

# El espejo y la máscara. Comentarios a la fotografía cubana postrevolucionaria

Juan Antonio Molina

*A veces (éstas son mis pesadillas más terribles) me veo reflejado en un espejo, pero me veo reflejado con una máscara.*

JORGE LUIS BORGES

---

## EL ESPEJO Y LA MÁSCARA

Según Borges, la máscara en sus sueños funcionaba como una protección a la vez que una tentación. Él se veía incitado a descubrir su rostro, pero temía: ¿Y si es el horror lo que la máscara esconde? Mejor contenerse, máxime cuando se está frente a un espejo. Si no estuviera el espejo todo sería mucho más fácil. De hecho el horror propio sólo es visible gracias al espejo. Porque el espejo nos devuelve al otro con la convicción de que el otro es uno mismo. Pero hay algo independiente en la imagen especular, algo inanimado, algo fantasmal que aterroriza. Borges no se hubiera asustado de su propio rostro si no lo viera en el espejo. Porque el espejo es la más terrible máscara, el más impresionante contacto con lo innominado, con lo intangible, con lo ilusorio. El espejo nos vincula siempre con un más allá que comienza siendo espacial (un más allá al que no tenemos acceso) y que termina siendo metafísico. Quizás la esencial forma de concreción de lo metafísico sea el espejo.

Pero, ¿hay alguna otra forma de desdoblamiento, de terrible ubicuidad? Todo parece indicar que sí; y que esa otra forma es la fotografía. La fotografía funciona también como máscara. Puede denunciar y ocultar, puede nombrar

y disfrazar, indicar y confundir, ponernos en contacto con lo inaccesible, con lo muerto o con lo inexistente; puede llevarnos también a un más allá que no es simultaneidad de nuestro presente, pero sí de nuestra memoria. Mientras el espejo indica la existencia de un más allá espacial, la fotografía anuncia la existencia de un más allá temporal.

La fotografía es espejo y máscara a la vez. El reflejo —falacia esencial del hecho fotográfico— supone la veracidad de la imagen, determina su valoración ética y cognoscitiva, por lo tanto su funcionalidad propagandística, y la ubica en una posición redundante respecto a la realidad. Lo que se denomina «realidad», por otra parte, no es más que un fragmento, físicamente enmarcado en los límites de una imagen-tipo, un esquema de representación, repetitivo y simple, que sustituye lo real y lo hace más digerible. Como agudamente ha observado Vilém Flusser, el acto de fotografiar parte de considerar que lo «real» es la información y no el significado de ésta<sup>1</sup>.

La imagen fotográfica duplica un fragmento de realidad. Ese acto de duplicación tiene una justificación físico-química, de carácter exclusivamente tecnológico, pero además tiene implicaciones metafísicas y sociológicas. El doble fotográfico es un objeto pretérito que proclama su ausencia. Tiene una existencia en el tiempo, la cual transcurre en sentido inverso a la existencia humana. El verdadero territorio de ese presente-ausente es la memoria. Por eso Edgar Morin ha dicho que la fotografía puede ser exactamente llamada recuerdo<sup>2</sup>. La función reflexiva de la fotografía se manifiesta en ese campo de lo tecnológico, que he mencionado. Con esto quiero decir que cualquier otra explicación de la fotografía como reflejo de la realidad (por muy materialista que pretenda ser) está basada en las implicaciones metafísicas de lo fotográfico, aun cuando utilice argumentos de raíz sociológica. Esta metafísica se percibe en la manera en que la imagen absorbe la proyección de los afectos que el hombre pone en el mundo que le rodea y que convierte ese mundo en parte de su propia subjetividad; una parte que pretende recuperar, al menos simbólicamente (o sea, reobjetivándola en un signo) cuando ha «pasado», es decir, cuando ha dejado de ser o de estar.

La relación que planteaba Barthes entre la imagen fotográfica y la máscara contiene mucho de esa metafísica. La máscara sería el vehículo para evocar lo inexistente. Más que un medio de ocultamiento sería un medio de revelación de lo invisible. Esa misma cualidad le atribuía Barthes a la fotografía. De ahí su insistencia en que la fotografía «presentaba» el pasado. En esa convergencia de lo que fue en lo que es, radicaría la esencia y el valor de verdad del documento fotográfico.

