sus expresiones, y un ejemplo expreso lo es su pieza *Cadeneta*. El artista recrea y procura una imagen real, cuya artificialidad solo es apreciable en los elementos acompañantes o en las preparadas posturas que «asumen» los cadáveres –o les hace «asumir».

Fragmentos reales del universo que circunda y determina a los artistas conviven en el entorno ficticio recreado a partir de toda una parafernalia que requiere la toma fotográfica deseada. Si bien el cuerpo ofrece la posibilidad de ser presentado según las exigencias, turbaciones y necesidades del fotógrafo, es el desnudo corporal el recurso mayormente explotado en este tipo de «fotografía procesual» (Cabrera Fernández, 2014) que parece ser la tónica de desarrollo de tales artistas del lente. Ejemplos sustanciales que afianzan y dejan entrever esa actividad performática en franco maridaje con la fotografía creativa más actual lo constituyen obras ya mencionadas y otras como *Ruleta rusa* (2011-2012), de Yuri Obregón; el díptico *Dos aguas* (2014), de Yoanny Aldaya; y *Thriller* (2008), de Jorge Otero, por solo citar algunos casos.

El protagonismo del desnudo, por ende manipulado hasta su máxima consecuencia, constituye ese elemento más socorrido en el quehacer de los novísimos fotógrafos. El manejo conceptual y decorativo del cuerpo –íntegro, fragmentado, recreado– no se detiene en el regodeo de su epicúreo visual, sino que procura la fecundación de mensajes diversos por cuanto es presentado como una dimensión mática y metafísica permeada por las circunstancias y condiciones del contexto en el que emerge.

El fotógrafo hace del cuerpo un fabricante de sentidos y expresiones, lo maneja cual instrumento comunicacional eficiente, imprimiéndole significados mediante elementos añadidos o la mera fisicidad. La

devoción representacional del cuerpo viene a ser la herramienta idónea al desafío de las estipulaciones sociales, una dosis de resistencia a la trivial proyección de la anatomía humana. «El cuerpo en sus resignificaciones y envolturas, en su ambigua capacidad de ser núcleo aglutinador a la vez que fuerza centrífuga de ideas y conceptos, en su volátil y maleable expresividad, sigue repoblando el mundo de imágenes, sigue siendo el surtidor de signos por excelencia» (Acosta de Arriba, 2014b, p. 87).

La versatilidad de lo corpóreo resulta la principal característica que define a la reciente generación de fotógrafos. El cuerpo es el vehículo explícito del lenguaje estético, del mensaje visual, de criterios a transmitir, de espacios reales y ficticios de desenvolvimiento, enfocado siempre desde una mirada crítica como sustento del discurso comunicativo. Aúna a los noveles artistas el gusto por el cuerpo a partir del cual se percibe una voluntad de diálogo con los límites, los deseos, el morbo, como recursos necesarios de un subterfugio ontológico del discurso.

La recreación placentera del ojo masculino sobre la corporalidad femenina, el carácter intimista y personalísimo de determinadas escenografías, el reciclaje icónico, el decursar y desarrollo del sujeto al interior de su sociedad, el cosmopolitismo ideológico y simbólico, son atomizaciones corporales desplegadas por los artistas. Unos utilizan cuerpos ajenos, arquitecturas morfológicas extrañas que moldean y proyectan a su antojo. Otros asumen la autorreferencialidad como *modus operandi* para manipular su propio cuerpo. Rebeldía y mutabilidad constante anuncian una madurez exegética, creativa y representacional en el arte fotográfico cubano más reciente.

Nos encontramos ante una generación fotográfica que promete calidad estética y conceptual; que ofrece cuerpos refuncionalizados, metamorfoseados, posmodernos, alegóricos, trastornados, inquietantes, reservados. El coqueteo subversivo con lo corpóreo se convierte en el lenguaje por excelencia de estos artistas.

Bibliografía

- ACOSTA DE ARRIBA, R. (1997): «Rituales del cuerpo». *Artecubano*, n.º 1, La Habana, p. 17.
- ACOSTA DE ARRIBA, R. (2014a): «La mirada fragmentada». *Artecubano*, n.º 3, La Habana, pp. 46-49.
- ACOSTA DE ARRIBA, R. (2014b): *La seducción de la mirada. Fotografía del cuerpo en Cuba (1840-2013)*. Guatemala: Ediciones Polymita.

- CABRERA FERNÁNDEZ, A. (2014): «Bifurcaciones y nexos en la fotografía contemporánea cubana. Concepto o/es documento». *Artecubano*, n.º 3, La Habana, pp. 40-43.
- MORELL, G. (2006): «Pequeñas maniobras. El cuerpo humano en la fotografía cubana contemporánea». La Habana: Universidad de La Habana. Tesis de maestría.
- RÍO, V. DEL (2014): «El efecto photoshop». *Artecubano*, n.º 3, La Habana, pp. 52-5.
- TEJO VELOSO, C. (2006): «El giro de la fotografía en Cuba a finales del siglo xx: visiones del cuerpo en la práctica artística cubana». Valencia. Tesis doctoral.



Inconclusos en su devenir hacia la tierra... La estética de la muerte de Rodney Batista*

HAMLET FERNÁNDEZ

La primera vez que vi el tipo de fotografía que hace Rodney Batista fue a finales del año 2008, en un Inventario de la Fundación Ludwig. Rodney, acabado de graduar en aquel entonces de la Academia de San Alejandro, mostraba tímidamente al auditorio imágenes fotográficas de cadáveres humanos semidescompuestos. ¡Escalofriante! Recuerdo que llegué a dudar incluso de la veracidad de aquellas imágenes. Pensé que se trataba de montaje, manipulación digital, artificio tecnológico; pero de eso nada, el joven se mostró a sí mismo en otras fotos en las que documentaba su proceso de trabajo: sacando cadáveres de las piscinas de formol de las morgues, creando escenografías para ellos, poniéndoles alguna prenda, ensamblando algún objeto a esos cuerpos deformados, iluminando el improvisado set... De manera que no quedaba espacio para la duda, se trataba de un hecho fotográfico real (en el sentido convencional de la fotografía), con una muy baja dosis de manipulación digital.

Rodney parecía poseer una vocación poco común entre nuestros creadores: un interés estético por la muerte; no simbólico, ni filosófico, ni científico, sino estético en primer lugar, es decir, un interés formal, matérico, por la muerte. Y un interés estético por la muerte solo se puede desarrollar documentando formalmente la muerte. Pero como la «muerte» es una idea abstracta, un concepto complejo –por más que la palabra designe a un hecho natural, tan natural como nacer y comer–, documentar formalmente la muerte solo resulta posible si se registra el residuo material que ese hecho concreto produce: el cadáver. Y es precisamente eso lo que comenzaba a hacer en aquel momento

* Publicado en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, marzo-abril, 2015, pp. 60-61.

Rodney Batista, documentar el estadio físico de la ausencia de vida. Por eso pienso que su interés primario no era discursar conceptualmente sobre la muerte como idea, ya sea en su contenido cultural, antropológico o filosófico, sino más bien representar la consecuencia matérica del hecho concreto en el plano de lo estético. De ahí que la propuesta de Rodney me pareciera de gran novedad en el contexto cubano. Al fotografiar cadáveres que nunca han sido enterrados, esas imágenes nos muestran algo natural, pero que el ritual de la cultura se encarga de reprimir, de poner bajo tierra, o de convertir en ceniza, y por ende se trata de una visualidad prácticamente desconocida para nosotros: el estado obsceno de descomposición de la materia, el proceso –en esos cadáveres retardado, o neutralizado– a través del cual el cuerpo, un cascarón hueco despojado de vida, se va consumiendo en un desecho pestilente.

Desde entonces he seguido el trabajo de Rodney, y aunque ha participado en varias exposiciones colectivas de fotografía, no había tenido hasta la fecha su primera exposición personal. Pero ya era hora. De eso se encargó la Dra. Magaly Espinosa, quien es una especie de madrina de los artistas jóvenes cubanos. *Mundo de mi Mundo*, así se titula la expo que ha podido ser disfrutada en la Galería Servando durante todo el mes de octubre y la primera semana de noviembre. En esta tan merecida muestra personal, el joven artista, de la mano de su experimentada curadora, exhibe solo una pequeña porción del grueso de la obra que ha producido hasta el momento. La selección resulta coherente, aun cuando uno se quede con deseos de haber podido ver un poco más; lo cual se puede apuntar como un logro de la curaduría: no abrumar al receptor, sino dejarle hambriento, con deseos de devorar más, algo que es extremadamente difícil de lograr hoy en día, en un mundo saturado de imágenes de todo tipo.

Y es que las fotos de Rodney compiten a cualquier nivel (televisión, internet, cine, series forenses, etc.) en términos de impacto visual, logran incluso lo que se va convirtiendo en un imposible: hacer entrar en shock a nuestro repertorio visual. Carecemos de referentes iconográficos sobre los cuales juzgar o amortiguar el efecto que causan en nuestros sentidos esas imágenes de fetos, hombres y mujeres cuyos cuerpos han quedado en un estado de suspensión artificial de la descomposición, debido a la conservación en formol. De manera que ese estadio intermedio, en el que los cadáveres o porciones de ellos aún conservan algo de piel, pelo, incluso el rostro, pero mutilados al

fin y al cabo, con las entrañas abiertas, hace que se active de súbito nuestra curiosidad antropológica, esa especie de morbo escatológico por lo desconocido. Entonces el vértigo y la repulsión se vuelven directamente proporcionales a la atracción contemplativa; y de la contemplación pasamos sin darnos cuenta a la interpretación de esos textos visuales. Porque donde hay arte debe haber interpretación.

Por eso Rodney no se limita al mero registro fotográfico. Desde su primera serie *-Deidades-*, intentaba establecer un diálogo entre los cadáveres que le servían de modelos, y diferentes objetos, fundamentalmente muñecas y peluches. Lo sintomático era que esos muñecos, o a veces trozos de ellos, también se encontraban mutilados, medio descompuestos. De manera que esos objetos que pertenecen de igual modo al plano de la no-vida, son también especies de cadáveres, aunque artificiales, ya que su descomposición es producto de una muerte simbólica, consecuencia no de un proceso natural sino de la acción destructiva del propio hombre. Por tanto, ambos residuos de materia, tanto el orgánico como el inorgánico, se reconocían en un estado similar de destrucción, de perecimiento *postmortem*, inconclusos en su devenir hacia la tierra.

Según lo mostrado en *Mundo de mi Mundo*, es posible apreciar cómo la elaboración conceptual de las obras ha ido haciéndose cada vez más sofisticada. Rodney ha estado explotando mucho más las posibilidades de manipulación digital de la imagen que brinda la tecnología. Lo cual implica que sus textos fotográficos han comenzado a correrse hacia el terreno de la estética del simulacro. En la mayoría de estas piezas, el fondo sobre el cual percibimos los cadáveres, tanto de humanos como de animales (al parecer una nueva arista de su trabajo que se quiso incluir en esta exposición), son claramente contruidos de manera digital. Este proceder genera un contrapunteo semiótico que sitúa a las obras en un terreno medio, híbrido, entre la «fotografía documental» –apegada a la veracidad del referente, de la huella irrefutable del objeto, sujeto o fragmento de realidad dejada en el dispositivo tecnológico–, y la «fotografía escenografiada», que produce su referente en el momento mismo en que se realiza la imagen, de manera que el acto fotográfico se hace constitutivo de realidad, demostrando así que la fotografía también puede generar una realidad visual intencional, construida, no dada de antemano.

La elaboración de simulacros de representación le permite a Rodney crear ambientes, decorados, o simplemente atmósferas, en los

que insertar a sus singulares modelos; en algunos casos se trata solo de fondos monocromáticos, que generan un espacio indefinido, sin referencialidad, no marcados semióticamente, a no ser por el residuo semántico con que se cargan a priori los colores. Y cuando es acertada esa construcción escenográfica artificial, esas huellas sónicas de cuerpos inertes cobran una personalidad impresionante; es como si el artista les devolviera la vida, como si la materia resucitara y le expidiera al mundo un último aliento de existencia.

Todas esas obras pueden resultar polémicas; quien las mire desde la moralidad más pacata se escandalizará al seguro. Pero las que siempre me han parecido más enternecedoras son las fotos en las que Rodney trabaja con fetos y cadáveres de bebés. Por ejemplo, en una pieza, sin título, en la que vemos el cuerpo de un niño que al parecer murió a los pocos meses de haber nacido, es posible percibir la larga herida de la operación de autopsia. El cuerpo descansa, boca arriba, sobre el lomo de un caballito de madera. Detrás, un decorado de arabescos florales crea la atmósfera apacible de una habitación infantil. Y aunque la imagen repulsiva de la muerte nos estremece, tal pareciera que el niño duerme plácidamente, su rostro denota una tranquilidad pasmosa. ¿Pero, cómo es posible que un cuerpo muerto posea aún algo de expresividad? En eso radica el raro ingenio de Rodney Batista. Él logra personificar, singularizar, lo que carece de vida, lo que ha perdido su *ser*; también ontológicamente hablando.

En otra obra, titulada *Cadeneta*, vemos a siete fetos, uno al lado del otro, cubriendo toda la horizontal de la composición, contrastando sobre un fondo rojo aterciopelado. Los fetos, sentados sobre sus endebles piernas, se tienen tomadas las manos unos a otros, y el primero de la izquierda hasta parece que aplaude. Da la impresión de que se trata de una sesión de meditación, o algún otro tipo de ritual. Pero más impresionante resulta la manera en que Rodney logra dotar de una actitud teatral específica a cada uno de esos cuerpos que apenas alcanzaron a formarse. ¿Será que estamos en presencia de una hermenéutica corporal de la muerte? Se abre aquí una disquisición filosófica: ¿somos nosotros los que le aportamos alguna expresividad a esos cuerpos, o es que todo tipo de materia posee su propia carga semántica?

Lo cierto es que aunque las fotos de Rodney le puedan parecer repulsivas a muchos, si vamos al concepto originario de la «estética» como ciencia, esta fue definida por Baumgarten en el siglo XVIII como

la «ciencia de la cognición sensual», no como la ciencia de lo bello. Por tanto, toda la experiencia que aprehendemos a través de los sentidos es en esencia estética, y el arte, en principio, es una forma específica de «cognición sensual». Solo que de todas las acciones humanas que comportan una función estética, la artística es quizá la que con mayor fuerza incide en el desarrollo de nuestra capacidad sensorial para la cognición, debido a que en la experiencia del arte solemos ascender desde la simple *aithesis*, a estadios psíquicos más complejos de emoción y reflexión. Por tanto, una estética de la muerte, como la que ha venido desarrollando Rodney Batista, es sin dudas una ganancia de conocimiento, tanto sensorio-perceptual como conceptual, sobre el estado físico del *no-ser*.



Bifurcaciones y nexos en la fotografía contemporánea cubana. Concepto o/es documento*

ALAIN CABRERA FERNÁNDEZ

Para algunos estudiosos del arte cubano, en especial del campo fotográfico, la vertiente contemporánea de esta manifestación en nuestro país está próxima a celebrar su treinta aniversario, lo cual la sitúa, siguiendo una lógica algo imprecisa¹ aunque para nada fortuita, en un espacio temporal aproximado entre la segunda mitad de los ochenta y comienzos del último decenio del pasado siglo. Por aquellos años y como parte de un complejo proceso de transformaciones de índole económica, política y sociocultural que repercutió a escala global, el terreno artístico se vio condicionado también por la creciente necesidad de cambios antes insospechados,² una continuidad que trajo

* *Artecubano* n.º 3, La Habana, 2014, pp. 40-45. (Una versión reducida del presente texto titulada «Re-conocer la fotografía conceptual. Una carrera de obstáculos» fue inicialmente publicada en el tabloide *Noticias de Artecubano*, mayo 2013. Igualmente, ideas que contribuyen al estudio del tema se pueden consultar en los primeros números de la revista digital *Negra*, Escuela de Fotografía Creativa de La Habana).

¹ El examen de los perfiles curriculares de los principales exponentes de esta generación advierte, en suma, que su formación data aproximadamente desde 1986 y 1987 hasta inicios de los noventa. Algunos provenían de escuelas y academias de arte, y otros de cursos integrales y avanzados con un desempeño posterior como fotógrafos profesionales, al tiempo que participaban en exposiciones, concursos y demás eventos relacionados con el medio.

² Para una investigación de mayor envergadura que incluya un análisis extensivo del contexto cubano de fin de siglo, se deben tener en cuenta los factores circunstanciales que llevaron a cambios decisivos en nuestra política cultural y sus consiguientes consecuencias, a saber: la reciente caída del campo socialista, el recrudescimiento del bloqueo económico a Cuba impuesto por el gobierno norteamericano, que trajo consigo la irrupción del llamado Período Especial, la apertura de nuestro país al mundo con la inminente llegada de fenómenos como el turismo (conocedor o no en materia de artes), el mercado, el coleccionismo,

consigo rupturas con el período anterior, lo que la crítica bautizó como «nuevo arte cubano» referido a la plástica ochentiana en lo adelante. A su vez, dentro de la novedosa definición establecida a partir del variado universo, los mismos especialistas se encargaron de circunscribir toda la producción del momento en dos grandes grupos o tendencias, cada uno con características individuales pero con vínculos indisolubles. Estas fueron la «fotografía documental» y la «conceptual», una y otra con marcado gusto por lo estético, al tiempo que los discursos se tornaban asiduamente más polisémicos como estrategia instituida para abordar, desde nuevas perspectivas, la realidad inmediata, ahora apoyados en la metáfora, la alegoría y el doble sentido que lograban proponer las instantáneas.

La primera buscaba mantener, en mayor o menor medida, la tradición de testimoniar de forma directa sucesos heterogéneos y acontecimientos pertenecientes a la macro o microhistoria de la nación, independientemente de su nivel de trascendencia. Sus seguidores más ortodoxos, tal como lo calificara el célebre fotógrafo francés Henri Cartier-Bresson, debían ir en busca del «instante decisivo», traducido en atrapar una acción cualquiera cuando esta alcanzara su punto climático.

En la conceptual, regida bajo otros principios estratégicos más creativos, se determinaban nuevos intereses fotográficos donde lo primordial lo constituía la claridad y elaboración de la idea a transmitir. Después de definir *a priori* el concepto (idea abstracta de la pieza) y visualizar en el subconsciente la imagen que se pretende lograr, y al alcance los elementos imprescindibles, tanto en el orden técnico como artístico-formal, el fotógrafo procede a construir el escenario, es decir, el fragmento de realidad (en muchos casos no existente por sí sola). Lo que sigue es la realización de la obra mediante el empleo de prácticas tradicionales o manipulaciones post-producción, estas últimas con mayores posibilidades de uso en la actualidad por el advenimiento y elevado grado de desarrollo de las nuevas tecnologías, motivo que ha ido relegando gradualmente las ya acostumbradas técnicas analógicas debido en lo fundamental a las carencias de materiales necesarios para la toma de fotos como para la impresión. El resto depende de las

etcétera, que posibilitaron la gradual salida del país de muchos artistas, bien para exhibir sus obras en importantes eventos, galerías y museos de arte, para trabajar e incluso para residir de modo permanente en el exterior.

interpretaciones, cuestionamientos y reflexiones que sean capaces de formarse los espectadores.

Ya para inicios del nuevo milenio esa particularidad de trabajo ha ido ganando muchos más adeptos, algunos egresados o actualmente estudiantes de los distintos niveles de enseñanza artística institucional, pero en su mayoría jóvenes autodidactas o con insuficiente formación, ávidos de experimentar con técnicas e ideas más novedosas, que intentan constantemente ubicarse en el epicentro del circuito artístico –o al menos permanecer en su periferia–, entre un sinnúmero de obstáculos que encuentran en su camino.³ Sus referentes más cercanos, no obstante no ser asumidos como patrones a seguir al pie de la letra, son aquellos que surgieron precisamente entre los años ochenta y noventa, apostando por una fotografía de carácter más intimista, abocados a reflejar –con un estilo distinto– su realidad circundante desde el plano personal pero con una fuerte proyección hacia el entorno. Entre estos antecedentes aun activos aparecen nombres como René Peña, Marta María Pérez, Cirenaica Moreira, Juan Carlos Alom, Eduardo Hernández, Ramón Pacheco, etcétera, sin subestimar la encomiable labor de otros tantos que, al no perseguir los mismos principios de mostrar la cotidianidad en toda su dimensión, se interesaban más por capturar imágenes que resultaran para ellos más atrayentes en una búsqueda continua, cámara en mano, pero igual de valederas dentro de la historiografía cubana.

