

# Pagadera al regreso

## Memoria y tránsito en la obra de Eduardo Muñoz Ordoqui

*Una nación impone una pena a aquellos que se atreven a abandonarla, pagadera al regreso.*

JAMES JOYCE

EL REGRESO PUEDE SER UNO DE LOS MOMENTOS MÁS difíciles y contradictorios para el emigrado. Es un momento en el que persiste una especie de frustración latente y un miedo al reencuentro con el pasado, además de la inseguridad ante lo nuevo desconocido. Pero lo que más extraño hace a ese momento es el hecho de que al regreso real siempre preceden cientos de regresos imaginarios. La pena que se paga inevitablemente es la pena de regresar una y otra vez desde la memoria. El recuerdo (o la eterna miseria que es el acto de recordar, diría Piñera) es el precio del exilio y es lo que convierte al viaje de regreso en una odisea llena de incertidumbres.

Eduardo Muñoz Ordoqui, quien no parece uno de esos artistas obsesionados con el regreso real, ha elegido como tema de su obra reciente el regreso ficticio, el viaje retrospectivo, la reconstrucción metafórica de su memoria. En ese viaje simbólico va encontrando aquellos elementos que le servirán para recomponer (o descomponer) su propia identidad, a partir de fragmentos de su historia personal y de otras historias con las que va creando una trama que se mueve entre la realidad y la ficción.

Eduardo Muñoz nació en Cuba en el año 1964 y emigró a los Estados Unidos en 1994, después de dos años viviendo y trabajando en México. Desde un inicio su acercamiento al fenómeno de la emigración fue dentro de la tradición de fotografía documental en la que se había formado y de la que es ahora un firme exponente. Lo documental en la obra actual de Eduardo no radica tanto en

un acercamiento neutral y directo al evento que va a fotografiar, como en una construcción del objeto fotográfico cual resumen de un proceso de documentación previo. Quiero decir que es una obra basada fundamentalmente en documentos, pero que en su proceso de realización no sigue la metodología común al fotodocumentalismo (esa suerte de tendencia a la no intervención, que ya Susan Sontag atribuyó a la fotografía documental) sino que organiza previamente e interviene eventualmente en el material a fotografiar. Eso justifica la ambigüedad de sus fotografías, que captan situaciones organizadas física y semánticamente por el autor, con un alto nivel de subjetividad y no obstante, salvo pocas excepciones, emocionalmente sobrias, aparentemente racionales y objetivas.

Pero más que objetividad, lo que predomina en este trabajo es una objetualidad subjetivada. Lo que ha hecho Eduardo Muñoz en esta serie es fotografiar *stills* de videos, previa creación de un set donde el monitor es el centro de atención, un objeto manipulable y aparentemente pasivo, pero también un sujeto que emite información hacia la cámara y que dialoga con ella. Junto a los monitores que aparecen en las más disímiles situaciones y posiciones (o *poses*), están los objetos destinados a complementar la imagen reproducida y al monitor mismo, en la conformación de un significado, esencialmente metafórico.

Estas fotos pueden ser interpretadas siguiendo varias líneas discursivas que se complementan. Una se refiere a la experiencia del fotógrafo como inmigrante y a su viaje a través de un archivo de evidencias autobiográficas. Otra, mucho más sutil, es un relato sobre el terror, la vigilancia y la represión, dado por imágenes aisladas que van constituyendo hitos dentro del conjunto: la luz de una lámpara contra el rostro de una joven, un siniestro personaje, típicamente ataviado con traje gris y gafas oscuras, una mano que amordaza a un niño, por poner unos pocos ejemplos.