Pero la fotografía no es sólo una prueba (una materialización) del «esto ha sido» barthesiano, es también la certidumbre de un «esto ya no es». La primera opción presenta a la fotografía solamente como un espacio para la nostalgia; la

<sup>1</sup> Vilém Flusser. *Hacia una filosofía de la fotografía*. México, Trillas, 1990, pág. 38.

<sup>2</sup> Edgar Morin. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona, Seix Barral, 1961, pág. 28.

segunda la presenta también como un espacio para la duda. La primera define a la fotografía como el estatuto de una presencia («Toda fotografía es así un certificado de presencia. Ese certificado es el nuevo gen que su invención ha introducido en la familia de las imágenes»<sup>3</sup>). La segunda la define como el estatuto de una ausencia.

### **EL LUGAR DEL EQUÍVOCO**

La interpretación del sueño de Borges me conduce a la principal contradicción de la fotografía que se hizo en Cuba a partir de 1959. Aquélla era una fotografía de intención realista, especular en cierto sentido. En principio buscaba transmitir la dinámica de la historia a través de la dinámica de los eventos fotografiados. Sus usuarios (fotógrafos, sujetos fotografiados, lectores y comitentes) estaban convencidos o querían convencer de que esas imágenes eran a la realidad como un espejo, pasando por alto su naturaleza parcial y discriminatoria. Era una fotografía que sumía en una nada artificial todo aquello que no entraba en el concepto de realidad socialmente impuesto. La realidad que entraba era por tanto una realidad enmascarada.

El problema del espejo y la máscara en la fotografía cubana es el problema de la verdad y la mentira, o para decirlo en términos menos rudos, de la relación entre la imagen, la historia y la ideología. Por eso, para definir la especificidad de la fotografía cubana en su condición signíca peculiar, deberemos tener en cuenta no sólo sus relaciones con la realidad, expresadas en el vínculo más o menos analógico entre la imagen y su referente, sino también los intereses ideológicos a que responde ese proceso de creación y codificación de la imagen.

Pudiera decirse, parafraseando a Pierre Francastel, que la fotografía no es el reflejo de una cosa, sino de una opinión. Por lo tanto una polémica en torno a la presunta objetividad o realismo de la fotografía cubana posterior a 1959, resultaría intrascendente si no se tiene en cuenta que lo que se destaca es la inserción de la fotografía en un proceso propagandístico que partía de una preconcepción ideológica de lo real: la realidad de las transformaciones revolucionarias, de la acción de las masas, de la personalidad de los líderes. Al margen (pero no muy al margen) de esa tendencia podremos ver el desarrollo paralelo de una alternativa de realidad más individual, más sublimada y más independiente de las inmediateces propagandísticas.

Decir que la fotografía es el reflejo de una opinión no es un simple juego de palabras. Autores como el brasileño Arlindo Machado reconocen el valor de la concepción de los signos como «realidad material de la ideología», defendida desde los años 20 por V. N. Volochinov, y apoyan el planteamiento de la intervención refractante y modificadora de estas entidades en la realidad. Machado va más allá al considerar que los términos «reflejar» y «refractar», utilizados por Volochinov y Bajtín específicamente en el terreno de la

---

<sup>3</sup> Roland Barthes, *op. cit.*, pág. 151.

lingüística y la comunicación verbal en general, sólo son aprovechables, en ese ámbito, en un sentido figurado; mientras que en la fotografía (el cine y otros derivados) se utilizan en su sentido recto, ya que estos sistemas ópticos funcionan en un continuo proceso de reflejo y refracción de la luz emitida por los objetos de la realidad.

Desde la perspectiva de Machado, la aplicación de las tesis bajtinianas conduce a un cuestionamiento de los criterios de realismo, objetividad e imparcialidad en que se basan las funciones persuasivas de la fotografía. El encuadre, el contraste, la perspectiva o la profundidad de campo serían subcódigos fotográficos que en su interacción convierten a la foto en un texto. La codificación y la descodificación de dicho texto serían inevitablemente actos ideológicos, es decir, parcializados, interesados y predeterminados.