Aquellos, representantes de la llamada fotografía documental contemporánea, tales como Raúl Cañibano, Gonzo González, los hermanos Mayol, Ricardo Elías, Cristóbal Herrera, entre muchos más; y ya entrados los dos mil, desarrollando una interesante carrera

³ En los últimos tiempos –para atenuar la inexistencia de una escuela cubana de fotografía que surja desde la institución, o más bien para ofrecer una vía alternativa de conocimientos más especializados sobre esta disciplina– han surgido espacios de aprendizaje con cursos-talleres que integran asignaturas, ciclos de conferencias, clases prácticas, conversatorios y presentaciones bajo un variopinto programa de actividades. Si bien unos (pocos) se desarrollan bajo la égida de instituciones culturales, como la UNEAC o la Fototeca de Cuba, otros avalan su desempeño a partir de la iniciativa propia, apostando por una enseñanza más integral sobre el medio fotográfico. Entre ellos se encuentran la Academia de Arte y Fotografía establecida por Ramón Cabrales y Rufino del Valle, la Escuela de Fotografía Creativa de La Habana creada por Tomás Inda, y en Sancti Spiritus la Academia El Garaje Fotográfico, fundada por Álvaro José Brunet. El Colectivo F8 y su «Cíclope», espacio asiduo en la Galería Luz y Oficios, y más recientemente el blog digital «Quinqué», Proyecto Cubano de Fotografía.

fotográfica, Alejandro González y Arien Chang salían a retratar al sujeto de a pie, ese que lucha a diario contra la corriente y vive disímiles circunstancias, tornándose héroe para sí y para sus allegados; al ser humano independientemente de su condición social, raza, sexo o preferencia, edad o credo, en su medio habitual –ya rural, ya ciudadano, en las calles o interiores, en ambientes diurnos o nocturnos–, tomando distancia plena del héroe colectivo, aquel líder popular reconocido por las masas en la década del sesenta, etapa acreditada como «la épica revolucionaria», donde el fotorreportaje opacó prácticamente todos los demás géneros de la disciplina.

Para los noventa ya varios artistas comenzaban a transgredir los límites determinados entre ambas tendencias, y con los instrumentos mínimo-necesarios –dígase una cámara, cuando más, semiprofesional, y rollos de película así fuesen rebobinados–, lo mismo tomaban una instantánea de algo o alguien en medio de la calle que se regodeaban en obtener una imagen más experimental, para lo que partían de temáticas y conceptos preconcebidos y analizados casi siempre, quintaesencia que luego se concretaría en sus meticulosas producciones (obras individuales, series o ensayos). Posteriormente, la creación se intensificó con el uso de las cámaras digitales y sus consecuentes beneficios hasta nuestros días.

Por otro lado, las posibilidades que brindan los medios masivos hoy –en particular, el uso de la internet– potencian la adquisición de conocimientos frescos acerca del desempeño mantenido por importantes fotógrafos cubanos y extranjeros, algunos invitados a exponer o impartir conferencias y talleres en instituciones culturales como la Fototeca de Cuba, el Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam, el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, la red de galerías capitalinas, o a participar en eventos tan prestigiosos como la Bienal de La Habana.

En el presente (referido a las dos tendencias), las imágenes pueden ser construidas de modo semejante a los escenarios, no es frecuente –aunque tampoco se debe generalizar– que en estos casos el artista salga de cacería, o lo que es igual, que espere con paciencia el momento oportuno para apretar el obturador, independientemente de la escena escogida o encontrada, sino que exista un estudio de por medio, una concepción de algo, pedir la adopción de una pose, o al menos una espera voluntaria. Resuelto a creer que una cosa no demerita la otra, se me hace imposible dejar de meditar, por ejemplo, sobre la

emblemática fotografía de Robert Capa que capta el instante en que pierde la vida un soldado de la guerra civil española y cuestionarme si en verdad fue causa de la divina providencia o hubo cierta premeditación, complicidad con el sujeto fotografiado y, por ende, manipulación de aquel fragmento de realidad, como tanto se ha venido especulando en las redes sociales. Y para valorar el caso cubano –que nos toca más de cerca–, hacer el mismo análisis con determinadas obras de José Manuel Acosta, Tito Álvarez, Roberto Salas o Alfredo Sarabia. Pero al margen de todo, quién puede discutir que el producto, ese que todos apreciamos y veneramos por su calidad estética, ya no obtenga el nivel de excelencia que en otra época le otorgara la historia. Fragmentos del mundo real o creatividad ficcional del artista no son determinantes ante los clásicos en que se han convertido obras y autores.

Me atrevo a denominar a esta nueva fotografía, con hincapié en la línea conceptual, también con el término de «fotografía procesual», porque desde otra arista, el proceso de trabajo abarca hasta el tratamiento posterior del registro fotográfico escogido en el laboratorio digital (entiéndase distintos programas y *softwares* editores de imágenes) el cual comparte similitudes a las realizadas en el terreno analógico hasta obtener la obra impresa, sin entablar comparaciones.

Este proceso creativo, que muchas veces advierte el registro de una intervención o una actividad performática ocurrida entre el sujeto/objeto fotografiado, los equipos técnicos y el fotógrafo, con toda la parafernalia que esto implica, ve su resultado en el producto final; es decir, las fotografías, amén de visibilizar el trabajo conceptual preestablecido, también funcionan como documento del devenir de la creación artística desde su momento inicial, algo que muy pocos se detienen a pensar cuando se ubican frente a una obra exhibida. Entonces cabe preguntarse a estas alturas, ¿cómo reconocer una fotografía documental y una conceptual?, ¿en qué momento subvierten sus márgenes? Cuando una categoría nos remite constantemente a la otra y viceversa, y las dos pueden premeditarse.

Los fotógrafos mayormente interesados por la vía más experimental –lo cual no infiere una dedicación absoluta–, en determinados momentos apelan a los exteriores en virtud de aprovechar la espacialidad natural, mas en reiteradas ocasiones prefieren explotar la fotografía de estudio, ya con un fin comercial, promocional o expositivo, retratando modelos vivos e inanimados o utilizando infinidad de objetos ubicados en diferentes contextos, según lo

amerite la idea, siempre la idea jugando un papel preponderante. En sus obras, que alcanzan sellos ya inconfundibles, se advierte como trasfondo el predominio de una postura crítica, además de un influjo, en muchos casos inconsciente, de los autores más destacados del ejercicio fotográfico en la escena foránea. El simbolismo provocador y los títulos –cada vez más recurrentes en idioma inglés como mecanismo de posicionamiento en el *mainstream*– adquieren un valor añadido que tiende a enriquecer, en la mayoría de sus propuestas, el discurso visual.

A inicios de los años setenta el artista y teórico norteamericano Sol LeWitt apuntó:

en el arte conceptual la idea o el concepto es el aspecto más importante de la obra. Cuando un artista usa una forma de arte conceptual, significa que lo ha planificado todo y ha tomado todas las decisiones de antemano, y la ejecución se reduce a un acto mecánico. La idea se convierte en una máquina que hace el arte (2014 , pp. 26-27).

Así comienzan los coqueteos con la condición de artistas para convertirse, dicho sea de paso, en «artistas del lente». Entonces, «fotógrafo = artista»; «fotografía = obra de arte». Pensar la obra antes de hacerla, insisto.

Bibliografía

LEWITT, S. (2014): *El concepto como arte*. Toledo: Ediciones La Bahía. [Consulta: 2014-5-12]. Disponible en <https://issuu.com/edicioneslabahia/docs/sol-lewitt>



Para vernos mejor: la fotografía*

NELSON HERRERA YSLA

En la sexta Bienal de La Habana, 1997, la fotografía hizo que nosotros, ciudadanos de esta compleja región del planeta llamada aún «tercer mundo» –a falta de un nombre más preciso– nos viéramos de un modo más plural al acostumbrado. Y no porque los reportajes televisivos y las revistas no hubiesen hecho, como es habitual, su parte, de un modo u otro, sino porque la imagen impresa, sea blanco y negro o color y colocada sobre la pared, el piso, colgando del techo, en fin, como fuere, nos seducía, nos atraía lo suficiente como para detenernos en ella y mirarla, repasarla una y otra vez hasta saciar todo destino de curiosidad.

Fue tanta la fotografía mostrada en múltiples soportes y técnicas, estructuras discursivas, coloraciones, que, aun cuando sospechábamos de ello en el proceso de selección de los artistas, se nos hizo más que evidente luego esa cierta sobreabundancia de imágenes fotográficas en la mayoría de los espacios expositivos. Algunos muy suspicaces achacaron dicho gazapo curatorial, tan redundante despliegue museográfico, a la presencia entre nosotros de Christian Boltanski, uno de los importantes artistas invitados y cuya amplia y diversa utilización de retratos le ha valido contribuciones significativas a la visibilidad de la historia en el atribulado siglo xx.

No era para menos dado el tema central del evento: la memoria humana en lo individual y colectivo, en la cual la fotografía se convierte, sin duda alguna, en su protagonista principal, o quizá la más recurrente e impregnada de registros caros y consustanciales al hombre, la familia, la sociedad, la nación. Recuerdo todavía con

* Publicado en *Artecubano*, n.º 1, Ediciones Arte Cubano, La Habana, 2006.

emoción las complejas instalaciones de Roberto Huarcaya (Perú), Rogelio Ghomes (Brasil), Pepón Osorio y Víctor Vázquez (Puerto Rico), Marcela Mouján y Graciela Sacco (Argentina), José M. Fors (Cuba), Edgar Moreno (Venezuela), entre otras, y las fotografías de Juan Carlos Alom, René Peña y Ramón Pacheco (Cuba), María Cecilia Piazza (Perú), Tokihiro Sato (Japón), Oscar Muñoz (Colombia), Tatiana Parceró (México), Marcos López (Argentina), Easo Álvarez (Venezuela), Touhami Ennadre (Marruecos)... y paro de contar para no extender demasiado la lista.

En la primera Bienal, 1984, al dividirse por géneros las obras enviadas *in extenso*, dado el caudal enorme de artistas latinoamericanos invitados para esa inaugural ocasión, uno de ellos correspondió a la fotografía, ubicada entonces a lo largo y ancho de toda la planta baja del Museo Nacional de Bellas Artes, en lo que representó uno de sus panoramas más abarcadores de la región que se recuerde –sin contar, desde luego, los Coloquios regionales iniciados en México unos años antes.

Siempre la fotografía ha encontrado un espacio dominante en las sucesivas ediciones de la Bienal de La Habana. No es para menos –dada la riqueza conceptual y formal que esta expresión ha experimentado en las últimas décadas en todo el mundo–, aunque en determinadas ocasiones la instalación consiguió atraer más por su complejidad y plurisignificaciones (cuarta y quinta edición, 1991 y 1994), o expresiones de la cultura popular (tercera edición, 1989), o esculturas, objetos e intervenciones urbanas (séptima edición, 2000).

En esta novena edición (2006), ha vuelto a corresponderle un papel relevante en su intento por captar las distintas gradaciones de la atmósfera cultural, económica y social que se siente y se palpa en los núcleos urbanos de América Latina, Asia, África, y en las regiones de el Medio Oriente y el Caribe, así como en grandes ciudades del orbe industrializado y hegemónico. La fotografía constituye todavía un factor importante para lograr eso que llega a calificarse como veracidad, autenticidad, tanto sobre sucesos, situaciones, como para reflejar el punto de vista, la subjetividad, la ideología de quien se detiene ante estos con el objetivo de apresarlos antes o después, para siempre, de la manera que cree y por la cual se dispone a arriesgar su talento, su imaginación, su oficio y credibilidad y, en el peor de los casos, su vida. Claro que hay otras maneras de abordar la pluralidad de fenómenos que identifican, de algún modo, la cultura generada por la historia y

la cotidianeidad en nuestras ciudades, pero la fotografía es una de las más eficaces: eso se nos reveló en la búsqueda de propuestas artísticas que tejieran orgánicamente, coherentemente, el discurso curatorial de la Bienal. Y nos permitió descubrir también, con agradable sorpresa, nuevas aristas de la expresión, cuyo alcance permanecía alejado de iniciales expectativas curatoriales.

Archivo Brasilia, por ejemplo, el proyecto de Michael Wesely y Lina Kim (Alemania) consistente en mostrar imágenes de archivo sobre la construcción de la capital actual de Brasil a fines de los años cincuenta, colocó en primer plano el valor de rescatar 100 mil negativos a punto de perderse para siempre (trabajo aún no concluido por ellos luego de salvar más de 3 mil sobre la base de 4 millones de clics registrados en sus computadoras), con la finalidad de mostrar el nacimiento de una gran urbe «moderna» plagada de errores urbanísticos y arquitectónicos, contrastes, humillaciones, desigualdades, tal vez impensables por sus creadores en aquel entonces pero aún hoy vigentes, probatorios de numerosas causas de alienación, desarmonía, desinterés, incomunicación, que han experimentado sus moradores a lo largo de casi cincuenta años junto a esa inmensa población marginada, anónima, que la construyó: alrededor de 300 xerocopias, pegadas directamente sobre las viejas paredes de La Cabaña, denuncian la utopía malsana de querer construir un espacio físico puro, aislado de sus históricos contextos culturales, aséptico e ideal (en el peor sentido) con tal de proponer un modelo urbano a escala nacional, regional, mundial. Alejado del *making off* habitual, la fotografía se reduce aquí a humilde documento, sencilla fotocopia de trabajo tamaño papel carta, despojada de su aura reproducible sobre gelatina o en lujoso *cibachrome* para construir un despiadado y reflexivo fresco contemporáneo.

Eduardo Rubén García (Cuba) «usó» la fotografía digital a color en pequeño formato para captar el deterioro ambiental en ciertos sectores urbanos de La Habana, denunciar el incremento de la indolencia e indiferencia ciudadanas y llamar la atención sobre el progresivo envejecimiento de determinadas apelaciones ideológicas y consignas políticas. Enmarcado a la manera convencional (lo cual no contribuyó a su más recia y eficaz decodificación), el conjunto indujo a la reflexión sobre cuestiones medulares de nuestra vida, tal como se propuso, desde otro ángulo, Alejandro González (Cuba) al «retratar» hombres y mujeres, especialmente jóvenes, en medio del desasosiego,

la pérdida y la vaciedad de la noche habanera, esta vez en grandes formatos en blanco y negro, cuyas búsquedas formales despejaron el paso al mensaje directo, llano, sin una gota de concesión estética posible.

José Guedes (Brasil) se dedicó a fotografiar los apóstrofes de la letra «s» en letreros y signos de montones de negocios, cada vez más usuales en el nordeste de su país, como emblemas de la lenta norteamericanización del lenguaje popular y señales inequívocas de pésimos augurios para esa sólida cultura del gigantesco país sudamericano. Paradójicamente, las fotos tomadas a más de 200 letreros, hacían desaparecer el hecho fotográfico en sí, anulando incluso al hombre detrás de la cámara (el verdadero creador en este caso) en ese serio intento por limpiar de connotaciones de cualquier índole la fuerza de tanta imagen precisa, anunciadora tal vez del tránsito más pedestre hacia una globalización burda, agreste, inculta.

La libanesa Amal Saade reparó en las similitudes entre las ciudades de Beirut y La Habana, algo que ya nosotros, los cubanos, habíamos comentado al revelársenos en lo cotidiano esos daños severos sufridos por la arquitectura, y las construcciones en general, de la capital. Ella fotografió también las influencias del mar (Caribe y Mediterráneo) en la vida de ambas ciudades y los impulsos poéticos que las sostienen a pesar del diferente, pero a su vez familiar, destino. Imágenes simples, más propias del lenguaje periodístico, volvían nuevamente a sacarnos de la quietud y la rutina.

Por su parte, Ananias Leki Diago (Costa de Marfil) y Akinbiyi Akinbode (Nigeria) continuaron la tradición del registro fotográfico como modo de aproximación a sus realidades respectivas, locales y regionales; el primero, con mayores intenciones estético-formales pues era evidente el valor dado a los contrastes luminosos, a la ambigüedad de cada imagen, casi a la par o por encima del mero factor documental; y el segundo, interesado más en los contrastes entre los signos creados por la publicidad y la arquitectura en varios niveles urbanos.

Sara Maneiro (Venezuela) hizo postales divididas en dos mitades, en las que contrasta objetos y zonas de espacio público de su Caracas. Pareciera que la vida actual se fragmenta en el nivel doméstico, violento o no, y en ese otro donde el individuo se pierde, diluido entre tanta arquitectura. Las fotografías dialogan dentro del formato habitual de las postales enviadas por correo y en el agrandado por ella para ser exhibidas dentro de una galería. Así el público tiene

delante las dos monedas de igual cara: para observar detenidamente y para llevar consigo si lo desea. Otro tanto hizo su coterráneo Carlos Germán Rojas al comparar fotos tomadas por él en uno de los pobres barrios de la imponente urbe caraqueña con veinte años de diferencia: un verdadero desafío a la antropología y la arqueología urbanas, en blanco y negro las primeras y en colores las segundas y actuales. En el fondo poco ha cambiado en las vidas de tales personas y edificaciones a pesar de los años transcurridos: la fotografía se traviste así en el Tiempo dorado por las aguas de un río que no se detiene nunca y en cuyas riberas habitan aquellos de escasos recursos para la plenitud.

Rigoberto Mena (Cuba), siendo un pintor abstracto reconocido, asumió la fotografía de muros ruinosos, de fragmentos de pared donde cohabitan, entre tantos objetos, destartalados metros contadores de electricidad en viejos edificios habaneros y los situó en espacios empobrecidos del centro histórico para su confrontación visual, plástica, al aire libre, como magnificando su eternidad, su implacable desafío a la historia. El resultado fue una enorme instalación pública en la que la fotografía funcionaba como árbitro entre pintura sobre metal, objetos domésticos reales, pisos, paredes, *containers* y un cielo azul dominando ferozmente cada mediodía de la ciudad.

Mención aparte merece Michael Najjar (Alemania), quien deslumbró por sus grandes fotografías en blanco y negro, las cuales consisten en superponer imágenes de una misma ciudad dentro del mismo negativo, toda vez que fija la cámara durante períodos largos mientras él abre y cierra el obturador a su antojo. La arquitectura, las vías, el cielo, las nubes, se funden en imágenes sobrecogedoramente grises de indudable plasticidad pictórica, que logran registrar el paso del tiempo en grandes urbes del orbe: Shanghai, Londres, Tokio, Berlín, París, Nueva York, San Pablo, y cuya visibilidad resulta homogénea pues el proceso de globalización que las moldea hoy mediante las redes de información y flujo económico, según él, termina por asemejarlas a pesar de sus diferencias: de ahí el título de *Netrópolis* para esa serie acompañada de un video donde este proceso se percibe en impresionante lentitud.

Maggy Navarro y Ángela Bonadies (Venezuela) colocaron fotografías de ciudades venezolanas, impresas en vinyl y de gran formato, en estructuras metálicas fabricadas especialmente para ciertas paradas de ómnibus de La Habana con el fin de establecer diálogos entre centros urbanos y referir modos de vida diferentes. La fotografía sale a

la calle, está en la calle y no como elemento rutilante publicitario por el que se reconoce en las últimas décadas, sino como agente dialógico y de confrontación que obliga a comparar realidades.

La artista del performance y del diseño experimental, Lucy Orta (Francia-Inglaterra), conocida por sus intervenciones en el espacio público a partir del vestuario como arquitectura personal, como nexo indisoluble entre los seres humanos, mostró un registro amplio de su labor en varias ciudades europeas, desplegado en amplias fotografías a color que destacaban dentro del recinto abovedado de La Cabaña en tanto complemento y sujeto, al mismo tiempo, de la instalación proyectada por ella, para ofrecer una visión plural de su obra, cuyo eje protagónico estaba centrado en los trajes de uso múltiple rotulados.

Karla Solano (Costa Rica) sorprendió al transeúnte de la zona histórica de la ciudad al empapelar con fotografías impresas en soporte plástico una gran parte de la fachada del Centro de Arte Contemporáneo Wifredo Lam. La gente quería tocar aquella macro imagen de la piel de la manos, cuya coloración rosácea surtía efectos táctiles indiscutibles, cercanos a nuestra propia experiencia sensorial. La fotografía, a escala urbana, devino piel sobre otra piel, enmascarando así la arquitectura colonial de la ciudad, cubriéndola de nuevas cualidades humanas jamás soñadas por aquellos alarifes y maestros de obra de siglos pasados y el hombre de hoy.

De Haití nos sorprendió Robert Stephenson, con sus fascinantes fotografías a color sobre la realidad cotidiana en esa empobrecida nación caribeña, que para nada restaron credibilidad y fuerza al desastre urbano y humano que sufre hoy la mayoría de sus habitantes. Calles, plazas, edificios, solares, publicidad, gentes, autos, mercancías, se amalgaman en impresiones contundentes donde el autor saca a la luz los dramáticos costados de la realidad haitiana como en secuencia cinematográfica que alcanza ribetes de sueños e imaginación febril.