El primer nivel en que se relacionan estas fotos con la situación de Eduardo como inmigrante es el nivel más subjetivo. Todas las imágenes han sido tomadas en interiores. Las fotografías hacen pensar en una situación de incomunicación con el mundo exterior. Casi no aparecen seres humanos como no sea vistos a través de la pantalla del televisor. Esto da como resultado una sensación de enclaustramiento que probablemente responde a una particular situación psicológica del autor, pero que de paso lo coloca dentro de una tendencia a lo intimista y lo introspectivo que en la fotografía contemporánea se hace cada vez más fuerte. De hecho la obra actual de Eduardo Muñoz constituye un cambio respecto a sus trabajos anteriores. Tanto *Playas urbanas* (1986) como *De Construcciones* (1988) y *Zoo-Logos* (1992) fueron realizados como ensayos fotográficos, teniendo como contexto el espacio urbano y privilegiando las situaciones de grupos y las actividades sociales. Inversamente a lo que ahora hace, Muñoz solía enfatizar lo exterior más que lo interior, y lo público más que lo privado.

La obra actual de Muñoz Ordoqui no tiene la secuencialidad ni la estructura narrativa de un ensayo fotográfico. Aunque posee la misma intención interpretativa que el resto de su obra anterior (enfaticada ahora por esa hermenéutica desarrollada en torno a las imágenes históricas, *stills* videográficos

y objetos antiguos) carece de la organización sintáctica propia de un ensayo fotográfico. Aun teniendo en cuenta la idea de conjunto que domina la serie, podemos ver cada foto como una entidad independiente desde el punto de vista significativo. El segundo nivel es el que se refiere propiamente a la memoria. Y eso tiene que ver tanto con la memoria entendida cual patrimonio social, como con la memoria del individuo puesto en una situación de desajuste afectivo por el brusco cambio de contexto. En cada una de estas fotos aparecen objetos o íconos que tienen que ver con la biografía del autor, con su origen nacional y familiar, con su experiencia del tránsito o con su estancia en los Estados Unidos. Son los tres aspectos que enfatiza Muñoz. El hecho de ser cubano, descendiente de inmigrantes españoles, hace que él mismo se coloque dentro de una tradición transcultural, marcada por el desarraigo. Ésta por cierto, no es una preocupación exclusiva de los artistas que han emigrado. En el arte cubano de los últimos años se han visto numerosos ejemplos que permiten señalar el tema de la migración como una de las obsesiones actuales dentro de la isla. Pero el grado de angustia perceptible en la obra de Eduardo Muñoz basta para diferenciarlo del tono tragicómico imperante en la mayoría de los trabajos realizados en Cuba con ese tema.

En estas obras el autor le da cabida a todo lo que se relacione con su experiencia autobiográfica actual. En ese contexto el recuerdo es parte de esa experiencia. Pero la yuxtaposición de planos temporales responde más a un proceso de actualización que a una tendencia nostálgica. Es también, por supuesto, un recurso retórico, constitutivo de la forma y del sentido de la obra. Esta *retórica de la temporalidad* o *retórica de la memoria*, que Derrida señalara en los escritos de Paul de Man sobre literatura<sup>1</sup>, parece ser parte esencial del lenguaje fotográfico. En algunos casos convierte a la fotografía en un simple objeto de remembranza. En otros —los más fructíferos— la fotografía deviene un terreno para la combinación dialéctica entre el pasado, el presente, e incluso el futuro. Esto sólo es posible mediante una toma de distancia, un distanciamiento respecto a la nostalgia, que es a la vez un distanciamiento respecto al yo.

«La memoria oculta la remembranza (o recordación) tal como el yo se oculta a sí mismo», advertía genialmente Paul de Man<sup>2</sup>. Este ocultamiento se da en la obra de Muñoz Ordoqui como consecuencia de la ética de un autor que evita siempre el melodramatismo, pero también se explica desde la perspectiva de John Freccero, para quien el género autobiográfico... «implica la muerte del ser como personaje y su resurrección como autor»<sup>3</sup>, es decir una separación del ser como objeto y el ser como sujeto. Este desdoblamiento sería mucho más evidente si Muñoz se autorretratara, pero igual se advierte en estos *retratos* de objetos que son como extensiones amputadas del autor.

<sup>1</sup> Jacques Derrida, *Memorias para Paul de Man*, Barcelona, Ed. Gedisa, 1989.