La relación establecida por Arlindo Machado entre la refracción física que ocurre en el aparato fotográfico y la refracción ideológica que ocurre en el espacio social donde se realiza la imagen, había sido ya advertida por Marx y Engels en tu tesis sobre la *Ideología Alemana*, en 1845. Para ambos filósofos alemanes el funcionamiento de la cámara oscura era el paradigma de la refracción y la inversión, útil incluso para crear un símil entre ideología y fotografía:

Y si en toda la ideología, los hombres y sus relaciones aparecen invertidos como en la cámara oscura, este fenómeno proviene igualmente de su proceso histórico de vida, como la inversión de los objetos al proyectarse sobre la retina proviene de su proceso de vida directamente físico.<sup>4</sup>

Eso me recuerda también el planteamiento de Merleau-Ponty: «... La conciencia, que pasa por ser el lugar de la claridad, es, por el contrario, el lugar mismo del equívoco»<sup>5</sup>. Curiosamente, en los países de ideología marxista no fue muy común encontrar un planteamiento de la ideología, ni de la conciencia, en tales términos, y eso, aunque contradictorio, tal vez sea la mejor confirmación de la tesis de Engels y Marx. Y si bien en países como Rusia y Cuba, la fotografía fue un medio privilegiado al servicio de la propaganda estatal, y además un medio de vanguardia (dada la manera en que adoptó el presupuesto vanguardista de una relación entre el arte y la vida), el Estado nunca propició un cuestionamiento de la veracidad del documento fotográfico ni de la relatividad de su contenido ideológico.

En la Cuba postrevolucionaria no fue hasta 1965 que se realizó una primera exposición fotográfica con esa intención cuestionadora. *¿Fotomentiras?*, realizada por Mario García Joya (Mayito), Luc Chessex y Raúl Martínez, llamaba la atención sobre la ambigüedad de la imagen y sobre el carácter ideológico de toda lectura de la fotografía. Aunque tanto Mayito como Raúl Martínez

<sup>4</sup> C. Marx y F. Engels. «La ideología alemana», en *Obras escogidas (I)*. Moscú, Progreso, 1978, pág. 21.

<sup>5</sup> M. Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard, 1945, pág. 383, citado en: Umberto Eco. *Obra abierta*. Barcelona, Planeta-Agostini, 1992, pág. 93.

practicaron diversos tipos de manipulación de la imagen fotográfica, con eso no pretendieron negar el discurso de la fotografía de prensa entonces imperante, sino más bien reivindicar la fotografía experimental como un medio digno de servir a la ideología revolucionaria. Era una intención muy propia de una época en que se negaba toda posibilidad a lo demasiado ambiguo. El Estado esperaba de los medios un discurso directo, de efecto inmediato y de fácil lectura, que fuera «comunicativo» y «educativo», no una imagen compleja y difícil de decodificar.

El Estado revolucionario cubano exigía una fotografía que no saliera del campo de la representación. El signo estético debía ser usado para validar lo real, bien como referente concreto o bien como abstracción (en el caso de las fotos estrictamente simbólicas). Las obras de *¿Fotomentiras?*, a pesar de sus «buenas intenciones», fueron las primeras que abrieron a la fotografía cubana la posibilidad de la simulación como recurso estético. A partir de los años 80 se convirtió en usual la tendencia a subvertir el signo para deslegitimar cualquier noción de realidad.

#### LA EXPERIENCIA ESTÁTICA

Lo que en principio parecía una fórmula química para estabilizar durante un tiempo relativamente largo la impresión de una imagen en un soporte fotosensible, otorgando la posibilidad de «volver» a esa imagen y a su universo afectivo cuantas veces fuera deseado, se convirtió en un fenómeno más complejo al descubrirse las posibilidades ideológicas de ese retornar en el tiempo. Regresar al pasado en una imagen es enunciar la historia desde un punto de vista, es por tanto discriminar, valorar, rechazar y tergiversar.