Desde Grecia, por primera vez en una Bienal de La Habana, trajo sus monumentales impresiones digitales fotográficas el artista Dimitris Tsoublekas, en soporte metálico, de apariencia pictórica pues al fundir múltiples encuadres aéreos de ciudades semejan cuadros abstractos al óleo, tejidos ancestrales, redes de microchips, donde, de todas maneras, es posible reconocer techos, torres, azoteas, balcones, ventanas.

Sze Tsung Leong (Estados Unidos) se propuso registrar el nacimiento de los nuevos barrios residenciales en Beijing mientras

perviven a su lado las viejas construcciones del pasado y el deterioro ambiental, lo cual traduce en un discurso crítico sobre el presente y el futuro de la gigantesca urbe sin conclusiones definitivas.

Pedro Abascal (Cuba) se ubicó virtualmente dentro de un laberinto urbano en el que las vidrieras de ventas actúan a la manera de espejos para fundir lo exterior e interior, incluso al propio fotógrafo, en yuxtaposiciones surrealizantes, coloquiales, plenas de composiciones asaz absurdas que no establecen dicotomía alguna entre la realidad y la fantasía, entre la materia y lo intangible del ser. En cada negativo supo cristalizar esos collages ciudadanos donde fijó una suerte de imagen de la ansiedad y el deseo de consumir, en la cual la ironía asoma despiadadamente a todo color.

Hubo otros artistas invitados –sería muy largo nombrarlos a todos aquí– que se apoyaron en la fotografía en tanto discurso central, o complemento de variados lenguajes, pues lo cierto es que el abordaje de asuntos vinculados con lo urbano, con las culturas que genera la conflictividad de comportamientos individuales y sociales en los espacios abiertos y cerrados que diariamente experimentamos, parece ser infinito en su expresión. Unos optaron por ilustrar, los más por expresar. Pero la fotografía está ahí para disolvernarnos a nosotros, ciudadanos, espectadores, en ese artista que decide proponer nuevas u otras lecturas, tal vez la misma ¿por qué no? de lo que acontece en los territorios de una ciudad grande o pequeña, o en el interior nuestro mientras caminamos, viajamos, o nos detenemos a disfrutar una conversación, una sombra agradecida.

La fotografía es un enlace extraordinario entre el adentro y el afuera, eficaz como nunca antes en esta época predominantemente visual, donde todo, o casi todo, entra por los ojos: está presente en las carteras de uso personal, en nuestras gavetas donde guarda celosamente los recuerdos de seres queridos, viajes, lugares, amistades: está colada con voz propia en todos los medios impresos que manoseamos diariamente, en los libros de estudio, en informes, en los encuentros y reuniones de expertos, en la televisión, en las vallas publicitarias, en la red mundial de correos electrónicos, en Internet... vinculada a los más disímiles intereses del hombre.

No importa tanto su calidad para expresar más y mejor lo que queremos: está ahí, omnisciente, omnipresente, sin que podamos ya a estas alturas de la vida prescindir de ella aun cuando se le ha augurado en ocasiones su desaparición luego de la llegada del cine y la televisión

a nuestro mundo, de la imagen en movimiento que hoy tiene en el video uno de sus emblemas más sólidos. Pero ninguno de estos avances tecnológicos, aislados o agrupados, han podido con su poder de seducción, su cercanía, su necesidad, su manuableidad, su familiaridad puesta a prueba a veces en las condiciones más difíciles.

Carlos Saura, el más importante cineasta español del siglo xx, sintió la atracción de poseerla, de rendirla en medio de sus filmaciones, o antes, o luego de ellas a pesar de manejar otras cámaras, quizá más seductoras, donde creía poder decirlo todo... o casi todo. Pero no. La fotografía es esa otra cosa en la que él podía «emborronar» a su antojo, pintar, iluminar, extraer sombras levemente insinuadas, sentirse un niño o un pintor como su hermano Antonio, travestirse en algo más que un cineasta aclamado. Y durante años hizo fotografías donde quiera que iba para después intervenirlas, manipularlas y exhibir 40 de ellas por primera vez en la novena Bienal de La Habana como «Fotografías pintadas», que es lo que son. Captó el universo de seres humanos moviéndose por estaciones de trenes, teatros, calles, avenidas, ómnibus, parques, cualquier sitio de una ciudad sin proponerse algo más allá que manifestar su alegría, su beneplácito, su interés y pasión por una de las más entrañables expresiones del arte contemporáneo.

Del controvertido norteamericano Spencer Tunick, cuyos masivos montajes humanos de fundamentos performáticos, registrados luego en grandes fotografías a color, se exhibió un conjunto de ellos que lo sitúan a medio camino entre la puesta en escena teatral y la escultura monumentaria viva; todos comentaban sus fotografías «montadas» aún cuando pudiera tratarse de registros, documentos de una acción predeterminada y elaborada durante días, en la cual se involucran cientos, miles de personas, como en un filme en pleno rodaje. Tal vez no sea indispensable dilucidar qué es lo que realmente hace (fotografía, performance, acciones plásticas, escultura, teatro...o todo a la vez sin jerarquización alguna), pues sus imágenes resultan siempre impresionantes y disparan la curiosidad por observar tanta variedad de cuerpos desnudos, feos y hermosos, deslumbrantes, opacos, dispuestos a posar (y divertirse) en medio de un parque, un almacén de contenedores, a la orilla de un río, sobre un puente colgante de acero... como prueba inequívoca, a no dudar, de desinhibición, madurez, desprejuicio, libertad, solidaridad.

Otra extensión expresiva más de la fotografía que no deja de sorprendernos por su capacidad de renovación, por su ductilidad frente a

ese aparato, grande o pequeño no importa, que ahora se porta como un reloj pulsera o miniaturizada, casi oculta, dentro de un teléfono móvil. Parece dispuesta a todo tipo de perversión estética, a enfrentar cualquier intento de aniquilamiento o disolución inducida por los fabricantes modernos que no duermen pensando en cómo hacer para que no parezca una cámara fotográfica, y se esconda con facilidad, se maneje cada vez con más comodidad, tal cual los dedos de nuestra mano, un pie, el brazo.

A la fotografía contemporánea le acecha una incuestionable seducción técnica y científica que desea para ella el destino de cualquier otro adminículo, de esos simples *gadget* personales que no requieren más que dinero para emplearlo a gusto en gozosas situaciones íntimas o sociales, sin reparar demasiado en motivaciones de índole estética, cultural, pues ese no es quizá el fin perseguido por el fabricante o consumidor.

Su empleo masivo y generalizado a niveles no soñados siquiera a mediados del siglo pasado; sus facilidades de impresión y manipulación doméstica e industrial mediante el uso de la computadora; su altísima velocidad de circulación a través de la Red; la expansión, casi ilimitada, de sus soportes, forman hoy un tejido imposible de ignorar por aquellos que practican esta expresión visual.

Ahora bien, como esas verdades de Perogrullo tan necesarias al pensamiento, como esos lugares comunes que permanecen insobornables en nuestra memoria, nada de lo anteriormente citado presupone ser una manifestación artística si no se articula en tanto lenguaje y códigos estéticos estructurados formalmente, capaces de hacernos vibrar desde la emoción más profunda hasta la reflexión crítica. ¿Se han agotado ya sus posibilidades de conmovernos a partir de su «masificación» como lenguaje visual? No lo creo, aunque mirándolo bien el problema no radica quizá en una cuestión cuantificable sino, entre otras cosas, en conocer, desde este lado pobre del planeta que sigue siendo la mayoría de la humanidad, cuánto hay de nosotros, de cada uno, de todos, en los millones de imágenes manoseadas diariamente por aficionados y expertos que contribuyan a una comprensión profunda de nuestro ser y estar, a hurgar en debilidades y fisuras individuales, sociales, a reafirmar valores que aún consideramos válidos éticamente, culturalmente.

¿Contribuyen esas fotografías mostradas en la Bienal de La Habana, grandes o chicas, impresas sobre soportes tan diversos a

color o en blanco y negro, a una mayor comprensión de los misterios de la vida en este lado del planeta, a desentrañar enigmas del ser y estar nuestros, tan necesitados de claves visuales y no visuales acerca de nuestras gratas e infelices experiencias, a revelar una imagen más profunda de nosotros mismos? ¿Contribuyen a crear una conciencia profunda de nosotros mismos? Creo que sí, aun cuando algunas de ellas bordean el cliché o el estereotipo en cuanto se aproximan a ciertos factores constitutivos de nuestra identidad. Ese es el riesgo que asumimos al concebir un evento tan grande, el cual, para alegría nuestra también, nos depara sustanciales sorpresas cuando parecían agotados los discursos visuales, específicamente fotográficos, sobre una ciudad tan fascinante como lo es la ciudad de La Habana.

La muestra *La ciudad y la fotografía, La Habana 1900-2005*, curada por el fotógrafo Nelson Ramírez de Arellano para la galería de la Biblioteca Nacional José Martí, constituyó un verdadero hito en este tipo de exposición antológica en el que se seleccionaron más de 40 fotógrafos cubanos y norteamericanos conocidos, así como imágenes anónimas de los archivos de la Fototeca de Cuba. Rehuyendo todo compromiso cronológico y el acostumbrado mundo exterior urbano (tan proclive a calles y edificios ruinosos, autos antiguos, balcones colmados de ropas, detalles arquitectónicos coloniales, desolación nocturna), las fotografías seleccionadas revelan secretas relaciones entre la ciudad y sus habitantes, entre lo público y lo privado, en ese ineluctable devenir a través de décadas donde el Tiempo aparece como el verdadero protagonista de esa puesta en escena en el espacio limitado de la galería. Pocos ensayos escritos sobre La Habana revelan tanto como esas imágenes sorprendidas en la pared a manera de concierto sinfónico, donde el fotógrafo parece desaparecer tras la totalidad de una imagen plural abierta a infinitos campos y territorios. La Habana se descubre así, o más, en sus habitantes: el cambio experimentado en sus ambientes y edificaciones es también el de sus moradores amables, agresivos, violentos o simpáticos, donde no es posible definir si el sujeto verdadero somos nosotros... o es la ciudad. ¿Quién es quién después de contemplar tantas fotografías ejemplarmente tomadas e impresas?

Ninguno de los fotógrafos invitados a la novena edición de la Bienal de La Habana se mostró interesado en captar la verdadera imagen de una determinada realidad, puesto que tal propósito seguramente los rebasa y aliena. Ni tampoco intentó cautivar con fuegos fatuos o artificios banales en calidad de «artista».

Nos ayudaron a comprender, eso sí, un poco más nuestras realidades como individuos y como grupos humanos, sociedades, naciones, aumentándolas quizá ante nuestros ojos fatigados para sobresalir por entre el cúmulo irrefrenable de imágenes que circulan hoy por el mundo tratando de avasallarnos, de cegarnos por saturación insólita: se trata de una batalla dentro de otra, para la que debemos estar preparados a sabiendas que la realidad y la fotografía no son lo mismo pero es lo más parecido que existe cuando una capta a la otra y la imprime, la reproduce, la hace circular desde lejos. Claro que una cosa no es igual a otra cosa, ya se sabe, pero es la realidad que nos han traído quienes quieren compartirla con nosotros para que reflexionemos con entera libertad.

Y si hubo tal vez exceso, redundancia que nos hiciera recordar aquella sexta edición de la Bienal, es porque nuestras regiones continúan sufriendo los mismos problemas, atravesando las mismas vicisitudes (ahora con celulares, Walmart y tarjetas de crédito), tratando a toda costa de no mirar hacia atrás so pena de convertirnos en estatuas de sal. Afortunadamente ahí está la fotografía: es ella la que mira por nosotros, la que nos habla en su lenguaje de mudos desde sus dos implacables dimensiones que son tres cuando nos detenemos un instante frente a ellas.

Nosotros somos su tercera dimensión mientras ella continúa siendo «la imagen fotográfica del subdesarrollo» que nos alerta, que evita adormecernos en la imagen muelle, dulce, de las revistas, las vallas y los periódicos de lujos. Impresas en papel xerox o sobre bastas telas de algodón, ahí está para despertarnos de ese sueño que diariamente, infinitamente, circula por los medios mundiales de información portando «la imagen fotográfica del desarrollo». Y los sueños, sueños son.

No estaría de más afirmar que la fotografía, esta vez, asumió un rol concientizador desde los territorios de lo social y lo político, sin prejuicios ni complejos que la hagan aparecer como peyorativa ante la crítica de arte, la historia u otras concepciones curatoriales. Con solo descarnar un poco la piel de nuestras ciudades caribeñas y latinoamericanas, árabes, africanas, asiáticas, se hizo evidente el increíble mundo en que vivimos. Mientras exista tenemos la obligación de reflexionar sobre él.



Fotografía e historia en Cuba, la isla de las imágenes*

RAFAEL ACOSTA DE ARRIBA

La fotografía es, al mismo tiempo, el reconocimiento simultáneo de la significación de un hecho y de la organización rigurosa de las formas percibidas visualmente que expresan y significan ese hecho.

HENRI CARTIER-BRESSON

El imaginario: esta palabra se torna (o mejor: se convierte de nuevo en) mágica. Llena los espacios vacíos del pensamiento, como lo hacen el inconsciente y la cultura.

HENRI LEFEBVRE

I
Entender el universo de imágenes de un país o, lo que es igual, su cultura visual, considerada esta en el sentido más amplio, equivale a visitar sus basamentos sociales más profundos y comprender los pilares sobre los que se construyó –y se construye– su historia. Se trata, también, de repasar las imágenes principales en que se ha gestado históricamente su imaginario esencial. Hablo de una suerte de historiografía levantada desde la visualidad y en esa empresa la imagen fotográfica ha jugado y juega un papel determinante. En la larga historia de la fotografía, la relación entre Cuba y el invento de Daguerre y Talbot es un buen ejemplo de dicho aserto.

La fotografía, más que hambre icónica de realidad (que ciertamente la posee con voracidad inigualable), es deseo de examinar esa realidad a fondo, penetrarla e incluso sobrepasarla (desde el arte). Si el mundo

* Publicado en el libro-catálogo *La imagen sin límites. Exposición antológica de fotografía cubana*, Editorial Collage Ediciones, La Habana, 2018.

del hombre es el universo del sentido, que lo es ciertamente, el de las imágenes es el espacio donde este alcanza su mayor expresión. En la imagen fotográfica raciocinio y visualidad se entrelazan en complejo diálogo. Cada imagen encierra una pluralidad de sentidos, ahí radica, básicamente, su importancia cultural. No en vano surgió hace más de tres décadas, aproximadamente, una disciplina teórica dentro de las ciencias sociales, la «sociología visual», para examinar e interpretar el enorme volumen de información que contienen las imágenes fotográficas. No menos aportadora para el examen de la capacidad informativa de la fotografía ha sido la «antropología visual», de mayor antigüedad aún en el escenario científico. A su vez, la fotografía, considerada desde hace un buen tiempo y con todo derecho una de las artes visuales, aporta lenguajes simbólicos que también confluyen en los análisis icónicos que se realizan sobre una tradición artística determinada.

Las imágenes en general, y las fotográficas de manera especial, establecen tres modos principales de relación con la realidad: el simbólico (lo mágico y religioso, por ejemplo), el epistémico (la información de carácter visual en general) y el estético (proporcionar sensaciones al degustador). Una imagen fotográfica de interés debe articular esos modos de manera confluyente y armoniosa.

La fotografía, ya sea documental o artística, es decir, «registro» y «recreación», o su mezcla, es, de cualquier manera, un mecanismo de creación de imágenes que permite con gran eficacia el estudio de la historia y de las sociedades. Pocas cosas desde el siglo XIX y en adelante hicieron estrechar más los vínculos entre arte y sociedad que la fotografía. Lo dijo Roland Barthes por los años ochenta del siglo pasado, fue la fotografía y no el cine la que cambió la percepción de la historia universal. Su surgimiento significó un verdadero estremecimiento a la hora de estudiar el presente de las sociedades, los grupos étnicos, el género, la sexualidad, la política, las cuestiones religiosas y la cultura de una nación, entre otros fenómenos y procesos sociales.

II

A la isla de Cuba la fotografía llegó apenas unas semanas después de patentarse el invento técnico en París; fue sorprendentemente rápida su recepción, como lo atestiguan algunas noticias de periódicos de la época. Se acepta que, después de Estados Unidos, fue el siguiente país que lo recibió. De manera que fue la primera isla del planeta en ser fotografiada.

Como se conoce, en abril de 1840 llegó el daguerrotipo a la Isla, gracias al joven Pedro de Alcántara Téllez-Girón, hijo del entonces Capitán General de la colonia, quien tomó la primera imagen, un ángulo de la Plaza de Armas, descrita en el periódico *Noticioso y Lucero de la Habana*, el domingo 5 de abril de ese año.

Con celeridad se abrieron los primeros estudios fotográficos en La Habana (ya a finales del siglo XIX, entre 1880 y 1902, se registraron treinta estudios fotográficos solamente en la capital de la Isla)¹, fundamentalmente en la calle O'Reilly de la Habana Vieja (que fue llamada así, «la calle de los estudios fotográficos») y con igual rapidez se extendieron a otras ciudades cubanas (en 1857, por ejemplo, el periódico *El Eco*, de Manzanillo, daba cuenta de la existencia de un estudio de daguerrotipos y fotografía en esa ciudad del oriente de la Isla). Hubo desde luego otros estudios (llamados entonces también galerías) en otras regiones del país. Rápidamente, hasta noviembre de 1843, cuando se registra la presencia del primer fotógrafo nacido en la Isla, Esteban de Arteaga, media docena de daguerrotipistas extranjeros se radicaron en la ciudad y comenzaron sus labores. Solo habían transcurrido un puñado de años desde la invención de la fotografía.

Documentando diversos aspectos de la sociedad insular desde mediados del siglo XIX, pasando por la guerra de independencia de 1895-1898 y el surgimiento de la República en 1902, hasta el registro de la vida cubana durante el XX y lo que va del presente siglo y milenio, la fotografía ha estado estrechamente ligada a la formación del imaginario principal de nuestra historia.

En 1885, el periódico *El Fígaro* fue de las primeras publicaciones en introducir imágenes fotográficas de buena calidad técnica, en especial del fotógrafo español radicado en La Habana José Gómez de la Carrera (quien gustaba de presentarse como norteamericano), uno de los fundadores de la fotografía en Cuba. Desde luego, las revistas y periódicos tuvieron un enorme papel en la evolución y difusión de la imagen tomada por máquinas fotográficas. Como en otras latitudes, estas publicaciones contribuyeron poderosamente a potenciar la imagen fotográfica. Posteriormente, todo el devenir de la fotografía en

¹ En la tesis de diploma «Aproximación a los estudios fotográficos de La Habana de finales del siglo XX», de Claudia Arcos, actualmente especialista de la Fototeca de Cuba, se brinda amplia e interesante información al respecto.

Cuba se desarrolló con una fuerza, velocidad y fortuna que la hicieron sobresalir tempranamente en el continente.

Esta muestra, «La imagen sin límites. Antología de la fotografía en Cuba», pretende hacer coincidir simultáneamente dos fenómenos, fotografía e historia, mediante el despliegue de un conjunto de imágenes de autores representativos de la evolución de la fotografía en Cuba.

III

Las imágenes tomadas por Gómez de la Carrera, *American Photo* y Joaquín Blez, entre otros autores individuales y colectivos, son los inicios de una fotografía con valores estéticos bien definidos. Después vino la conformación y existencia del Club Fotográfico de Cuba, constituido en 1935 (según acta existente),² que agrupó a lo mejor de los talentos de entonces y donde figuraron verdaderos artistas del lente. Comenzó con ellos una nueva etapa de la fotografía en el país. Los fotógrafos del Club protagonizaron una verdadera asociación de cultura y producción de imágenes, realizaron exposiciones, cursos, concursos y estimularon la fotografía entre sus miembros. Se informaron de los avances de la fotografía en el plano internacional y socializaron al máximo sus actividades. Fueron nombres relevantes en este período Felipe Atoy, Roberto Rodríguez Decall, José Manuel Acosta (probablemente nuestro primer fotógrafo surrealista), Rafael Pegudo, Constantino Arias, Emilio Contreras y Joaquín Blez, entre otros. Ellos dejaron un legado en el que el pictorialismo, lo académico (naturalezas muertas, retratos y paisajes) y lo vanguardista (muy próximos a las estéticas de la segunda vanguardia artística) caracterizaron su imaginario. Con ellos comenzaron los primeros experimentos abstractos de nuestra fotografía. Llenaron dos tercios del siglo xx hasta que, en 1962, la revolución no estimuló más ese tipo de congregación y desaparecieron.