<sup>2</sup> Paul de Man, *Sign and Symbol in Hegel's Aesthetics*. Citado por Jacques Derrida. Op. cit., p. 62.

<sup>3</sup> John Freccero, «Autobiography and Narrative». En *Reconstructing Individualism. Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*, Stanford, Stanford University Press, 1986, p. 17.



Eduardo Muñoz Ordoqui  
23) Ensayo: "Zoo-logos", SJ/T (1991-93) De la serie "Mono-logos"



Eduardo Muñoz Ordoqui  
2) Ensayo: "Zoo-logos". ST (1991-93) De la serie "Elogio a la locura"

En realidad, lo que se percibe como un ocultamiento, es una fragmentación y una multiplicación del yo. En la cuidadosa selección de imágenes que hace Eduardo para construir sus fotografías hay una preferencia por aquéllas en las que aparecen sujetos con los que el autor se identifica de algún modo y en los que fija y al mismo tiempo dispersa los signos de su propia identidad. Por una parte, el autor se resiste a desaparecer como personaje y transfiere subrepticamente a los personajes un perfil que identifica con el suyo propio, en una operación que es simultáneamente proyección de afectos, resemantización y producción retórica. Por otra parte esa transferencia no deja de provocar una cierta disolución de identidades. Tanto la identidad del autor como la de los personajes terminan siendo vagas, como resultado también de las diversas tramas con las que el autor ha estructurado cada imagen.

La propuesta de identidad con que trabaja aquí Muñoz Ordoqui está en concordancia con algunas de las tendencias de la teoría sociológica, aquéllas que ven la identidad de un individuo como «...*collage*, construido desde la perspectiva y las expectativas de otros individuos»<sup>4</sup>. Julia Kristeva —en esa suerte de psicoanálisis del extranjero que es su libro *Strangers to ourselves*— atribuye a la identidad del extranjero esa condición maleable y débil:

... establecido en sí mismo, el extranjero no tiene ser. Apenas una confianza vacía, sin valor, la cual enfoca sus posibilidades de ser constantemente otro, de acuerdo a los deseos y las circunstancias de otro. Hago lo que quieren que haga, pero no soy yo —mi yo está en otra parte, mi yo no pertenece a nadie, mi yo no me pertenece a mí, ... ¿Existe mi yo<sup>5</sup>?

En consecuencia, Muñoz no *resucita* solamente como autor de sus fotos. En realidad, tratándose de una obra basada en citas y apropiaciones la cuestión de la autoría se vuelve demasiado compleja como para mantenerla en primer plano. Lo más interesante parece ser esa alteridad a la que se expone todo autor, y que en el caso de Muñoz implica tanto una posición de espectador como de personaje de sus fotos. Y esto es especialmente subrayado por la presencia constante de los televisores. En su relación con la pantalla, Muñoz se está autodefiniendo como un sujeto que mira y que invita a mirar. Así nos ofrece un comentario sobre su relación con los medios y sobre los medios mismos. Aunque la serie no está concebida como una crítica a los medios, sino como resultado y muestra del tipo de relación mediatizada que ha establecido el autor con la realidad y con su propio pasado. En ese sentido, este trabajo enfatiza más la cuestión de reproductibilidad de la imagen. Y es un punto importante el hecho de que Muñoz haya trabajado a partir de imágenes de video y

<sup>4</sup> Véase Niklas Luhmann, «The Individuality of the Individual: Historical Meanings and Contemporary Problems». En *Reconstructing Individualism. Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought*. Ed. cit. pp. 313-314.

<sup>5</sup> Julia Kristeva, *Strangers to Ourselves*, New York, Columbia University Press, 1991, p. 8.

no de transmisiones de televisión. El video —al igual que la fotografía— tiene una cualidad objetual que permite ostentarlo como patrimonio personal, como cosa íntima, propiedad del individuo. Es el tipo de objetos que salta siempre de un cajón cuando estamos haciendo las maletas.