Superponer un modelo a lo real, sustituir lo real por el modelo, escamotear lo real mediante el modelo; todos estos actos son puro enmascaramiento, que el fotógrafo asume, más allá de sus implicaciones éticas y gnoseológicas, como una cuestión funcional. Mientras la fotografía publicitaria y de modas trabaja fundamentalmente sobre esa ilusoria identidad entre información y realidad, la fotografía artística<sup>6</sup>, en su afán de transmitir significados más allá de la información pura<sup>7</sup>, puede ceder paso a prácticas autodesmitificadoras, que ponen en evidencia la ideologización de los códigos. La fotografía periodística, por su parte, depende en gran medida de ese presente-ausente mitificado que surge cuando se sustituye lo real por su imagen ideológica. Pero el procedimiento puede ocurrir tanto mediante la imposición del contenido informativo como mediante la amplificación de los significados.

Sobre tal método está basada precisamente la mayor parte de la fotografía cubana postrevolucionaria, la que se realizó para ser difundida por los medios

---

<sup>6</sup> Si hago una diferenciación entre la fotografía publicitaria, la artística y la periodística, es atendiendo a sus canales de divulgación y a sus espacios de interacción social, no a sus posibilidades estéticas.

<sup>7</sup> La información nunca es «pura», pero ocultar eso es precisamente uno de los propósitos de los medios masivos de comunicación.

masivos. De ahí que ese tipo de fotografía haya estado al servicio de la sociedad, ratificando sus rituales, resemantizando sus símbolos y autenticando su historia.

Hay una imagen que resulta paradigmática en tal sentido. Es el famoso retrato del Che, realizado por Korda en 1960. Y es interesante no sólo por la manera en que cumplió todas esas funciones sociales, sino también por cómo evidencia el uso ideológico de esa relación metafísica entre la imagen y el referente muerto. Curiosamente, esa peculiaridad de la foto, la colocó fuera de la dinámica de un movimiento fotográfico que en la Cuba de los años 60 estaba más interesado por la vida que por los muertos. Este ejemplo demuestra cómo, por azar o por interés del fotógrafo, puede lograrse que una fotografía provoque un efecto vinculado a una cierta ahistoricidad o atemporalidad de la imagen, y a una especie de enajenación del referente. Los modos de significación de esta imagen serían en grado sumo oblicuos y refractantes; el resultado sería una foto que habla de una ausencia espacio-temporal, un nuevo tipo de metafísica, destinada no a reconstruir la vida mediante el signo, sino a usar el signo como evidencia de la muerte.

El retrato del Che, por Korda, tiene algo fantasmal o «necrológico» que lo mantiene fuera del impulso vital de la fotografía cubana postrevolucionaria. En contraposición con aquella fotografía *live*, el retrato del Che puede ser considerado como *still life*, vida detenida, vida interrumpida, naturaleza muerta. Según Omar Calabresse, del concepto de naturaleza muerta no deben deducirse «objetos inmóviles», sino «cosas que se han parado por un instante»<sup>8</sup>. La habilidad del fotógrafo consistió en sorprender ese momento infinitesimal en que todo pareció detenerse y cargarse de un sentido oculto. Desde ese punto de vista, el fotógrafo no detuvo nada. Su intervención se limitó a captar las evidencias de ese instante de significación total. Pero también podemos verlo con la perspectiva de Edmundo Desnoes, para quien las fotos «... cuando alcanzan una síntesis estética, inmediatamente se convierten en experiencias estáticas»<sup>9</sup>. No creo que esto sea aceptable en términos tan categóricos, pero lo cierto es que puede aplicarse sin temor a *Guerrillero Heroico*, aunque con un ligero cambio: esa foto es una experiencia estática transmitida mediante una síntesis estética.