En materia de visualidad, arte y fotografía, el período que comenzó con el triunfo revolucionario de enero de 1959 representó un estremecimiento, una explosión, semejante en sus efectos al huracanado panorama social y político del país. Todo cambió entonces, incluida la visualidad. Fue una década en que las transformaciones ocurrieron

² La tesis para aspirar a Doctor en Ciencias sobre Arte de Ramón Cabrales, «La fotografía artística en Cuba durante la primera mitad del siglo xx: contribución del Club Fotográfico de Cuba entre 1935 y 1962», en proceso de defensa, abunda en datos sobre el Club y recoge el acta fundacional del mismo.

no solo a nivel de lenguajes y posturas estéticas, sino en los contenidos y la relación del arte con los públicos. La escena cubana mutó brusca y aceleradamente, cambiaron los sentidos y las significaciones de las diferentes artes. La historia detonó esos cambios y la política ocupó casi todos los espacios públicos, incluyendo, o de manera especial, los intelectuales. Nunca antes la relación entre imagen, historia y política fue más próxima.

Las tradicionales bellas artes fueron influidas e impulsadas por el huracán socio-político, también por el extraordinario clima cultural que se desplegó entonces como parte de las radicales transformaciones en la sociedad. La década de los sesenta fue un tiempo y un espacio en que las artes experimentaron una aceleración nunca antes vista en la historia cultural de la nación. La fotografía registró con pericia el vértigo de los acontecimientos y no hubo espacio para otras imágenes que no fueran las de la Revolución. Ya lo había expresado Susan Sontag, cada sociedad hace públicas las imágenes que desea y le interesa promover. Son las que «la sociedad ha elegido para reflexionar» (Sontag, 2004, p. 99). Es algo que sucede en toda latitud y la Cuba revolucionaria no fue la excepción. La fotografía se convirtió en el testimonio principal de los cambios sociales.

La fotografía en los periódicos de los primeros años revolucionarios, la que se ha denominado como «épica», trató de actualizarse y utilizar eficaces esquemas publicitarios como *Life*, de Estados Unidos o *Paris Match*, de Francia. Se produjeron tormentas de ideas en los equipos de algunas publicaciones, como el resumen cultural *Lunes de Revolución* o en el propio diario *Revolución*, en la revista *Cuba Internacional* y otros. Roberto Salas en una entrevista me confió que el periódico *Revolución* fue para él la verdadera escuela sobre el oficio, el aprendizaje acelerado de la imagen y la cultura comunicacional en sentido general. Fue, también, el espacio cultural por excelencia donde los fotógrafos de la épica evolucionaron y maduraron con rapidez. En ello fue determinante el papel del director del diario, Carlos Franqui, quien promovió discusiones e ideas sobre el formato visual, la estética más conveniente para el momento y la intencionalidad política del periódico. Primó en el rotativo la voluntad de que las imágenes tuvieran su hegemonía sobre los textos, desde la perspectiva de que la imagen fuera «leída» por personas de las que no se sabía a ciencia cierta su curiosidad o dedicación por la

lectura y, en cambio, sí serían atrapados por la fuerza expresiva de la fotografía.

El propósito de que la imagen sustituyera a las palabras en los mensajes políticos se pudo realizar en primera instancia por la concurrencia en espacio y tiempo de talentosos fotorreporteros. Raúl Corrales, Ernesto Fernández, Alberto Díaz (*Korda*), Mario García Joya, Osvaldo y Roberto Salas, Liborio Noval, Jesse Fernández, entre otros, quienes recibieron la ayuda de fotógrafos extranjeros; todos ellos hicieron un impresionante registro de lo que sucedía en la Isla. Esas imágenes fotográficas, que se convirtieron en canónicas con el tiempo, funcionaron como una suerte de palomas mensajeras que llevaron las escenas de la joven revolución a los cuatro puntos cardinales.

Luego del momento totalizador de la época, vino la década de los setenta con los énfasis icónicos sobre el paisaje obrero y rural, la insularidad, la arquitectura, el deporte, la cultura, algunas tradiciones y la continuidad de temas y efectos visuales de la década anterior. Una vertiente documental que prosiguió y una costumbrista que emergió en las obras de Ramón M. Grandal, José A Figuerola, Iván Cañas, Rogelio López Marín (*Gory*), María Eugenia Haya y Mario Díaz, entre otros, fue desplazando la mirada sobre los líderes y el núcleo duro del proceso político hacia barrios, tipos populares, escenas callejeras y otro tipo de ritualidades.

A inicios de la década de los ochenta, *Volumen I* fue una exposición renovadora que ejerció una influencia notable en la forma de encarar el arte por sus hibridaciones, mezclas y reciclajes. La fotografía comenzó a ser parte de instalaciones y cuadros bidimensionales, no como imagen en sí, sino formando parte del discurso simbólico de los artistas. Se produjo entonces el inicio de una severa transformación en la creación artística, en buena medida por la recepción de los signos y efectos de la posmodernidad en nuestra escena artística. Llegó tardíamente; ya en el mundo esos debates tenían dos décadas de estarse produciendo, pero llegó, y su impacto fue muy fuerte entre los jóvenes artistas.

Se produjo, al final del decenio, el encontronazo con las instituciones debido a los análisis propios que los artistas jóvenes realizaron sobre la realidad del país, el tema migratorio y la peculiar situación de la Unión Soviética con sus transformaciones de *perestroika* y *glasnost* que influyeron políticamente en ellos. Recuérdese que por esos mismos tiempos en Cuba se desarrolló el «proceso de rectificación de errores y tendencias negativas», que convocó

a una mirada crítica hacia el interior del país y al que los artistas acudieron con las únicas armas disponibles: su arte. Junto con el enfrentamiento al sistema institucional, se produjo la asunción de los creadores más jóvenes del papel de conciencia crítica de la sociedad y la tentativa de deconstruir la ideología oficial. Fue un instante en el que la fotografía adquirió, de manera estable, aunque incipiente, el carácter de metáfora crítica de lo social. Según algunos especialistas, los creadores fomentaron relecturas de los códigos vernáculos y *kitsch*, rearticularon los postulados del conceptualismo de los años sesenta y le devolvieron al arte segmentos olvidados de su condición lúdica y participativa. La parodia se hizo naturaleza y fue el comienzo de una postura crítica como parte connatural del acto creativo. En concordancia, la visualidad se transformó sustancialmente, ahora de una manera diferente a como sucedió en los sesenta. Se acuñó el término de «nuevo arte cubano» por parte de la crítica, y artistas que se valieron de la imagen fotográfica, como José Manuel Fors, Arturo Cuenca y Marta María Pérez, trabajaron las imágenes de una forma absolutamente novedosa.

Al comenzar la década de los noventa ya estaban creadas las condiciones para que el arte cubano entrara en una nueva fase de su evolución. El decenio se inició con el clímax del enfrentamiento mencionado entre artistas e instituciones, la emigración de muchos de ellos y la abrupta llegada a Cuba del mercado del arte,³ y ello provocó una mutación considerable de la escena artística insular. Una nueva hornada de creadores, casi todos egresados del ISA, reemplazó a los que habían emigrado y llenaron los principales espacios expositivos. Visualmente, la autorreferencialidad ocupó un primer plano y hubo otras formas de encarar el arte. Comenzó también el arduo proceso de negociación de los artistas con las instituciones. La ironía, la parodia, las metáforas y ambigüedades fueron actitudes frecuentes en esta etapa. Se puede afirmar que ya por entonces la fotografía cubana se pensaba a sí misma.

Se realizó en 1994, en Houston, Estados Unidos, una muestra muy importante, *New Generation. Contemporary Photography from Cuba* y en La Habana, NUDI'96, una gran muestra de concurso sobre el

³ Esto sucedió con la venta de dos terceras partes de la exposición *Cuba OK*, a manos del coleccionista Piter Ludwig, en 1990. A partir de esa operación comercial el mercado de arte comenzó su introducción gradual y acelerada en la Isla.

tema de la imagen del cuerpo; así como la fotografía integró otras exposiciones (la Bienal de La Habana fue un motivador vehículo de impulso a la fotografía) en un proceso creciente de reconocimiento del arte insular en importantes espacios y centros del arte contemporáneo. Los nombres de Carlos Garaicoa, René Peña, Manuel Piña, Juan Carlos Alom, Alfredo Sarabia Domínguez, Pedro Abascal, Cirenaica Moreira, Eduardo Hernández Santos y una más experimentada Marta María Pérez, llenaron la escena fotográfica con un imaginario totalmente nuevo.

Según Juan Antonio Molina, el más reconocido de nuestros críticos sobre fotografía, en su texto al catálogo de una exposición de siete fotógrafos en 1996,⁴ ya en ese momento la fotografía insular había experimentado los cambios necesarios para superar el momento documental y político de la épica y transitar hacia otros códigos más posmodernos e internacionales. Según él, ese nuevo imaginario reformuló la sustancia épica de la realidad y el propio concepto de realidad como algo único e indivisible, se apeló a la metáfora como una forma de controlar el resultado de la imagen por sus autores, se afianzó una corriente conceptual que puso en crisis viejas convenciones como las de originalidad, autoría y autonomía de la foto y, por último, se accedió definitivamente a la vinculación activa y articulación de lo fotográfico con otros medios gráficos, soportes y medios comunicacionales.

De manera que ya a mediados de los noventa era una certidumbre que la fotografía cubana había cambiado radicalmente. Cambiaron también sus temas (ahora lo religioso, lo marginal, las cuestiones de género, el cuerpo como territorio de signos, el erotismo, la migración y la pobreza circundante fueron los temas preferenciados) y lo postconceptual, así como la pluralidad de lenguajes mezclados, constituyeron los estilos dominantes a partir de entonces.

En la actualidad conviven los creadores antes citados con los emergentes. Nombres como Cirenaica Moreira, Ernesto Javier Fernández, Alejandro González, Nelson Ramírez, Liudmila Velazco, Abigail González, Osáin Raggi, María Cienfuegos, entre otros, y los

⁴ Se trata de la exposición *El voluble rostro de la realidad*, en la Fundación Ludwig de Cuba, integrada por los artistas José Manuel Fors, Ramón Pacheco, Carlos Garaicoa, Juan Carlos Alom, Eduardo Hernández, René Peña y Manuel Piña. El texto de Molina es uno de los textos fundamentales para entender la fotografía cubana en su devenir.

más jóvenes, Erick Coll, Rodney Batista, Alfredo Sarabia Jr., Jorge Otero, Khadys de la Rosa, Reinaldo Echemendía y Yanahara Mauri, entre otros creadores noveles de talento, que comparten una escena en la que la pluralidad temática, la diversificación de las técnicas (en primer lugar, el uso de la cámara digital), la hibridación y mezcla de la fotografía con otras técnicas expresivas, hacen de los códigos visuales de la fotografía cubana actual un imaginario equiparable al de otras latitudes.

IV

El concepto curatorial de la presente exposición ha tenido en cuenta la calidad de los artistas seleccionados así como la de las imágenes. En materia de selección siempre está presente la situación dilemática entre hacer una historia de imágenes o una historia de artistas. Quizá la solución radica en hallar el punto de equilibrio entre ambas opciones, asunto que se ha tratado de conseguir con la presente exposición. No nos proponemos tejer una historia de Cuba desde las imágenes (lo reducido del espacio expositivo lo impide), aunque eso quede implícito, sino de marcar hitos, tendencias, rupturas y continuidades en la evolución de la fotografía insular y, en ese propósito, los artistas más representativos son esenciales.

Se podrá objetar la ausencia de este u otro fotógrafo o imagen, y no habría manera efectiva, en muchos casos, de dar una respuesta razonada al cuestionamiento. Desde luego que en una selección de cincuenta autores y cien imágenes, entre el vasto campo fotográfico desplegado en el país en casi ciento ochenta años de fotografía, las exclusiones son, por fuerza, numerosas. Quizá el mérito resida en la posibilidad de correr el riesgo de equivocación. Pongo un ejemplo, se podría señalar críticamente el motivo por el cual escojo a Emilio Contreras, dentro del Club Fotográfico de Cuba, antes que otros con mayor reconocimiento y premios (pienso en Ángel de Moya o Rogelio Moré, por citar solo a dos) y estarían muy parejas las opciones, pero la razón está, en este caso puntual, en que Contreras, junto con José Manuel Acosta, fue de los pioneros en gestar imágenes abstractas y de carácter vanguardista y para mí ese concepto cardinal lo convierte en uno de los imprescindibles.

Igual sucede con los fotógrafos de épocas más recientes; las diferencias de opinión estarían en las causas por las cuales aparecen algunos autores que, a los ojos de otros, podrían ser reemplazados. Ya se sabe,

cada curador tiene su propio esquema de selección. Imposible consensuar una lista definitiva que concite la aprobación general. Recuerdo que en 2006, varios especialistas (algunos de la Fototeca de Cuba), entre los que figuraban algunos fotógrafos de experiencia, hicimos un listado de cien artistas para un libro que se iba a realizar entonces (nunca materializado) y nos encontramos con la misma dificultad. No hay más remedio que correr los riesgos, son numerosos los fotógrafos de calidad en la historia de las imágenes en Cuba y muy reducido el espacio expositivo.

Las mujeres fotógrafas representan, al igual que los fotógrafos extranjeros de reconocimiento que han tomado de la Isla, otro de los acápites de la muestra en que las complejidades son mayúsculas a la hora de decidir una selección. Con igual capacidad de error he realizado la relación nominal⁵ que se refleja en las paredes de la sala expositiva. La investigadora Aldeide Delgado⁶ llegó a compilar hace unos pocos años a 141 mujeres que, de alguna manera y en grados diversos, practicaron la fotografía desde el siglo XIX hasta la fecha. Ese catálogo, todavía inconcluso, demuestra una relación considerable de las féminas con el arte del lente. Esperemos que en algún momento Delgado termine su interesantísima investigación y la publique. La investigadora de la fotografía Grethel Morell ha realizado también otras investigaciones sobre el tema con algunos resultados esclarecedores.⁷

La Isla contó desde siempre con la presencia de grandes y reconocidos fotógrafos registrando su historia y sus gentes. Desde el emblemático Walker Evans, que realizó un célebre ensayo fotográfico para un libro de denuncia a la tiranía de Gerardo Machado escrito por Carleton Beals, pasando por el llamado «El ojo del siglo» (del siglo XX), Henri Cartier-Bresson, quien estuvo en dos ocasiones en Cuba y en la segunda tomó interesantes escenas

⁵ Otras fotógrafas de reconocimiento en la historia de la fotografía en Cuba (además, por supuesto, de las cinco que aparecen en el despliegue de la muestra) son: Encarnación Irástegui; Clara García de Bravo; Mayra A. Martínez; Gilda Pérez; Leticia Rizo; Katia García; Ana Mendieta; Niurka Barroso; Lidzie Alvisa; Lissette Solórzano; Alina Isabel Pérez; Leysis Quesada; Carolina Vilches; María Cienfuegos y Khadys de la Rosa.

⁶ La tesis de diploma de Aldeide Delgado, «Catálogo de fotógrafas cubanas», quedó interrumpida en 2014. Esperemos que sea terminada en algún momento.

⁷ El libro *Damas, esfinges y mambisas, 1840-1902*, de Grethel Morell Otero, publicado por Ediciones Boloña en 2015, es un primer acercamiento socializado de las indagaciones de esta autora.

de la Revolución Cubana en sus primeros diez años en el poder, incluyendo la participación en reuniones con Fidel Castro y otros líderes, a los que obviamente fotografió, o Luc Chessex, suizo que vivió varios años en la Isla y formó parte de la primera gran muestra de fotografía que se realizó en los sesenta, *¿Foto-Mentira?* (junto a Mario García Joya y Raúl Martínez, con texto para catálogo de Edmundo Desnoes), y llegando a la actualidad, en que nos han visitado grandes artistas como Burt Glinn, Andrés Serrano y Peter Turnley o en una cotidianidad en la que el chileno Gonzalo Vidal y el argentino-israelí Enrique Rottemberg viven desde hace años y participan activamente en la vida artística insular, nuestra sociedad ha sido registrada fotográficamente por importantes creadores. En las paredes de la sala transitoria del museo aparece una selección de veinte de ellos,⁸ en la que sobresalen notables artistas norteamericanos, españoles y franceses, algunos integrantes de la reconocida Agencia *Magnum*. No por gusto he utilizado la expresión de «la isla de las imágenes».

Quedan esbozadas, de esta forma, otras dos exposiciones de fotografía dignas de ser expuestas en algún momento futuro en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA), solo que las cuestiones de negociación de los derechos sobre las obras de autores extranjeros harían de la segunda algo difícil de concretar. Pero ahí queda abierta la idea.

V

En 1983 se produjo una muestra en el Museo Nacional de Bellas Artes con similares intencionalidades. Se tituló *Exposición retrospectiva. La fotografía en Cuba*, y fue curada por José Antonio Navarrete, María del Carmen Rippe, Roberto Cobas y Orlando Montero. En aquella ocasión se conmemoraron los setenta años de la creación del museo y fue todo un acontecimiento el vasto despliegue de imágenes fotográficas en la

⁸ Los siguientes son fotógrafos de reconocimiento que han trabajado en Cuba: Walker Evans (EE. UU.); Henri Cartier-Bresson (Francia); Enrique Meneses (España); René Burri (Francia); Lee Lockwood (EE. UU.); Luc Chessex (Suiza); Roger Pic (Francia); Paolo Gasparini (Italia); Elliot Erwitt (EE. UU.); Marc Riboud (Francia); Pedro Meyer (México); Burt Glinn (EE. UU.); Rodrigo Moya (México); Pierre Verger (Francia); Gonzalo Vidal (Chile); Enrique Rottemberg (Argentina-Israel); Juan Manuel Díaz Burgos (España); Andrew St. George (EE. UU.); Jonathan Moller (EE. UU.) y Peter Turnley (EE. UU.)

institución, a pesar de que solo dos artículos en la prensa cultural la reseñaron.⁹

Tres cuestiones hacen diferente una muestra antológica de la otra: en primer lugar la amplitud, que en el caso de la de 1983 fue mucho mayor, pues se pudo disponer de todo el edificio del museo para la misma (entonces el único edificio), cerca de setecientas imágenes y cien fotografías la integraron; en segundo lugar, el catálogo, que en aquella oportunidad no dispuso de un buen documento que testimoniara para el futuro la exposición (seguramente fue el que se pudo hacer con los recursos disponibles), aunque es útil subrayar que la cronología que José Antonio Navarrete elaboró para la ocasión sigue siendo válida (solo necesita de actualización) y de enorme utilidad para los estudiosos; y en tercer término, y lo más importante como diferencia a significar, están los treinta y cinco años que median entre una y otra muestra, lo que hace que nuevos artistas se hayan incorporado a la historia de la fotografía en el país, prolongándola y enriqueciéndola, en un período de tiempo que precisamente marcó la ruptura con lo anterior realizado y en el que se gestó una nueva etapa en la fotografía insular. De hecho, los artistas que protagonizaron ese punto de inflexión, a fines de los ochenta e inicio de los noventa, no habían, salvo excepciones, comenzado su labor artística en 1983 y algunos eran apenas unos niños o adolescentes (de los más jóvenes de la muestra actual, Yanahara Mauri y Rodney Batista, no habían nacido aún en 1983). En el «Anexo 2» recopiló un conjunto de hechos sucedidos en estos treinta y cinco años que hablan, sintéticamente, de los numerosos sucesos que han marcado a la fotografía cubana en esas tres décadas y media.

Los dos artículos que analizaron esa muestra quedan, junto al catálogo, como prueba de su existencia e importancia. De hecho, fue motivo de inspiración para quien esto escribe, cuando, en 2007, hice la primera tentativa para que el MNBA aprobara el presente proyecto. No pudo ser entonces, quizá por el predominio de una mentalidad absurda, consistente en que para exhibir fotografía estaba la Fototeca de Cuba. Afortunadamente, diez años más tarde, la actual dirección del museo comprendió la importancia del regreso en grande

⁹ Estos artículos fueron: «Toda la fotografía cubana», de Félix Contreras, en *Revolución y Cultura*, de febrero de 1984, y «La fotografía en Cuba», de Ele Nussa, en *Bohemia*, de enero de 1984. Una nota sin firma, acompañada de una imagen de Raúl Corrales, *Caballería Mambisa*, dio a conocer la inauguración de la muestra en *Granma* el mismo día de su apertura (28 de diciembre de 1983)

de la fotografía a sus salas de exposición (proceso iniciado con la gran muestra de Peter Turnley en 2016, en varios espacios de la institución). El interesante texto de Niurka Fanego para este catálogo abunda en la relación del MNBA con la fotografía.