Por otra parte, el uso de la imagen con fines de reproducción es más cómodo con el video. Los programas transmitidos por televisión en vivo y directo, llegan al espectador en tiempo real y dejan pocas opciones de intervención, a menos que el espectador los grabe. El video ofrece la posibilidad de la repetición, de la pausa, de la copia y permite así también una especie de dilatación del tiempo de consumo de la imagen. Y esa dilatación se percibe en la fotografía que lo reproduce. La imagen de video dentro de la fotografías de Muñoz aporta un paréntesis temporal que es un punto de suspenso, un ámbito aparentemente vacío de tiempo, constituido en centro virtual de cada composición y en referencia inobviable de cada significado.

Dicho paréntesis implica una ruptura de la linealidad, tanto en el significado como en la estructura visual de cada fotografía. En consecuencia, las fotos de esta serie parecen construidas sobre la base de las yuxtaposiciones y de simultaneidades. Su lógica está más cercana a la del collage y el fotomontaje. El dialogismo que existe a nivel discursivo incita a ver este trabajo como una especie de monólogo interior: fragmentado, polifocal, ubicuo en términos espaciales y temporales, ilusionista en sentido general. En función de ese ilusionismo pone Eduardo todo su dominio de la técnica fotográfica, logrando fotos con una capacidad de impacto visual (y una capacidad de engaño) muy cercanos a los de la fotografía publicitaria. En muchos casos se confunden el espacio de la habitación donde fue tomada la foto (marcado por una puerta, un mueble o una prenda de ropa) y el plano de la imagen reproducida por medio del video. Así, la presencia de la imagen dentro de la imagen plantea distintos planos visuales que son también distintos planos de realidad, confluentes, simultáneos y contradictorios.

«El extranjero es una persona barroca —dice Julia Kristeva— (su discurso) se vuelve absoluto en su formalismo, excesivo en su sofisticación (...) Baltasar Gracián y James Joyce tenían que ser extranjeros.»<sup>6</sup> Ya que partí de una cita de Joyce para iniciar este artículo, quiero asirme de esta frase de Kristeva para reproducir un comentario que hace Darren Tofts a propósito del *Finnegans Wake*: «El (*Finnegans*) *Wake* encarna el deseo fundamental implícito en la historia de la escritura: la extensión artificial de la memoria, y el desplazamiento del ser a través de la tecnología»<sup>7</sup>.

Advierto ambas tendencias en el trabajo actual de Eduardo Muñoz Ordoqui. En lo formal, esa sofisticación que vuelve tortuosos y algo lúbricos los modos de lectura de cada foto. En lo conceptual, esa intención de presentar

<sup>6</sup> Julia Kristeva, op. cit., p. 21.

<sup>7</sup> Darren Tofts, «Where are we at all? and whenabouts in the name of space». En *Hipermedia Joyce Studies*. Vol. 1.1., Summer 1995.

la imagen como una extensión de la memoria y como un desplazamiento del ser, lo cual no ha estado implícito sólo en la historia de la escritura, sino también —y de modo bastante acentuado— en la historia de la fotografía. Finalmente, la obra de Eduardo Muñoz es una parábola acerca de la esencia de lo fotográfico, dada por medio de la reubicación y la readaptación de documentos históricos y objetos personales. El uso de imágenes de origen cinematográfico, tomadas de filmes como *Memorias del Subdesarrollo* o *Conducta impropia* habla también de un interés por la historia y en especial por la historia de la cultura cubana. Ése es el contexto en el que se mueve Eduardo, para quien la historia (o las historias) parece ser hoy día el verdadero territorio del tránsito.

Todo tránsito implica un desdoblamiento, una convivencia entre lo que fuimos (o donde estuvimos) y lo que somos (o donde estamos). La fotografía vino a reforzar esa ilusión de duplicidad del ser. Por eso es el instrumento inseparable de los turistas, los viajeros, los exploradores y los inmigrantes. A la pregunta de la Kristeva (extranjera también, por cierto) de si existe el yo del extranjero, la respuesta pudiera estar en una fotografía.