VI

Dentro de la profusión de escritos y ensayos publicados en el país (o fuera) sobre fotografía cubana en los últimos cincuenta años, cuatro textos han sido centrales, a mi juicio, dentro del pensamiento acompañante a la creación: el primero, de la autoría de Edmundo Desnoes, «La imagen fotográfica del subdesarrollo» (1967), texto fundacional desde la crítica, pensando básicamente en la denominada «fotografía de la épica» y su relación con los cambios políticos de la década de los sesenta en Cuba y en el mundo; el segundo, de María Eugenia Haya (*Marucha*), «Apuntes sobre la historia de la fotografía en Cuba en el siglo XIX» (1979), un primer acercamiento de carácter historiográfico; el tercero, de Juan Antonio Molina, «El voluble rostro de la realidad» (1996), en el que se analiza el cambio radical experimentado durante los noventa en lo fotográfico en general; y, por último, aunque no referido exclusivamente a la imagen fotográfica, el texto de Iván de la Nuez, *Iconocracia. Imagen del poder y poder de las imágenes en la fotografía cubana contemporánea* (2016), donde la perspectiva crítica pone su acento en la fotografía como herramienta de instauración y consolidación del poder político en la Cuba posterior a 1959. Todos estos ensayos han marcado hitos sobre el desarrollo de la fotografía en la Isla y aportado reflexiones de suma importancia para entender la relación de lo fotográfico con la historia del país y con la historia de su visualidad.

Otros enjundiosos textos sobre el tema, debido a las firmas de Nelson Herrera Ysla, José Antonio Navarrete, Cristina Vives, Ramón Cabrales,¹⁰ Rufino del Valle, Lillian Llanes, Nahela Hechavarría, Grethel Morell y Corina Matamoros, entre otros, han ayudado a tejer un profundo manto de ideas sobre la fotografía en nuestra historia cultural. Los desafíos exegéticos actuales son considerables. Téngase en cuenta que la presente muestra va de imágenes de puro sentido

¹⁰ Ramón Cabrales con su *Diccionario histórico de la fotografía en Cuba* (Artista Publishing LLC, Miami FL, 2016), produjo un texto fundamental para la literatura sobre fotografía en el país. Es, sin duda, uno de los hechos más relevantes en los últimos tiempos ocurridos en el panorama fotográfico insular.

documentalista del siglo XIX a otras en que, en pleno siglo XXI, se manejan las identidades en movimiento, la idea de incompletitud del ser, así como lo transgénero y lo antinormativo hetero, planteadas en la teoría *queer*. Una parábola muy extensa.

Para nadie es un secreto que las nuevas tecnologías digitales y de comunicación trastocaron el mundo de las imágenes en sentido general. Lo revolucionaron por completo. Se vive una etapa radicalmente nueva y diferente. Hoy se habla de «postfotografía», aludiendo a la hibridación entre la imagen fotográfica con Internet (recordemos que la red de redes se convirtió en la galería de imágenes jamás soñada o prevista por nadie), digamos que es lo último en tema de debates sobre las imágenes (discusiones que, vale la pena subrayar, llevan dos décadas de existencia en el mundo) y en esta materia las polémicas se producen sobre un campo donde los artistas cubanos no tienen una situación cómoda por el aún insuficiente vínculo del país con las redes digitales y sus principales sitios de imágenes.

Según Joan Fontcuberta (2016), el estudioso que más ha trabajado y escrito sobre postfotografía, varias preguntas nimbán sobre todos los que trabajamos o pensamos sobre las imágenes, a saber: ¿Siguen hoy las imágenes significando lo mismo? ¿Qué funciones seguirá desempeñando la fotografía? ¿Cómo se verán trastocados sus roles sociales en los nuevos contextos culturales y políticos que se avecinan? ¿Qué presión ejerce sobre el sujeto la masificación de las imágenes? ¿Cómo se fundirán en el futuro inmediato «realismo fotográfico» y «realidad virtual»? ¿Qué papel ha pasado a desempeñar la fotografía en el arte contemporáneo? Mientras asumimos estas interrogantes, cuestión que es necesario hacer para estar al día en materia de discusiones sobre las imágenes y la fotografía en el mundo de hoy, al menos es preciso estar conscientes de que nos encontramos en pleno proceso de cambios en la percepción de la visualidad y de lo fotográfico.

VII y final

La muestra *La imagen sin límites. Antología de la fotografía en Cuba*, en esencia, pretende aportar un nuevo momento de reflexión sobre la fotografía cubana y gestionar su regreso en grande a la programación expositiva del MNBA. La fotografía cubana en las últimas décadas ha sido una de las manifestaciones de las artes visuales con mayor presencia en el panorama internacional (con un crecimiento comercial

considerable), en mutación constante y con numerosos nombres de autores sobresaliendo en los principales centros promocionales del arte contemporáneo internacional. Su desarrollo ha sido ininterrumpido desde que llegó el primer equipo de daguerrotipo a Cuba, allá por 1840, y después de la ruptura estética e ideológica de los noventa del pasado siglo, entró de lleno a asumir los códigos más actualizados del arte internacional.

Del «pictorialismo» o «pictoricismo», las naturalezas muertas, paisajes bucólicos y retratos académicos, al vanguardismo y la «fotografía abstracta», de las diversas tentativas del Club Fotográfico de Cuba por acceder a una modernidad que se producía en las demás artes a la fotografía documental que tuvo su apogeo en la primera década de la Revolución Cubana, con el posicionamiento de la «fotografía de la épica» al momento de ruptura que se produce entre finales de los ochenta e inicios de los noventa con la llegada a la Isla de los aires e ideas posmodernas y de ese punto de inflexión a la situación actual, con la fotografía hibridada con las demás formas expresivas y aportando una pluralidad de sentidos nunca antes vista, la fotografía, como mirada crítica hacia la realidad social del país o como pretexto para urdir problematizados y complejos discursos intelectuales, el itinerario recorrido por la fotografía cubana ha sido amplio y fecundo. La presente muestra pretende cubrir, aunque sea en sus hitos más importantes, esa vasta parábola. Como atinadamente tituló Nelson Ramírez su texto al catálogo, la relación entre Cuba y la fotografía ha sido «una historia de amor».

En el presente, se considera de manera universal que la imagen publicitaria ha desbancado a la fotográfica en su papel de eje axial de la visualidad. No es el caso de Cuba, desde luego, donde la imagen comercial no tiene esa presencia absoluta y asfixiante como en el resto del orbe. Todavía la fotografía insular es la columna vertebral de un imaginario en que el arte tiene un rol determinante. Es por ello, entre otras razones, que el análisis panorámico de su evolución es tan importante para la cultura del país.

Pensar la fotografía en Cuba significa reflexionar sobre un pensamiento visual integrado por autores, imágenes, puntos de vista, miradas, estilos, tendencias, hechos documentados, escenas fabricadas, análisis sobre dicha iconografía, conceptos sociológicos, antropológicos e historiográficos, de estudios visuales, significa, pues, recorrer la visualidad fotográfica de principio a fin y extraer las conclusiones y juicios pertinentes.

Sea la muestra también un homenaje a los grandes fotógrafos que han vivido o tomado imágenes en Cuba. A los que han ayudado promocionalmente o elaborado las reflexiones que han acompañado a las imágenes, a los que han defendido y promovido la imagen fotográfica, es decir, a todos los que han contribuido a enriquecer y conservar nuestra visualidad fotográfica.

La Habana, a los 15 días del mes de abril de 2018.

Bibliografía

- ARCOS, C. (2015): «Aproximación a los estudios fotográficos de La Habana de finales del siglo xx». Beca de investigación fotográfica María Eugenia Haya.
- CABRALES, R. (2016): *Diccionario histórico de la fotografía en Cuba*. Miami FL.: Artista Publishing LLC.
- CABRALES, R. (s. a.): «La fotografía artística en Cuba durante la primera mitad del siglo xx: contribución del Club Fotográfico de Cuba entre 1935 y 1962». Tesis de Doctorado en Ciencias sobre Arte, en proceso.
- CONTRERAS, F. (1984): «Toda la fotografía cubana». *Revolución y Cultura*, La Habana, febrero.
- DELGADO, A. (2014): «Catálogo de fotografías cubanas». Tesis de diploma, en proceso.
- DESNOES, E. (1967): «La imagen fotográfica del subdesarrollo». En *Punto de vista*. La Habana: Instituto Cubano del Libro, Col. Cocuyo.
- FONTCUBERTA, J. (2016): *La furia de las imágenes. Nota sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, S. L.
- HAYA, M. E. (1979): «XX Aniversario Casa de las Américas», catálogo. México D. F.: Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil.
- MOLINA, J. A. (1996): «El voluble rostro de la realidad». En *El voluble rostro de la realidad. Siete fotógrafos cubanos*. La Habana: Fundación Ludwig de Cuba.
- MORELL, G. (2015): *Damas, esfinges y mambisas, 1840-1902*. La Habana: Ediciones Boloña.
- NÚEZ, I. DE LA (2016): *Iconocracia. Imagen del poder y poder de las imágenes en la fotografía cubana contemporánea*. Madrid: Turner, TF Artes Gráficas.
- NUSSA, E. (1984): «La fotografía en Cuba». *Bohemia*, La Habana, enero.
- SONTAG, S. (2004): *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana Ediciones.



Anexos



Anexo 1. Cronología de los 90: selección de grandes eventos y exposiciones

- 1992:** Se afilian nueve «nuevos fotógrafos» a la Sección de Fotografía de la Asociación de Artistas Plásticos de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), llamados «última promoción de fotógrafos de la generación de la Revolución». Muestra colectiva «Fotografía cubana», Nueva Galería, Berlín. «150 años de Fotografía Cubana», Universidad Autónoma de Guadalajara, México.
- 1993:** Publicación de *Memorias de la Postguerra* (dos números).
- 1994:** Sandra Ceballos crea Espacio Aglutinador junto a Ezequiel Suárez. Exposición colectiva «The New Generation, Contemporary Photography from Cuba», FOTO-FEST, Richmond Hall, The Manil Collection, Houston, EE. UU.
- 1995:** Primer Salón de Arte Cubano Contemporáneo, promovido por el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. Exposición bipersonal *Arenas movedizas. Luis Gómez y Juan Carlos Alom*, Fundación Ludwig de Cuba. Se realizan las muestras colectivas: *Mundo soñado*, Casa de América, Madrid; *Fotografía Cubana de los 90*, Centro Cultural de Belem, Portugal.
- 1996:** Muestra colectiva *El voluble rostro de la realidad. Siete fotógrafos cubanos*, auspiciada por la Fundación Ludwig de Cuba. Primer Salón de Fotografía del Cuerpo Humano NUDI'96, promovido por el Consejo Nacional de las Artes Plásticas. Se otorga el Premio Nacional de las Artes Plásticas a Raúl Corrales, único fotógrafo que lo ostenta hasta ese momento. Se publica su libro-catálogo *Cuba, la imagen y la historia* (Edición Aurora).
- 1997:** Se inauguran las muestras colectivas: *Cuba siempre viva: fotografía contemporánea de Cuba*, Museo de las Américas, Denver, Colorado, EE. UU.; *Hidden Art of the Revolution*, Sintiempo Fine-Arts Inc., Toronto, Canadá; *Utopian Territories. New Art from*

Cuba, Charles H. Scott Gallery, Vancouver, Canadá; *El arte que no cesa*, Centro Wifredo Lam, La Habana; *Desnudar la imagen*, Galería La Acacia, La Habana; *Ni músico ni deportista*, Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, La Habana; *Las mieles del silencio*, Galería Latinoamericana, Casa de las Américas, La Habana.

1998: Se celebra en La Habana el VI Coloquio Iberoamericano de Fotografía, con sede en el Centro de Prensa Internacional. Segunda edición del Salón de Arte Cubano Contemporáneo. Se publica *Cuba: 100 años de fotografía* (Ediciones Mestizo A. C. y Fototeca de Cuba) y se exhibe *Cien años de la fotografía cubana*, Casa de América, Madrid. Se publica *1898. Las fotografías cubanas* (Colección Imagen, Diputación Provincial de Valencia) con fondos de la Biblioteca Nacional José Martí. Muestras colectivas: *Cuba On. Eleven Conceptual Photographers*, Generous Miracles Gallery, Nueva York; *Coment peut-on être Cubain?*, Maison de La Amerique Latina, Paris; *Caribe. Fragmentación, exclusión y paraíso*, Museo Extreme Iberoamericano, Extremadura, España; *A imaxe o Labirinto. 10 artistas cubanos de los 90*, Palacio de Congresos e Exposiciones de Pontevedra, Galicia, España; *Utopías provisionales. Nuevo arte cubano*, Ludwig Forum fur Internationale Kunst, Aachen, Alemania; *Desnudos de Cuba*, Galería Parco, Tokio, Japón; *Espacio y tiempo. Fotografía cubana actual*, Casa de las Américas, La Habana.

1999: Salón Nacional de Fotografía, auspiciado por el Consejo Nacional de las Artes Plásticas, la Fototeca de Cuba, el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales y el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño. Exhibiciones colectivas: *Metaphors / Commentaires: Artists from Cuba*, The San Francisco State University Art Department Gallery, EE. UU.; *Surface*, Art in General, Gallery 6, New York; *While Cuba Waits*, Track 16 Gallery, Los Angeles, EE. UU.; *Cuba. Los mapas del deseo*, itinera por Viena y Kunstraum Innsbruck, Austria, y por Copenhague, Dinamarca; *Queloides*, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana; *Lo real infatigable*, Fundación Ludwig de Cuba, La Habana.



Anexo 2. Algunos hechos importantes sucedidos en el panorama de la fotografía en Cuba desde 1983 a la fecha

- Realización en Cuba del Coloquio Latinoamericano de Fotografía (1984).
- Constitución de la Fototeca de Cuba (1986).
- Otorgamiento del Premio Nacional de Artes Plásticas a tres fotógrafos: Raúl Corrales (1996), Ernesto Fernández (2010) y José Manuel Fors (2016). También lo recibió por su obra integral Raúl Martínez (1994). Alberto Díaz (*Korda*) fue finalista.
- Creación de la Fototeca de la Oficina del Historiador de La Habana en 1993.
- Recuperación, por un período corto de tiempo, de los Salones Nacionales de Fotografía; comenzó con el Salón de 1999.
- Aumento considerable y creciente de la presencia de la fotografía en las bienales de La Habana.
- Presencia por primera vez en Cuba de la muestra *World Press Photo* (2002).
- Realización de exposiciones de artistas de reconocimiento internacional como Manuel Álvarez Bravo, Shirin Nezhad, Burt Glinn, Andrés Serrano, Peter Turnley y Robert Mapplethorpe, entre otros.
- Publicación de la revista *Fotografía Cubana, FC*, en 2005 (solo se editaron dos números).
- Surgimiento de revistas independientes de fotografía (*Revista Negra* y *Full Chrome*) y diversos boletines digitales informativos.
- Surgimiento de escuelas de formación de fotógrafos como la Escuela de Fotografía Creativa de La Habana, los cursos de Alberto Arcos, Carlos Baston y la Academia de Fotografía Cabrales-del Valle, que responden a iniciativas de emprendimiento.

- Publicación de algunos títulos importantes, dedicados por completo a temas fotográficos, como los libros de varios fotógrafos (Osvaldo Salas, Carlos Garaicoa y muchos más), entre los que sobresale el de Alberto Díaz (*Korda*), Cuba, 100 años de fotografía: *antología de la fotografía cubana, 1868-1998*, Murcia, España y La Habana, 2000, de Juan Manuel Díaz Burgos, Mario Díaz Leyva y Paco Salinas; *La seducción de la mirada. Fotografía del cuerpo en Cuba (1840-2013)*, en 2015, de Rafael Acosta de Arriba, y *Diccionario histórico de la fotografía en Cuba (2016)*, de Ramón Cabrales.
- Realización en el Instituto de Investigaciones Culturales Juan Marinello de los eventos teóricos y de debate Taller de Imagen y Visualidad (2012, 2014 y 2016), dedicados en buena medida a la fotografía.
- Incremento gradual de trabajos de diploma, tesis de maestría, fundamentalmente en la Universidad de La Habana y la Universidad de las Artes (ISA).
- Realización de varias exposiciones de importancia para la fotografía cubana. Destacan, entre varias, *New Generation. Contemporary Photography from Cuba*, 1994, en Houston, Estados Unidos; *NUDI'96* en la Fototeca de Cuba; *Cuba. Arte e Historia desde 1868 hasta nuestros días*, en el Museo de Bellas Artes de Montreal, Canadá, en 2008, con una fuerte presencia de la fotografía cubana vinculada a su historia, y la exposición *La imagen infinita. Antología de la fotografía en Cuba*, en el Museo Nacional de Bellas Artes (2018). Entre estos polos, la Fototeca de Cuba, la Casa de las Américas, la galería Julio Larramendi, del Hotel Conde de Villanueva, de la Habana Vieja, la galería de FAC, Fábrica de Arte Cubano, y otros espacios, han realizado importantes muestras personales y colectivas.



Anexo 3. Dossier de fotografía cubana

El presente despliegue de imágenes es una representación muy sintética del itinerario progresivo de la historia de la fotografía en Cuba, organizado cronológicamente y en el que aparecen algunas fotografías fundamentales, así como, al final, cierra con una imagen de una artista joven que emerge en el panorama fotográfico actualmente.

Como toda síntesis, evidencia omisiones, pero las imágenes recogidas, en su mayoría, son hitos en esa larga historia que está cumpliendo 180 años en el presente 2020.







▲
Droguería Danhauser, Neptuno y Perseverancia
Fuente: Generoso Funcasta, circa 1933.

◀ *SJT*
Fuente: Joaquín Blez Marcé, 19



▲ *S/T*

Fuente: José M. Acosta.







◀ *Retrato del pintor Carlos Enríquez*
Fuente: Julio López Berestein, 1943.

▲ *Bailarines, Rumba Place*
Fuente: Constantino Arias, 1950.





S/T

Fuente: Emilio Contreras, circa 1950.



Espera

Fuente: Felipe Atoy, circa 1950.



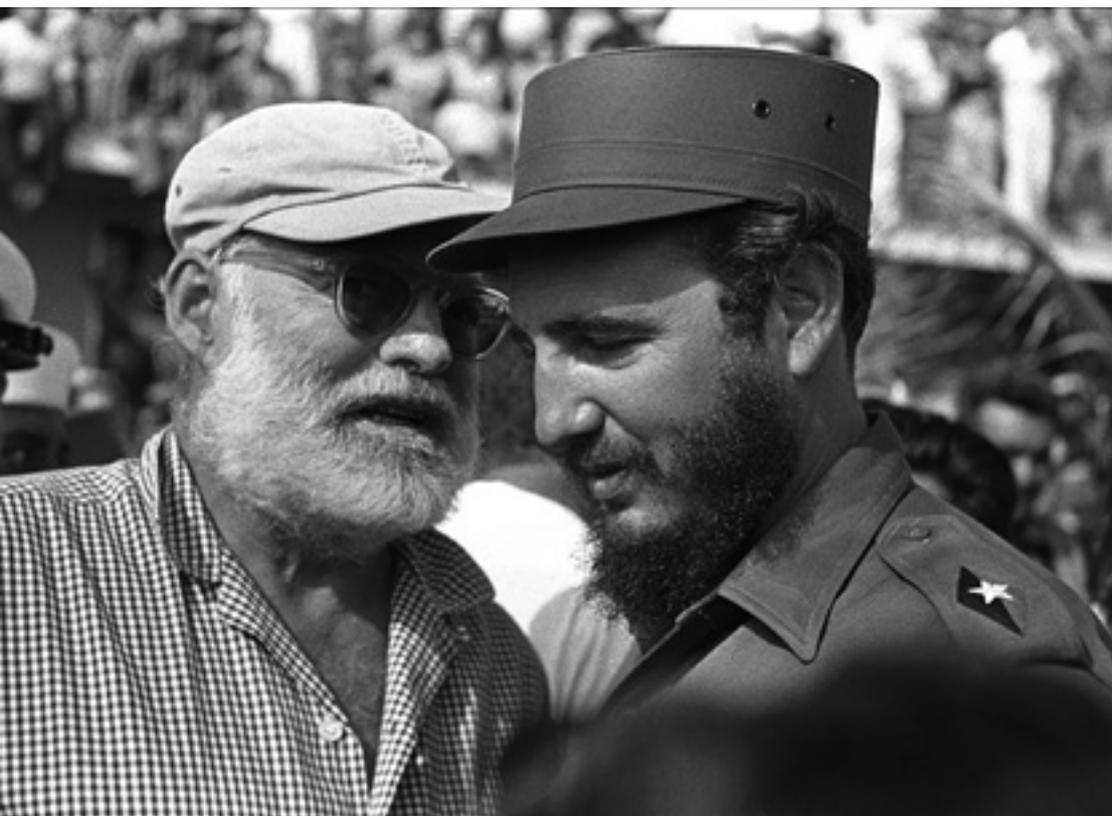
▲
Wilfredo Lam
Fuente: Jesse Fernández, 1956.



▲

Caballería

Fuente: Raúl Corrales, 1960.



Fidel y Hemingway

Fuente: Osvaldo Salas, 1960.

Primer día ►

Fuente: Roberto Salas, 1961.



THE
OFFICE OF
UNITED STATES

¡VIVA CUBA LIBRE!
ROMPEN LOS E. U. SUS
RELACIONES CON CUBA



See information on page 2
REVOLUCION

¡VEN



▲
S/T de la serie «Girón»
Fuente: Ernesto Fernández, 1961.



▲
José Lezama Lima
Fuente: Chinolope, circa 1965.



S/T de la serie «Foto-mentira»
Fuente: Raúl Martínez, 1966.



Olga de la serie «Exilio»
Fuente: José A. Figueroa, 1967.



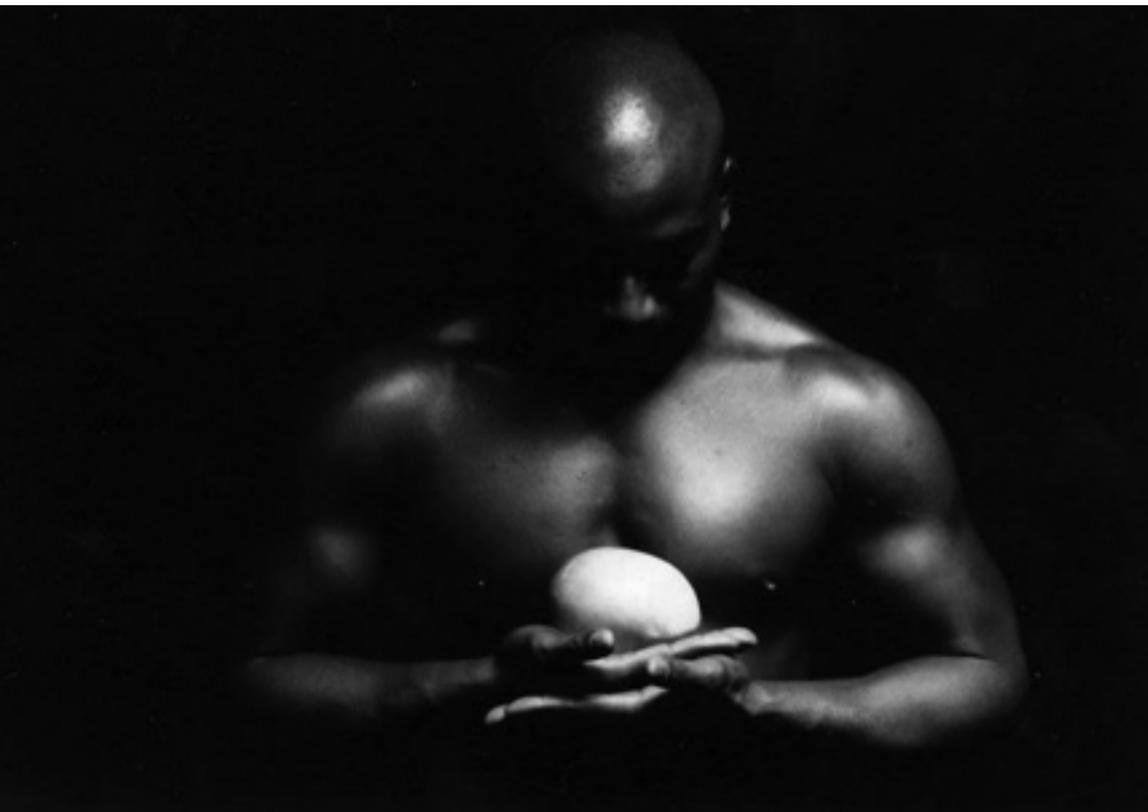
Santa Clara, 26 de julio de 1968
Fuente: Iván Cañas, 1968.





◀ *Esperanza y Chevaro*
Fuente: *Marusha*, 1980.

▲ *Siga la flecha* de la serie «Con un poco de humor»
Fuente: Tito Álvarez, circa 1980.



Yakouba y frutas cubanas

Fuente: Herman Puig, circa 1985.



S/T de la serie «Memoria compartida»
Fuente: Humberto Mayol, (nombre), 1986.



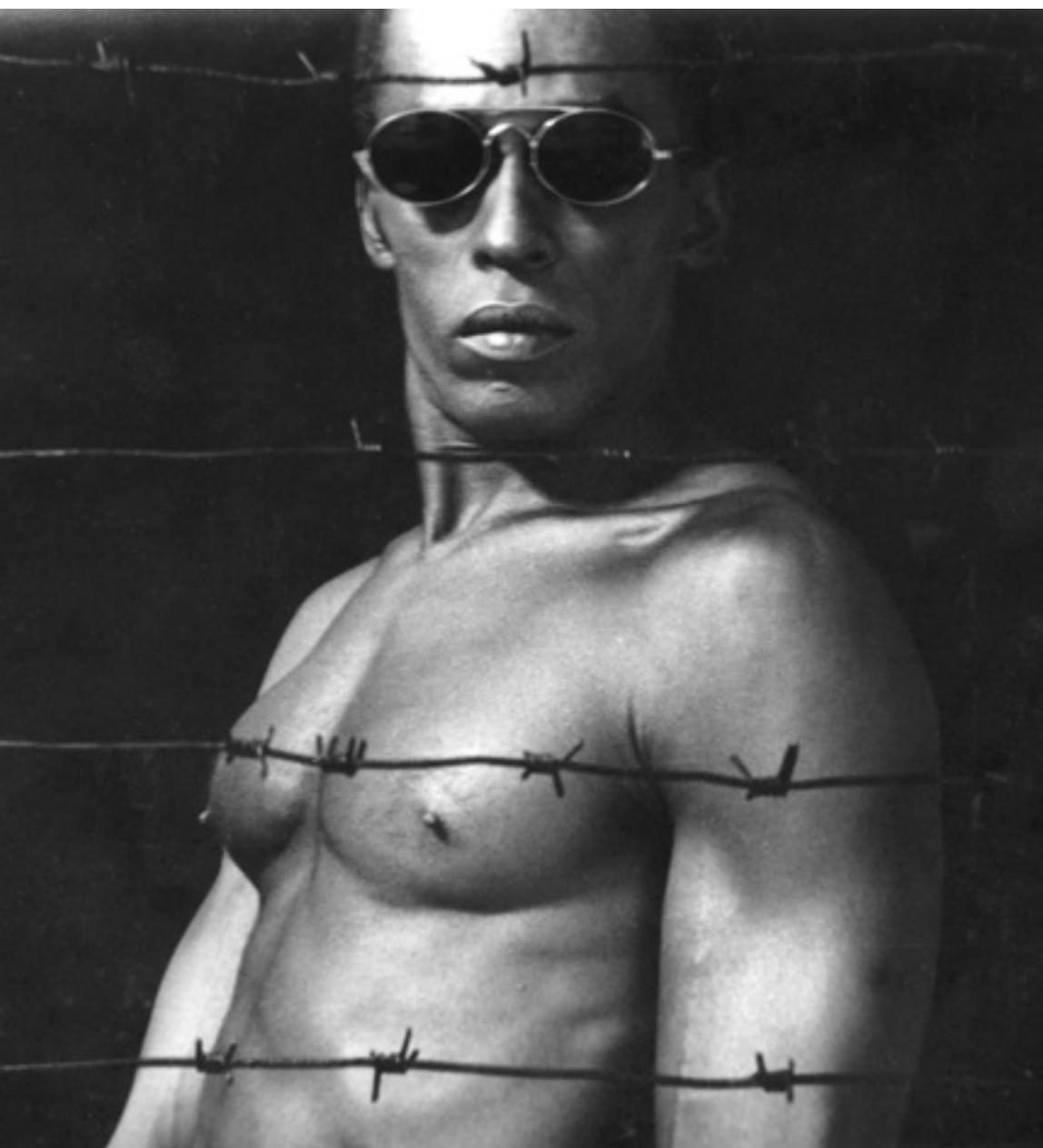
S/T del ensayo «Dossier Habana»
Fuente: Pedro Abascal, 1993.



No zozobra la barca de su vida
Fuente: Marta María Pérez, 1995.



Postales de Hamilton
Fuente: Abigail González, 1997.



S/T

Fuente: René Peña, 1998.



Absolut Revolution-La isla
Fuente: Liudmila & Nelson, 2002.



305-I, de la serie «Oro seco»
Fuente: Ricardo G. Elías, 2005-2009.



Mi cuerpo es mi país
Fuente: Eduardo Hernández.



República de Cuba
Fuente: Juan Carlos Alom, 2012.

Índice onomástico

A

- Abascal, Pedro, 178, 180, 233, 315, 328
Abela, Eduardo, 219
Acosta de Arriba, Rafael, 284, 287, 290, 295, 342
Acosta, José Manuel, 73, 307, 324, 329
Adelman, J., 65
Agraz, José, 131, 181
Aguado, 67
Agüero, Tomás, 208, 209, 213
Akinbode, Akinbiyi, 312
Alberto de Sajonia, príncipe, 67
Alborta Trigo, Freddy, 140, 141
Aldaya, Yoanny, 290, 294
Alejo, Laura, 75, 76
Alexander, A., 65
Alfonso, Carlos José (*Charli*), 252, 253
Alfonso, Nelson (*Pinty*), 178
Alfonso Roselló, A., 213
Alles Soberón, Agustín, 132
Almendros, Néstor, 79
Alom, Juan Carlos, 92, 160, 167, 168, 177, 178, 180, 182, 183, 185, 289,
305, 310, 328, 339
Altuna, Francisco (*Paco*), 131
Álvarez Bravo, Manuel, 114, 341
Álvarez, Esso, 310
Álvarez, Tito, 73, 148, 229, 307
Alvisa, Lidzie, 330
Amadeo I, 37

Andre, José, 26
 Angulo, Aníbal, 143
 Antelmo Vizcaíno, Nadal (*Nadalito*), 270, 282
 Antequera, Félix, 270, 282
 Anthony, Edward, 46, 56, 58
 Anzaldúa, Gloria, 270
 Arago, François Jean Dominique, 21, 29
 Arche, Jorge, 220
 Arcos, Alberto, 341
 Arcos, Claudia, 323, 336
 Arencibia, Félix, 147
 Arias, Constantino, 81, 129, 130, 132, 139, 219, 220, 239, 258, 324
 Arias, Pedro, 24
 Aristófanos, 293
 Armada, Chago, 245
 Armestos Cala, Constantino, 148
 Arteaga, Esteban de, 32, 33, 68, 323
 Atoy, Felipe, 72, 73, 74, 324
 Avedon, Richard, 99, 258
 Avril, Félix, 67
 Aymos, Germaine, 205
 Ayón, Belkis, 255
 Azcárate, Nicolás, 38
 Azcuy, Alejandro, 270, 283

B

.....
 Bach, Johann Sebastian, 114
 Baiter, 55
 Barcalá, 131
 Barceló, Tomás, 181
 Bardot, Brigitte, 103
 Barraqué, Jesús María, 199
 Barrionuevo, Pedro de, 39
 Barroso, Niurka, 330
 Barthes, Roland, 158, 322
 Baston, Carlos, 341
 Bataille, Georges, 86
 Batista, Fulgencio, 81, 220
 Batista, Rodney, 290, 294, 297, 298, 299, 300, 301, 329, 332

- Baturone, José, 24
Baudelaire, Charles, 84, 95
Baudrillard, Jean, 159, 175
Baumgarten, Alexander Gottlieb, 300
Bayard, Hippolythe, 67
Beals, Carleton, 115, 154, 330
Bécquer Casaballe, A., 63
Becquerel, E., 67
Bedia, José, 252
Bello, Adolfo, 35
Bello, Julio, 92, 180
Benny (véase Moré, Benny)
Bernhardt, Sara, 95
Beuys, Joseph, 84
Blake, William, 84
Blakton, Jim Stuart, 40
Blanco Santa Coloma, Rafael, 38, 208
Blandín, Ramón M., 24
Blez Cuadras, Joaquín, 195
Blez Marcé, Joaquín, 70, 73, 80, 93, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199,
201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 324
Bobadilla, Javier A., 290, 292
Boltanski, Christian, 309
Bolte, Máximo, 69
Bonadies, Ángela, 313
Bonnard, Pierre, 99
Borbón, Eulalia de, 38
Borjas, Juan Carlos, 178
Botticelli, Sandro, 100
Bouguereau, William-Adolphe, 207, 278
Bourgeoise, Louis, 170
Brady, Matthew B., 36
Breton, André, 85, 165, 189
Broch Rouvier, Alfredo, 70
Brooks, John R., 40
Bruguera, Tania, 255, 262
Brunet, Álvaro José, 270, 278, 282, 305
Burgess, Nathan G., 47
Burri, René, 258, 331

Butler, Judith, 270, 284

C

- Cabralles, Ramón, 16, 305, 324, 333, 336, 342
Cabralles Rosabal, R., 76, 77
Cabrera Fernández, Alain, 18, 294, 296, 303
Cabrera Infante, Guillermo, 88, 248
Cabrera Moreno, Servando, 223
Callejas, 217
Calvet, José, 26
Camilo (véase Cienfuegos, Camilo)
Campos García, A., 181, 184
Canales, Sergio, 139
Canclini (véase García Canclini, Néstor)
Cano, Panchito, 131
Cañas, Iván, 138, 146, 147, 148, 150, 224, 236, 237, 238, 240, 252, 326
Cañibano, Raúl, 180, 187, 188, 189, 190, 233, 283, 305
Capa, Robert, 258, 307
Carpentier, Alejo, 18
Carpinteros, Los, 255
Carrera, Francisco, 24
Carreras, Ramón, 39
Cartier-Bresson, Henri, 111, 113, 114, 258, 304, 321, 330, 331
Casañas, Gregorio, 39
Casaseca, Luis, 30
Cassirer, Ernst, 99, 122, 156
Castellanos Simons, Willy, 181, 187
Castellote, Félix, 53
Castro, Fidel, 104, 105, 106, 107, 118, 119, 120, 125, 132, 133, 134, 135, 140, 142, 145, 151, 223, 241, 247, 251, 258, 259, 331
Ceballos, Sandra, 339
Cepero García, Gilberto, 73
Cernuda, Antonio, 72, 73
Cernuda, Luis, 189
Cervera, Pascual, 40
Chang, Arien, 306
Chartrand, Esteban, 35
Chessex, Luc, 118, 119, 138, 148, 150, 174, 225, 230, 240, 258, 331
Chevalier, Ch., 67

- Che (véase Guevara, Ernesto Che)
Cienfuegos, Camilo, 135, 223, 251
Cienfuegos Gorriarán, Osmani, 131
Cienfuegos, María, 328, 330
Clark, Kenneth, 83, 84, 93
Clavería de Blanco Herrera, Rosita, 202
Cobas, Roberto, 331
Cocteau, Jean, 87, 88
Cohner, Samuel A., 37, 40, 50, 51, 52
Coll, Erick, 290, 292, 329
Colombres, Adolfo, 278, 285
Colominas, 217
Comas Céspedes, Lorenzo, 73
Conde Kostia (Aniceto Valdivia), 197, 213
Consuegra, Hugo, 244
Conte, Antonio, 241
Contreras, Emilio, 72, 73, 324, 329
Contreras, Félix, 332, 336
Córdoba, Rolando, 229, 231
Corio, María, 207
Corrales, Claudia, 290, 293
Corrales, Raúl, 16, 130, 131, 136, 139, 145, 181, 184, 219, 221, 222, 237,
238, 241, 248, 250, 251, 258, 288, 326, 332, 339, 341
Cosimo, Piero Di, 100
Cosnier, Francisco Miguel, 22, 33
Costa y Prades, Fernando de la, 22, 33
Costa y Prades, Francisco de la, 22
Cowley, Enrique, 73
Cowley, Rafael, 73
Cravo Neto, Mario, 167
Cruz, Juan, 88, 93
Cuarterolo, M. Á., 63, 65
Cuéllar, Aida, 203
Cuenca, Arturo, 177, 327
Cupic, C. G., 88

D

- Daguerre, Louis (Louis-Jacques-Mandé Daguerre), 13, 21, 23, 25, 29,
30, 31, 321

Daries y Lagrange, Augusto, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59
Decall (véase Rodríguez Decall, Roberto)
Delessert, 67
Delgado, Aldeide, 330, 336
Dellundé, Ventura F., 73
Derrida, Jacques, 85
Desnoes, Edmundo, 17, 18, 244, 249, 250, 256, 331, 333, 336
Desquiron, Antonio, 39, 195, 196
Diago, Roberto, 218
Díaz Burgos, Juan Manuel, 181, 184, 331, 342
Díaz Gutiérrez, Alberto (véase Korda, Alberto)
Díaz Leyva, Mario, 181, 184, 229, 231, 326, 342
Díaz Martínez, Manuel, 243, 256
Díaz, Modesto, 37
Díaz, Venancio, 131, 139
Disdéri, André-Adolphe-Eugène, 35
Dorronsoro, J., 55, 64
Dotres Rivas, Lidya, 203, 205
Dovo, Rolando, 73
Duchamp, Marcel, 84
Dueso, Joaquín, 73
Dulce Garay, Domingo, 36, 216
Dulzaides, Orestes, 72
Durieu, Eugène, 67
Dyck, Anton van, 70

E

Echemendía, Reinaldo, 329
Eco, Umberto, 156, 175
Eiriz, Antonia, 240, 244, 245
Eisenstaedt, Alfred, 114
Ekberg, Anita, 119
Elías, Ricardo, 305
Elso, Juan Francisco, 252
Ennadre, Touhami, 310
Enríquez, Carlos, 218, 221
Erwitt, Elliot, 331
Escalambra, J., 30
Espinosa, Magaly, 18, 261, 298

Estapé, Newton, 73
Estorino, Abelardo, 235, 236
Evans, Walker, 115, 132, 139, 142, 154, 155, 160, 330, 331

F

.....
Faivre, Juan Carlos, 73
Fanego, Niurka, 333
Federman, Raymond, 174
Fenton, Roger, 36, 67, 216
Fernández, Ernesto, 221, 222, 241
Fernández, Arístides, 218
Fernández de Cossío, Félix, 73
Fernández, Ernesto, 132, 139, 146, 147, 148, 150, 181, 238, 248, 258,
326, 341
Fernández, Hamlet, 18, 297
Fernández, Jesse, 24, 248, 326
Fernández, Leonel, 290, 292
Fernández, Luis M. (*Pirole*), 147, 228, 231
Fernández, Ramiro, 129
Fernando VII, 56
Ferrán (fotógrafo), 24
Ferrer, Mario, 148, 222
Fidel (véase Castro, Fidel)
Figarola-Caneda, Domingo, 26
Figueroa, Jorge, 72
Figueroa, José Alberto, 16, 137, 138, 141, 147, 148, 224, 228, 229, 230,
233, 236, 237, 238, 247, 252, 326
Flusser, Vilém, 157, 175
Fonseca Hernández, C., 285
Fontcuberta, Joan, 14, 334, 336
Fors, José Manuel, 161, 162, 163, 180, 252, 253, 254, 310, 327, 328, 341
Foucault, Michel, 156
Fourier, Charles, 86
Fra Angélico, 99
Frank, Robert, 114, 118, 147
Franqui, Carlos, 247, 248, 325
Fredricks, Charles DeForest, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 56,
57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65
Fredricks, Louisa B., 61

Frémez (José Gómez Fresquet), 248
 Fuentes, Laureano, 197
 Funcasta, Generoso, 131, 218

G

Gagarin, Yuri, 134
 Galindo Albaladejo, Carmen, 184
 Gandhi, Mahatma, 95
 Garaicoa, Carlos, 160, 165, 166, 180, 328, 342
 Garaicoa, Eddy, 233
 García Borrero, J. A., 93
 García Canclini, Néstor, 166
 García Cisneros, Francisco (François G. de Cisneros), 206
 García de Bravo, Clara, 330
 García, Domitila, 25
 García, Eduardo Rubén, 311
 García Joya, Mario (*Mayito*), 119, 120, 143, 146, 147, 148, 151, 174,
 224, 226, 231, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 244, 247, 248,
 258, 288, 326, 331
 García, Katia, 173, 178, 231, 330
 García Lorca, Federico, 168
 García Márquez, Gabriel, 190, 259
 García Menocal, Mario, 196
 Garciandía, Flavio, 231, 252
 Garro, Elena, 82, 83, 93
 Gasparini, Paolo, 116, 117, 118, 258, 331
 Gato, José, 73
 Gattorno, Antonio, 218, 220
 Gelpi y Ferro, Gil, 37
 Germon, Washington Lafayette, 48
 Ghomes, Rogelio, 310
 Gibert Valdés, Federico, 68
 Gil de Biedma, Jaime, 87
 Glinn, Burt, 132, 140, 331, 341
 Gloeden, Wilhelm von, 83, 87, 90, 93
 Godard, Jean Luc, 257
 Godknows, 206
 Gómez, Argel, 148
 Gómez de Avellaneda, Gertrudis, 25

Gómez de la Carrera, José, 38, 39, 40, 41, 217, 323, 324
Gómez Diago, Graciela, 203
Gómez Diago, Mina, 203
Gómez, J., 47, 64
Gómez, Luis, 183, 185, 262, 339
Gómez, Máximo, 27
Gómez, Sara, 262
Gómez Sicre, José, 18, 212
Gómez Wangüemert, Luis, 73, 74
González, Abigail, 92, 184, 270, 282, 289, 328
González, Alejandro, 127, 270, 279, 306, 311, 328
González, A. T., 254, 256
González, Daniel, 118
González, Gonzo, 305
González, Leovigildo, 146, 148
González, Orosmán, 72
González Palma, Luis, 167
González, Sebastián, 24
González y de la Buelga, Pedro Pablo, 73
Gonze Cintas, Enrique, 28
Gory (véase López Marín, Rogelio)
Grandal (véase Martínez Grandal, Ramón)
Greemberg, Clement, 13
Gros, 67
Gubern, Roman, 90, 93
Guedes, José, 312
Guevara, Ernesto (*Che*), 137, 140, 223, 251, 259
Guillén, Nicolás, 187
Guirao, Ramón, 18
Gurney, Jeremiah, 46, 47
Gutiérrez Alea, Tomás, 221

H

Hajdú, Aladár (*Rembrandt*), 70, 73, 202, 208
Hall, Robert Alan, 90
Halsey, George Washington, 21, 22, 29, 31, 32, 33, 68
Hamilton, Richard, 88
Hamilton, William, 88
Harris, Eugene, 112

- Haya, María Eugenia (*Marucha*), 16, 18, 55, 64, 130, 143, 146,
148, 213, 222, 223, 226, 229, 231, 234-239, 252, 288, 326,
333, 336
- Hayden, Jacqueline, 284
- Haz, Nicolás, 74
- Hearst, William Randolph, 39
- Hechavarría, Nahela, 18, 215, 333
- Hemingway, Ernest, 106, 154, 155, 237
- Henríquez R., A., 285
- Henry, Norman B., 199
- Herlich (retratista), 51
- Hernández Cárdenas, José, 220
- Hernández Catá, Alfonso, 199
- Hernández, Eduardo (*Guayo*), 131, 132, 289
- Hernández, Erena, 261, 268
- Hernández, Moisés, 219
- Hernández Santos, Eduardo, 92, 168, 169, 170, 180, 183, 184, 271, 273,
274, 275, 276, 277, 279, 285, 305, 328
- Hernández Valdés, Yenny, 18, 287
- Hernández Yánez, Orlando, 244, 245
- Herrera, Cristóbal, 233, 305
- Herrera Téllez, Adriana, 187
- Herrera Ysla, Nelson, 18, 183, 185, 257, 309, 333
- Herschel, John, 34
- Hevia, Juan, 24
- Hoffenberg, Hack L., 44
- Hoit, Randall W., 22, 32
- Howard Lawson, John, 205, 213
- Huarcaya, Roberto, 310
- Humboldt, Alexander von, 55
- Hysern y Molleras, Joaquín, 30
- I**
.....
- Ibáñez, Elías, 37, 39, 216
- Ichaso, Francisco, 209
- Inda, Tomás, 305
- Irástegui, Encarnación, 24, 35, 330
- Isabel II, 56
- Ituerte, Ignacio, 68

J

- Jaén de Zajas, María, 203
Jaime, Oscar, 73
Jaime, Oscar, Jr., 74
Jameson, Fredric, 170
Jamís, Fayad, 189
Jiménez Castellanos, Adolfo, 40
Jiménez, G., 125, 142
Johanet y Montalvo, Margarita, 201
Johnson, W., 40
Jorge Cardoso, Onelio, 220
Jova, Enrique, 73
Joyce, James, 120, 189
Jruschov, Nikita, 106, 108, 259
Juan, Adelaida de, 146, 213
Juárez, Benito, 52

K

- Kahn, Nguyen, 108
Kailbourn, Thomas R., 50, 65
Karr, Mary, 201
Kid Chocolate, 80
Kim, Lina, 311
Klein, William, 147
Korda, Alberto (Alberto Díaz Gutiérrez), 16, 82, 106, 128, 131, 135,
136, 137, 139, 141, 145, 181, 222, 237, 238, 240, 248, 250, 251,
257, 259, 260, 288, 326, 341, 342
Korda, Luis (Luis Antonio Peirce Byers), 128, 135
Korin, Pavel, 95
Kosofsky Sedgwick, Eve, 270
Kosuth, Joseph, 84
Kwan, Kevin, 129, 142

L

- Labat, Tony, 124, 126
Laborde, 67
Lacan, Jacques, 90, 171
Lam, Wifredo, 189, 218
Landaluze, Víctor Patricio, 38

- Langlois, Henri, 92
Lanz, Rigoberto, 156, 157, 175
Larrea, Armando, 73
Lauretis, Teresa de, 270
Laverde, Luis, 73
Lecerff, E. A., 38
Lefebvre, Henri, 321
Le Gray, Gustave, 67
Leiter, Saul, 101, 102, 117
Leki Diago, Ananias, 312
Lenin, Vladímir Ilich, 95
León, Israel, 253
Levine, Robert M., 44, 45, 46, 57, 58, 64
Lewis Carroll, 170
LeWitt, Sol, 308
Lezama Lima, José, 167
Lezcano, Fernando, 131
Lincoln, Abraham, 61
List, Herbert, 104
Lizaso, Félix, 209
Llanes, Lillian, 333
Llinás, Guido, 244
Lobo, Gonzalo, 70, 73
Lockwood, Lee, 105, 107, 122, 258, 331
Loomis, Osbert B., 35, 56
López de Quintana, Joaquín, 39
López, J. A., 38
López, J. S., 26, 69
López, Luis V., 39
López, Marcos, 310
López Marín, Rogelio (*Gory*), 143, 161, 163, 177, 229, 231, 237, 238,
252, 254, 326
López Molina, José, 35, 55, 216
López-Nussa, L., 245, 256
López Oña, Carlos, 73
López Oña, Enrique, 73
López Rubio, Francisco, 26
López Sarría, Rodolfo, 73
López Toca, Evelio, 73

Losada, Miguel, 92, 93
Lozano, Manuel, 24
Ludwig, Piter, 327
Lumumba, Patrice, 109
Lunar, Manuel, 55

M

Maceo, Néstor, 26, 27, 69
Maceo y Grajales, Antonio, 37
Machado, Gerardo, 218, 330
Machado Ortega, Luis, 73
Machado Ortega, Roberto, 73
Madero, Francisca, 24
Maestri, Amado, 39
Maffia, Diana, 270
Magritte, René, 160
Mailand, Paul, 67
Maillart, 207
Maneiro, Sara, 312
Mann, Thomas, 161
Man Ray (Emmanuel Radnitzky), 87
Mañach, Jorge, 209
Mañas Parajón, Arturo M., 70, 74
Mañas Parajón, Uldarica, 70, 73
Mao Tse-tung, 95
Mapplethorpe, Robert, 90, 167, 282, 289, 341
Marcé Castellanos, Felicia, 195
Marder, Estelle, 45, 46, 56, 64
Marder, W., 45, 46, 56, 64
Marinello, Juan, 209
Márquez Romay, Luis, 94
Martí, José, 27, 35, 95, 120, 121, 254
Martínez, Benito, 181
Martínez Campos, Arsenio, 37, 216, 217
Martínez Grandal, Ramón, 144, 146, 148, 151, 177, 224, 228, 230, 231,
232, 233, 236, 237, 238, 254, 326
Martínez Lunar y Molina, Eugenio, 24
Martínez, Mayra A., 148, 231, 330
Martínez, Raúl, 146, 147, 174, 231, 235, 236, 240, 241, 244, 245, 248, 331, 341

- Martínez, Tirso, 131, 132, 139
Marucha (véase Haya, María Eugenia)
Maruri, Rodolfo A., 73
Masó, Bartolomé, 37
Masoni, Saturnino, 47
Masse Zendejas, Patricia, 181
Massip, José, 221
Matamoros, Corina, 333
Mateo, David, 181, 261, 268
Matthews, Herbert, 105, 107
Mauri, Yanahara, 271, 277, 279, 280, 283, 284, 290, 293, 329, 332
Mauve, Paulette, 199, 200
Mayito (véase García Joya, Mario)
Mayol, Carlos, 178, 305
Mayol, Humberto, 181, 305
McClees, James Earl, 50
Meisenbach, Georg, 38
Mena, Rigoberto, 313
Mendieta, Ana, 92, 330
Mendoza, P. A., 190
Mendoza, Ramón S. de, 68
Meneses, Enrique, 132, 140, 331
Menocal, Ana María, 201
Menocal, Armando, 27
Mérida Jiménez, R. M., 285
Merleau-Ponty, Maurice, 79, 86
Mestre, Esteban, 23, 24, 25, 26, 35, 36, 39, 55
Mestre, Luis, 40
Mestre, Narciso, 26, 56, 58
Meyer, Eugenia, 235, 236
Meyer, Pedro, 143, 235, 236, 331
Mialhe, Federico, 29, 31, 33, 54
Miralles, Pepe, 131
Miró Argenter, José, 27
Molard, Humbert de, 67
Molina Foix, V., 82, 93
Molina, Juan Antonio, 17, 18, 23, 144, 153, 179, 180, 182, 183, 185,
189, 218, 232, 234, 261, 268, 328, 333, 336
Molinet, Eugenio, 198

Moller, Jonathan, 331
Monfort, 67
Monroy, Miguel, 206
Montalvo, Ignacio, 197
Montejo, Yomer F., 290, 292
Montero, Orlando, 331
Montes de Oca, Dannys, 262, 268
Mora, Gilles, 155
Morales, Marcelo, 127, 142
Morán, Manuel J., 72
Moreau de Jonnés, Alejandro, 22, 29, 33
Moreau, Jeanne, 103
Moré, Benny, 264
Moreira, Cirenaica, 92, 180, 183, 184, 289, 305, 328
Morell, Grethel, 16, 18, 80, 288, 296, 330, 333, 336
Moreno, Edgar, 310
Moré, Rogelio, 147, 148, 329
Morison, F. J., 26, 69
Mosquera, Gerardo, 183, 185
Mouján, Marcela, 310
Moya, Ángel de, 72, 73, 75, 77, 329
Moya, Rodrigo, 331
Mraz, John, 218, 234
Muñiz, Guillermo R., 70
Muñoz, Eduardo, 169, 172, 173, 174, 182
Muñoz, José Esteban, 270
Muñoz, Oscar, 310
Muñoz, Víctor, 68
Murray, Catherine A., 46, 47, 64

N

.....
Najjar, Michael, 313
Namas, Rodolfo, 198, 199, 213
Navarrete, José Antonio, 14, 17, 18, 144, 193, 210, 213, 331, 333
Navarro, Maggy, 313
Negrete, Jorge, 102
Nehru, Śrī Pandit Jawāharlāl, 108
Neruda, Pablo, 258
Newhall, B., 45, 64

Ney, José, 178
Nezhat, Shirin, 341
Nicholson, Jack, 259
Niépce de Saint Victor, Claude Félix Abel, 67
Niépce, Joseph Nicéphore, 25
Nieto, Santiago, 73
Nogra Vivó, Higinio, 74
Norka, 103
Novalis, 79
Noval, Liborio, 131, 139, 146, 151, 222, 250, 288, 326
Nuez, Iván de la, 333, 336
Núñez Jiménez, Antonio, 131
Nussa, Ele, 332, 336

O

Obregón, Yuri, 290, 294
Ocaña, Ernesto, 219
Oliva, Tomás, 244
Oller Oller, Jorge, 148
Oller Oller, José, 148
Orlandini, A., 285
Orozco, Manuel, 73
Orta, Lucy, 314
Osorio, Pepón, 310
Otero de Morales, J., 53, 64, 217
Otero, Jorge, 270, 290, 294, 329
Otero, Lisandro, 102

P

Pabst, Georg Wilhelm, 87
Pacheco, Ramón, 148, 161, 163, 164, 165, 180, 305, 310, 328
Paine, Manuel, 24
Palmgreen de Roche, Asta, 204
Palmquist, Peter E., 50, 65
Pampanini, Silvana, 259
Papp Jenó, 115
Parceró, Tatiana, 310
Parker, Suzy, 99, 100
Parks, Gordon, 98, 102, 103

- Pasalodos de Goenaga, Armantina, 200, 201
Pascual, Omar, 262, 268
Paz Cabrera, O., 234
Paz, Octavio, 87
Pegudo Gallardo, Rafael, 71, 80, 81, 206, 210, 218
Pegudo, Rafael, 324
Peláez, Amelia, 218
Pelletier, Guy (Gonzalo de Palacio), 213
Penabert, George, 47, 48, 49, 50
Penn, Irving, 99, 113, 114
Peñalosa Méndez, E., 93, 94
Peña, René, 92, 160, 170, 171, 172, 173, 177, 178, 180, 182, 183, 261, 262, 263, 264, 266, 267, 268, 289, 305, 310, 328
Peña, Umberto, 245, 248
Pereira y Taveira, Francisco Alfredo, 38, 217
Pérez, Alina Isabel, 183, 330
Pérez Argení, Juan, 39
Pérez-Chaumont de Truffin, Mina, 199, 201
Pérez Cisneros, Guy, 212, 214
Pérez, Gilda, 230, 231, 330
Pérez, José Camilo, 68
Pérez, Marta María, 92, 162, 170, 177, 180, 182, 289, 305, 327, 328
Pérez Monzón, Gustavo, 252
Pérez, Pedro J., 39
Piazza, María Cecilia, 310
Picasso, Pablo, 99, 122
Pic, Roger, 331
Piedra, Juan, 26
Pierce Byers, Luis, 222
Pierrá, Juan, 69
Pigeory, Félix, 67
Pino, Alain, 183, 184
Piña, Manuel, 160, 169, 173, 174, 178, 180, 183, 328
Piñera, Virgilio, 269, 283
Piot (retratista), 51
Pirole (véase Fernández, Luis M.), 231
Plüschow, Wilhelm, 83, 90, 93
Pogolotti, Graziella, 240, 256
Pogolotti, Marcelo, 218

Pollock, Jackson, 96
Portocarrero, René, 218
Prado, Emilio, 26, 69
Prast, Antonio, 199
Preciado, Beatriz, 270
Prentice, Francisco, 24
Presley, Elvis, 141
Priamo, L., 65
Prieto, Álvaro, 73
Puig, Germán (véase Puig, Herman)
Puig, Herman, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94

Q

Quesada, Leysis, 330
Queslin, M., 32
Quintero Soto, M. L., 285
Quintiliano, José de Jesús, 23, 35

R

Raggi, Osáin, 328
Ramírez de Arellano, Nelson, 318, 328, 335
Régnauld, 67
Remington, Frederic, 39
Reyna, Miguel, 39
Reynoso, Emilio, 69
Rezzonico, Antonio, 21, 22, 33, 54, 58
Riboud, Marc, 331
Rinhart, F., 45, 65
Rinhart, Marion, 45, 65
Río, Víctor del, 291, 292, 296
Rippe, María del Carmen, 54, 65, 214, 331
Rivero, T. O., 214
Rizo, Leticia, 330
Roa, Ramón, 37
Robles, José, 24
Rodríguez Antes, Abelardo (*Gory*), 72, 149
Rodríguez Brey, Ricardo, 252
Rodríguez Calviño, Maikel José, 269
Rodríguez Decall, Roberto, 73, 81, 324

Rodríguez, Elio, 270, 277
Rodríguez, Fernando, 255
Rodríguez, Maikel, 18
Rodríguez, Mariano, 143, 218, 239
Rodríguez Morey, Antonio, 208
Rodríguez Sosa, Ángel, 73
Roger, Leonelo, 207
Rojas, Carlos Germán, 313
Romero, Perfecto, 131, 148
Romero, Rigoberto, 146, 148, 151, 224, 230, 237, 252
Roque, Adalberto, 144, 184
Roque Guerra, Alberto, 273, 285
Roqueñí, Adolfo, 41
Rosa, Khadys de la, 329, 330
Rosellini, Ippolito, 87
Rostgaard (Alfredo González Rostgaard), 248
Rosti, Pál, 55, 57, 58
Roszak, Theodore, 123, 136, 142
Rottemberg, Enrique, 270, 331
Ruiz, Gervasio G., 76, 77

S

.....
Saade, Amal, 312
Sacco, Graciela, 310
Sade, Márques de, 86
Saint-George, Andrew, 132, 139
Salas, Osvaldo, 16, 131, 139, 145, 181, 222, 238, 247, 248, 250, 258,
288, 326, 342
Salas, Roberto, 16, 92, 131, 139, 147, 222, 247, 248, 250, 258, 307, 325,
326
Salinas, Paco, 184, 342
Sánchez Capiró, 39
Sánchez, Tomás, 253
Sánchez Vigil, J. M., 32, 41
Sarabia, Alfredo, 232, 233, 307, 328
Sarabia, Alfredo, Jr., 329
Sartre, Jean Paul, 258
Sarusky, Jaime, 146, 151
Sato, Tokihiro, 310

Saura, Carlos, 316
Schulke, Flip, 139
Schulthess, Emil, 114
Schweitzer, 114
Sekula, Alan, 158, 175
Serpa, Carlos C., 24
Serpa, Carlos E., 50
Serpa, Enrique, 73
Serrano, Andrés, 331, 341
Serrano y Romay, Francisco, 23, 24, 35, 69
Seva de García Menocal, Mariana, 197
Seymour, David, 258
Sierra, Isabel, 231
Sierra Madero, Abel, 285
Simons, Moisés, 204, 211
Smith, Albert E., 40
Smith, Eugene, 111, 114, 258
Solano, Karla, 314
Solé Gumá, Salvador, 73
Soler Pérez, Rosario, 70
Solórzano, Lissette, 233, 330
Sontag, Susan, 83, 87, 92, 138, 157, 159, 175, 325, 336
Soroa, José A., 26, 69
Soto, Leandro, 163, 229, 252
Steichen, Edward, 111, 112, 113
Stephenson, Robert, 314
St. George, Andrew, 331
Strand, Paul, 116
Suárez Arango, Carlos Manuel, 24
Suárez, Ezequiel, 339
Suárez, José Antonio, 53
Suárez Martínez, Constantino, 70
Suárez Solís, Rafael, 18
Sukarno, 108
Suter, Laretta, 167
Szejerman, José, 74

T

Tabío Palma, José, 129, 130, 132, 139, 181, 219, 220, 221, 222

Talbot, William Henry Fox, 321
Tapia Ruano, Juan, 244
Tarafa, José Miguel, 202
Taschen, Benedikt, 87
Tausk, Petr, 214
Taveira, F. A., 26, 69
Taylor, Maxwell, 108
Tejo Veloso, Carlos, 80, 289, 296
Téllez-Girón, Pedro de Alcántara, 323
Téllez-Girón y Alfonso Pimentel, Pedro de Alcántara, 54
Téllez-Girón y Fernández de Santillán, Pedro de Alcántara, 30, 31,
54, 58, 68
Terenci Moix (Ramón Moix Meseguer), 88
Titolo, Paolo, 284, 285
Tomlinson, William, 51
Torre Nilson, 87
Torres Llorca, Rubén, 163, 177, 231, 252
Trelles (fotógrafo), 39
Tsoublekas, Dimitris, 314
Tsung Leong, Sze, 314
Tunick, Spencer, 316
Turnley, Peter, 331, 333, 341

U

Umbral, Francisco, 88, 94
Uranga, Pablo, 202
Uz, Enrique de la, 138, 147, 148, 150, 217, 224, 234, 236, 240

V

Valéry, Paul, 85, 86, 87, 91, 94
Valle, Rufino del, 77, 234, 305, 333
Vannerson, Julian, 50
Varela y Morales, Félix, 30
Varela y Solís, Leopoldo, 37, 216
Varona, Esteban A. de, 97
Vázquez, Ramón, 210, 213
Vázquez, Víctor, 310
Velazco, Liudmila, 328
Velázquez, Diego, 278

Vent Dumois, Lesbia, 143, 147
Verger, Pierre, 331
Vernet, Honorato, 34
Vespucci, Simonetta, 100
Victoria del Reino Unido, reina, 67
Víctor Manuel, 218
Vidal, Antonio, 244
Vidal, Gonzalo, 331
Vidal, Juan José, 147
Viertel, 198
Vigier, Vicomte Joseph, 67
Vigón, Ricardo, 91
Vilches Monzón, Carolina, 270, 330
Villacampa, Francisco, 69
Villalón, José Ramón, 198
Villar Puente, Dagoberto, 74
Villaverde, Héctor, 248
Vincench, José Ángel, 262
Vincenot, Enmanuel, 92
Vinci, Leonardo da, 278
Viñas, José, 221
Vives, Cristina, 18, 146, 150, 151, 226, 234, 235, 256, 333

W

Wagner Reilly, Paul, 70
Walk, Billy, 199
Warhol, Andy, 84
Warner, Michael, 270
Warner, Pablo, 208, 209, 210, 213
Watriss, W., 185, 251, 256
Weeks, Alexander B., 46, 64
Wenders, Wim, 235
Wesely, Michael, 311
Weston, Edward, 289
Wey, F., 67
Weyler, Valeriano, 27, 39, 217
Wilde, Oscar, 103
Winter, Robert, 50
Witkin, Joel-Peter, 167

Wittgenstein, Ludwig, 156
Wolcott, Alexander Simon, 31
Wride, Tim, 235

Z

.....
Zakany, José Lorenzo, 72
Zamora, Juan, 69
Zapata, Emiliano, 104
Zayas, M., 86, 90, 91, 94
Zorrilla, Emeterio, 199
Zurbano, Rita M., 73



Sobre los autores

Acosta de Arriba, Rafael

LA HABANA, 1953

Investigador, historiador, ensayista, crítico de arte y profesor de la Universidad de La Habana y de la Universidad de las Artes (ISA). Es Doctor en Ciencias Históricas y con posdoctorado en arte. Fue fundador y primer director de la revista *Fotografía Cubana* (FC) (2005). Dirigió la revista *Artecubano* de 1999 a 2005. Ha publicado varios libros sobre arte, numerosos ensayos sobre el tema de la fotografía y el libro *La seducción de la mirada*, en 2014, sobre fotografía del cuerpo en Cuba. Ha recibido distintos reconocimientos por su actividad investigativa y crítica como el Premio Nacional de Investigaciones Culturales, a la obra de la vida, que otorga el Ministerio de Cultura, en 2018, y dos veces el Premio Nacional de Crítica de Artes Guy Pérez Cisneros. Ha realizado una veintena de curadurías dentro y fuera del país entre las que sobresale la exposición *La imagen sin límites. Exposición antológica de fotografía cubana*, exhibida en el MNBA (2018) y en *Photo España* (2019).

Cabrales Rosabal, Ramón

SANTIAGO DE CUBA, 1949

Graduado en las licenciaturas de Química, Historia, Derecho y Estudios Socioculturales, todas en la Universidad de La Habana. Vinculado a la investigación y docencia de la fotografía cubana por más de veinticinco años, dirigió por más de 15 años el Departamento de Fotografía del Ministerio de Cultura. Ha impartido conferencias en eventos y universidades de España, Francia, Canadá, México, Argentina y Estados Unidos. Actualmente, es profesor de fotografía en la Facultad de Comunicación de la Universidad de La Habana, jefe de cátedra de fotografía del Instituto Internacional de Periodismo

José Martí y director de su propia escuela, la Academia de Arte y Fotografía Cabrales-del Valle. Recientemente, se doctoró con una tesis sobre el Club Fotográfico de Cuba. Sobresale en su producción el *Diccionario histórico de fotografía cubana* (2016), una obra cardinal en la literatura sobre fotografía del país. Es uno de los principales especialistas en el tema.

Cabrera Fernández, Alain

LA HABANA, 1980

Crítico de arte, curador y artista. Licenciado en Historia del Arte, en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Editor de la revista *Artecubano* desde 2008 hasta el presente. Mención en el Premio Nacional de Crítica de Artes Guy Pérez Cisneros, ediciones de 2015 y 2018. Compilador del libro *A quien pueda interesar. Dos décadas de la revista Artecubano 1995-2015*, en proceso editorial. Fotógrafo además de crítico, ha realizado un grupo de exposiciones personales y ha participado en diversas exposiciones colectivas de fotografía. Su obra fotográfica se caracteriza por un lirismo que se asienta en las metáforas visuales. Es de las jóvenes generaciones de artistas que combinan su obra con la crítica de arte.

Castellanos Simons, Willy

LA HABANA, 1959

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de La Habana con una tesis sobre el desnudo en la fotografía cubana en las décadas de ochenta y noventa del siglo xx. Fotógrafo, diseñador gráfico, curador, crítico e historiador de arte. Su primer ensayo fotográfico, *Éxodos*, narra la salida de los balseros desde las costas de La Habana en 1994. Ha colaborado para las publicaciones *Art Nexus*, *Nagary Magazine* y *El Nuevo Herald*. Fue fotógrafo para la revista *Pugliese* y el sello discográfico Buenos Aires Música y colaboró con los diarios *Clarín* y *La Nación*. Ha publicado varios libros. Su exposición fotográfica *Éxodo: documentos alternos*, celebrada en el Centro Cultural Español de Miami, recibió el premio de Artes Miami Foundation al *Mejor evento cultural* de Miami en 2014. Sus fotografías han sido expuestas de forma individual y colectiva en Argentina, Brasil, Cuba y los EE. UU. En Miami creó en 2011 el espacio promocional de fotografía y artes visuales Aluna Art Foundation y dentro de esta el Colectivo Curatorial Aluna, exponiendo numerosas muestras fotográficas en sus espacios.

Desnoes, Edmundo

LA HABANA, 1930

Estudió en universidades de Nueva York, después fue profesor en escuelas de Caracas. Retornó a Cuba en 1959, comenzando a trabajar como redactor en *Revolución y Lunes de Revolución*, además de formar parte del Consejo de Redacción de la revista *Casa de las Américas*. Como narrador, ensayista y guionista de cine, destaca en su obra el guion de *Memorias del subdesarrollo*, junto con su director Tomás Gutiérrez Alea, basado en su novela homónima. Sus obras han sido traducidas a diversos idiomas. Su ensayo «La imagen fotográfica del subdesarrollo», de 1966, es un clásico del pensamiento sobre la fotografía en el continente. Fue uno de los intelectuales más destacados en las primeras décadas revolucionarias.

Espinosa Delgado, Magaly

LA HABANA, 1947

Licenciada en Pedagogía y en Historia, doctorada en Ciencias Filosóficas en la especialidad de Estética. Profesora Titular. Presidenta de la Sección de Teoría y Crítica de la Asociación de Artistas Plásticos de la UNEAC. Durante años se encargó con la sección teórica dentro de la revista *Artecubano*. Es miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA). Ha impartido docencia en universidades de Colombia, Ecuador, Brasil, España y Cuba. Ha escrito palabras para catálogos de exposiciones realizadas en España, Suiza y Cuba. Entre sus diversos libros publicados se encuentran *Indagaciones. El Nuevo Arte Cubano y su Estética*. (Pinar del Río, 2004) 2004 y *Antología de Textos Crítico: El Nuevo Arte Cubano*, Santa Mónica, España, 2002 Ha comisariado diversas exposiciones de arte cubano, entre las que sobresale *Hoy desde los 80*, (La Habana, 2016). Es una curadora y crítica de arte de mucho reconocimiento dentro y fuera de Cuba.

Fernández Díaz, Hamlet

LA HABANA, 1984

Doctor en Ciencias sobre el Arte por la Universidad de La Habana, y posdoctorado en Educación por la Universidad de Uberaba, Minas Gerais, Brasil. Ha sido profesor de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Su trabajo académico, docente e investigativo, gira en torno a temas de estética, teoría del arte, semiótica, hermenéutica y educación artística. Es crítico de arte y medios

audiovisuales. Ha obtenido en tres ocasiones el Premio Nacional de Crítica de Arte Guy Pérez Cisneros, que otorga el Consejo Nacional de las Artes Plásticas de Cuba. Con su libro de ensayo *La acera del sol... Impactos de la política cultural socialista en el arte cubano (1961-1981)*, obtuvo el Premio Alejo Carpentier 2019. Es miembro de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba. Es uno de los críticos jóvenes más prometedores.

Haya Jiménez, María Eugenia (*Marucha*)

LA HABANA, 1944-1991

Fotógrafa e investigadora, fue una de las fundadoras y la primera directora de la Fototeca de Cuba. Estudió dibujo animado en el ICAIC y fotografía y diseño con el pintor Raúl Martínez. Trabajó como fotógrafa en el Departamento de Ferias y Exposiciones de la Cámara de Comercio de Cuba. Obtuvo el Premio Nacional de Fotografía Cubana, otorgado por el Ministerio de Cultura, en 1982. Realizó trabajos de investigación para las películas *La última cena* (1976), *Los sobrevivientes* (1978) y *El recurso del método* (1978). Expuso su destacada obra fotográfica en más de cuarenta galerías y museos tanto nacionales como extranjeros, la que se encuentra en las colecciones permanentes del Consejo Mexicano de Fotografía, Fototeca de Cuba, *Internacional Center of Photography de New York*, Universidad de Parma, Italia y Casa de la Américas, La Habana. Fue una gran dinamizadora de la fotografía cubana hasta su temprana muerte.

Hechavarría Pouymiró, Nahela

SANTIAGO DE CUBA, 1980

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de La Habana. Máster en Historia del Arte por la Universidad de La Habana, en 2006 y Máster en Museología por la Universidad de Valladolid, en 2007. Curadora y especialista en artes visuales de la Casa de las Américas, ha desarrollado la coordinación y curaduría de más de una treintena de exposiciones, siendo la más reciente *En serie. Ediciones de una colección* (durante la XIII Bienal de La Habana). Es editora de la revista digital *Arteamérica* y de la sección de crítica de *La Gaceta de Cuba*. Recibió el Premio de Crítica de las Artes Guy Pérez Cisneros en 2017 y es Profesora Invitada del Departamento de Historia del Arte, Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana. Ha publicado múltiples textos en catálogos y revistas nacionales y extranjeras.

Hernández Valdés, Yenny

SAN CRISTÓBAL, 1992

Licenciada en Historia del Arte por la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Investigadora, crítica, curadora y gestora cultural. Trabaja en el Palacio del Segundo Cabo: Centro para la Interpretación de las Relaciones Culturales Cuba-Europa (OHC). Se especializa en el estudio de la fotografía cubana contemporánea. En 2016 le fue otorgada una Mención Honorífica por la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA). Es coautora de varios libros. Otros textos suyos pueden consultarse en revistas como *Arte Cubano*, *Noticias de Arte Cubano*, *Negra*; así como en los sitios webs de *Art On Cuba*, *Esquife*, *La Jiribilla*, *Cuban Art News*, *Circuito Líquido*, entre otros. Sobresalen sus estudios críticos sobre fotografía del cuerpo.

Herrera Téllez, Adriana

BOGOTÁ, 19XX

Doctora, investigadora que ha examinado las intersecciones entre arte, literatura, historia y sociedad, y ha participado en simposios académicos o servido como jurado en prestigiosas instituciones. Ha colaborado como crítica de arte de *El Nuevo Herald* desde 2000. Es asesora editorial de la revista *Arte al Día Internacional* y escribe reseñas críticas para otros medios como *Art Nexus*. Es miembro de Art Table, organización que le otorgó un premio en 2011 como una de las mujeres más influyentes en el arte en el Sur de la Florida. Ha publicado numerosos ensayos en los catálogos de museo de artistas de diferentes países y generaciones. Es coautora de varios libros. Ha publicado también ensayos de literatura en el *International Yearbook of Futurism Studies*, y en libros como *Feminine Transgression = Transgresión femenina* (2010). Es autora del libro de historias orales *Sembrando vida. Jóvenes a contrapelo del conflicto en Colombia* (Terres des hommes, 2002), entre otras publicaciones.

Herrera Ysla, Nelson

MORÓN, 1947

Arquitecto de formación, es uno de los críticos más prolíficos del panorama crítico cubano, en especial sobre fotografía. Ha sido miembro del equipo de curadores del Centro Wifredo Lam que, desde la primera Bienal de La Habana, han realizado hasta el presente la

curaduría de ese evento insignia de las artes visuales del país. Dirigió el Centro Wifredo Lam entre 1999-2001 y la VI Bienal de La Habana. Fue Premio al Mejor Crítico Latinoamericano de la Sección de la AICA de Argentina en 1982 y Premio Nacional de Crítica de Artes Guy Pérez Cisneros en 2007. En 2008 fue nombrado Curador General de la XVI Bienal Paíz, de Guatemala. Para él no existen territorios aislados o incomunicados dentro de la cultura visual cubana y del orbe. Su obra crítica alcanza varios libros y decenas de artículos y ensayos en revistas especializadas de numerosos países. Es miembro de la filial cubana de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA).

Molina Cuesta, Juan Antonio

LA HABANA, 1965

Crítico de arte e historiador de la fotografía cubana. Graduado de Licenciatura de Historia del Arte por la Universidad de La Habana. Fue curador de la Fototeca de Cuba y con posterioridad del Centro de Arte Contemporáneo Wilfredo Lam. Ha sido profesor de la Facultad de Artes de la Universidad Autónoma del Estado de Morelos, en México. Ha publicado dos poemarios y un sinnúmero de artículos críticos sobre fotografía en publicaciones periódicas cubanas, mexicanas, norteamericanas y en diversos catálogos de exposiciones. Su curaduría más destacada durante su estancia en Cuba fue la exposición *El voluble rostro de la realidad. Siete fotógrafos cubanos*, realizada en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, la Fototeca de Cuba y la Fundación Ludwig en el año 1996. Desde finales de la década de 1990 vive y trabaja en México. La profundidad y agudeza de sus textos, así como la calidad de su prosa, lo convierten en uno de los más sobresalientes críticos de la fotografía insular y latinoamericana.

Morell Otero, Grethel

CAMAGÜEY, 1977

Historiadora de la fotografía cubana. Curadora, investigadora, profesora y crítica de arte. Máster en Historia del Arte por la Universidad de La Habana (UH, 2006). Profesora de la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad de las Artes (ISA, 2005) y de la Facultad de Artes y Letras de la UH (2006-2011). Especialista en los Archivos Fotográficos del Ministerio de Cultura de Cuba (2008-2010). Es Premio Nacional de Crítica de Arte Guy Pérez de Cisneros en 2016, dos veces Premio de Crítica e Investigación Fotográfica (UNEAC, 2010;

Fototeca de Cuba - CNAP, 2009), y Mención Nacional de Curaduría (2001). Autora de varios libros sobre fotografía cubana, especializándose en temas como fotografía femenina, primeros estudios fotográficos establecidos en la Isla y fotografía del cuerpo. Es miembro de la UNEAC y de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA).

Navarrete Hernández, José Antonio

LA HABANA, 1956

Licenciado en Historia del Arte por la Universidad de La Habana. Curador, investigador, profesor, crítico de arte e historiador de la fotografía. Fue curador de fotografía del Museo Nacional de Bellas Artes de 1982 a 1988. En ese período sobresale la curaduría realizada, junto a otros tres especialistas, de una exposición antológica de fotografía cubana (la primera de ese carácter). En 1992 comenzó a trabajar como asesor en la dirección de Museos del Consejo Nacional de la Cultura en Venezuela. En 1993 realizó la curaduría general del Encuentro de Fotografía Latinoamericana, en Caracas. Fue curador del Museo de Arte Contemporáneo de Caracas. Fue editor de la revista *Extracámara*, especializada en fotografía venezolana y latinoamericana. Ha publicado varios libros sobre fotografía cubana y latinoamericana, destacándose por la rigurosidad de sus investigaciones historiográficas que lo convierten en uno de los principales especialistas del tema. Dentro de su producción literaria sobresalen dos compilaciones sobre fotografía latinoamericana de un gran valor para los estudiosos del tema. Ha realizado numerosas curadurías dentro y fuera de Cuba.

Rodríguez Calviño, Maikel José

SANCTI SPÍRITUS, 1981

Máster en Historia del arte por la Universidad de La Habana. Narrador, crítico de arte y periodista. Es miembro de la UNEAC. Ha dado a conocer un amplio número de reseñas, artículos, comentarios y entrevistas sobre artes visuales, teatro, cine y literatura en revistas especializadas cubanas e internacionales. Entre sus libros destinados a lectores infantiles y juveniles cuentan *Puertas de papel*, *Fantasmacromía*, *Los enigmas de la rosa de marfil*, entre otros. Ha obtenido los premios La Edad de Oro, La Rosa Blanca, Calendario y Romance de la Niña Mala; la Beca de Creación La Noche y menciones en los concursos Calendario e Ismaelillo.

Valle Valdés, Rufino del

LA HABANA, 1946

Licenciado en Educación en el Instituto Superior Pedagógico Enrique José Varona, en 1985. Historiador de la fotografía cubana, fotógrafo, profesor, crítico de arte. Desde 2001 y por espacio de catorce años fue especialista de la Fototeca de Cuba. En 1995 ganó el Premio Nacional Razón de Ser de la Fundación Alejo Carpentier por el proyecto de libro «Cuba: su historia fotográfica». En 1998 se le entregó la Medalla por el Centenario de la Ciudad de San Francisco, Argentina, y en 1999 el Ojo de Cristal, de Francia, por su trabajo destacado en la divulgación y promoción de la fotografía. Su obra fotográfica se basa en una composición enmarcada en el diseño fotográfico, donde realza, con grandes contrastes, líneas y formas y en la que, por lo general, la figura humana está ausente. En los años más recientes creó, junto a Ramón Cabrales, la Academia de Fotografía Cabrales-del Valle, que ha graduado a cientos de alumnos. Es poseedor del fondo fotográfico más importante que existe en Cuba después del que conserva la Fototeca de Cuba.

Vives, Cristina

LA HABANA, 1955

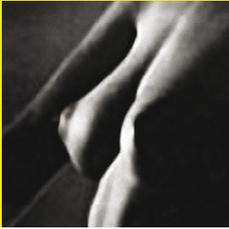
Licenciada en Historiadora del Arte por la, Universidad de La Habana. Curadora y crítico de arte independiente. Fundadora del Estudio Figueroa-Vives, espacio pionero en Cuba para la promoción independiente del arte contemporáneo (1994). Coautora de la antología *Memoria: Artes visuales cubanas del siglo xx* (California, 2002). Becaria del J. Paul Getty Center, de Los Angeles entre 1994-1995. Premio Nacional de Curaduría de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) (1989, 1990). Premio Nacional de Curaduría (2007, 2009 y 2010). Autora de textos críticos sobre arte contemporáneo publicados en revistas y catálogos nacionales y extranjeros, entre los que sobresale *Korda Conocido Desconocido* (Madrid, 2008). Ha sido curadora de exposiciones en Cuba, Estados Unidos y Europa desde 1986 a la actualidad. Es miembro de la UNEAC, del Comité Asesor Fundación CIFO, y de la AICA. Es autora de algunos de los textos fundamentales sobre fotografía cubana posterior a 1959.



Esta edición
de *Estudios críticos sobre fotografía cubana*,
de Rafael Acosta de Arriba,
se terminó en 2020

Para su composición se emplearon las tipografías
WARNOCK PRO –en sus variantes CAPTION, TEXT y SUBHEAD–,
del diseñador norteamericano Robert Slimbach;
FAGO –en su variante CONDENSED TABULAR FIGURES (CoTf)–,
del alemán Ole Schäfer;
FONTANA ND –en sus variantes Aa, Cc, Ee, Gg y Ll,
en OLDSTYLE FIGURE (OsF) y SMALL CAPITAL (SC)–,
del argentino Rubén Fontana
y WINGDING –en su variante Regular–
de los norteamericanos Kris Holmes y Charles Bigelow.





ESTUDIOS CRÍTICOS SOBRE FOTOGRAFÍA CUBANA

Rafael Acosta de Arriba, poeta, curador artístico, crítico, historiador, ha reunido en un volumen estudios y obras a manera de una merecida vindicación de la impronta del quehacer fotográfico dentro del discurso de las artes visuales cubanas. Por primera vez, se presenta una suerte de canon del pensamiento crítico e historiográfico que ha acompañado el difícil periplo de esta manifestación en el país. Pero propone más: textos medulares sobre el tema se ponen a convivir junto a otros (incluso inéditos) de voces emergentes y promisorias. El libro, evasivo frente a perspectivas localistas, puede leerse como un recorrido, desde el primer daguerrotipo hecho en la Isla hasta sus cauces contemporáneos de mayor audacia. Del paisaje al retrato «pictorialista», de la «fotografía épica» al «nuevo arte cubano», los enfoques se suceden agudos, con análisis sobre las distintas etapas transitadas y sobre varios de sus más descollantes artistas y piezas. *Estudios críticos sobre fotografía cubana* debe convertirse en material de referencia para académicos, creadores y para cualquier amante de este arte, cuyo reconocimiento aún espera por una comprensión cabal de su contribución notable al universo de nuestra expresión visual en el arte.

ISBN: 978-959-7251-83-5



9 789597 251835