Debe entenderse que aquí lo estético tiene una connotación que va más allá de lo hedonista. La síntesis estética, en lo que respecta a ésta y otras fotografías realizadas en Cuba durante los años 60, es la síntesis de algunas funciones primigenias del objeto estético, que en principio lo vincularon tan fuertemente con el campo de lo mágico y lo religioso: funciones de compensación, de sustitución e incluso de adoración. Eso fue lo que convirtió al retrato del Che en una especie de objeto socialmente terapéutico, sin que en el proceso influyeran especialmente un específico patrón de belleza, o un particular modo de

<sup>8</sup> Omar Calabresse. «Naturaleza muerta», en *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid, Cátedra, 1993, citado en Patricia Massé. *Inmóvil e insumisa realidad*. México, 1994. Inédito.

<sup>9</sup> Edmundo Desnoes. «La imagen fotográfica del subdesarrollo», en *Punto de vista*. La Habana, Instituto del Libro, 1967, pág. 84.

proyección del yo autoral, ni siquiera un uso efectivo de los elementos técnicos y formales del lenguaje fotográfico. De hecho la versión final de esa foto es una rectificación de una composición mucho más amplia y con un encuadre evidentemente imperfecto, en la cual —como ocurre en la mayoría de la fotografía cubana del período— el autor está completamente anulado, subordinado al medio que usa y al contexto en que opera.

Lo enfático, o mejor, lo hierático del *Guerrillero Heroico* de Korda, recuerda también la máscara, tal como la introduce Roland Barthes: una textura en la que el rostro obtiene su definitivo emplazamiento sociohistórico. «La máscara es el sentido —dice Barthes— en tanto que absolutamente puro (tal como estaba en el teatro antiguo). Es por eso que los grandes retratistas son grandes mitólogos»<sup>10</sup>. No es mi intención aquí defender a Korda como un gran retratista, pero lo cierto es que fue un gran mitólogo, y el retrato del Che, así como otros muchos que hizo a Fidel Castro, lo demuestran ampliamente.

### LA HISTORIA CONSTRUIDA

En 1984 el presidente de Cuba declaraba en un encuentro con los participantes del III Coloquio Latinoamericano de Fotografía: «... Cuánto lamentamos no haber tenido un número de fotografías durante toda nuestra lucha, cuando estábamos en la clandestinidad, antes del Moncada (...) se hubiera podido escribir toda una historia de nuestra Revolución sólo con fotografías...»<sup>11</sup> La historia de la fotografía cubana después del triunfo de la revolución demuestra que desde 1959 ya era evidente para los líderes revolucionarios la importancia del medio para crear una memoria y una versión histórica del proceso, pero además para soportar un discurso ideológico que difundiría inmediatamente a nivel local e internacional la imagen que del proceso querían transmitir sus dirigentes. Toda revolución significa un cambio abrupto del curso de la historia. Todos los revolucionarios necesitan una documentación de ese cambio. Esto también implica un cambio en el modo en que la historia será versionada y relatada. Para ese fin la fotografía documental viene a servir extraordinariamente por su aura de veracidad y su poder de convencimiento.

Con estos presupuestos fue que desde los primeros años de la década de 1960, el Estado revolucionario instrumentó en Cuba una serie de mecanismos institucionales para difundir masivamente una producción fotográfica dirigida a propagar la ideología dominante. Lo más importante fue la creación de revistas como *INRA*<sup>12</sup>, en la que trabajaron fotógrafos como Raúl Corrales, Osvaldo Salas, Luc Chessex, Raúl Martínez o Mario García Joya. Esta estrategia permitía consolidar los mecanismos de propaganda estatal, pero al mismo tiempo iba

<sup>10</sup> Roland Barthes. *Op. cit.*, pág. 76.

<sup>11</sup> Véase «Tercer Coloquio Latinoamericano de Fotografía», en *Fototécnica*, 1985, N° 1, s. p.

<sup>12</sup> El mundo del trabajo en el fotoperiodismo cubano de los 60 está siendo investigado en este momento por la historiadora Patricia Massé, quien hace una exhaustiva revisión de las revistas *INRA*, *Cuba* y *Cuba Internacional*.

legitimando una estética fotográfica que dependía del valor de verdad de la imagen, de su inmediatez (vale decir, de la relación fluida evento-fotógrafo-imagen-público), de la capacidad de la imagen para involucrar emotivamente al espectador, y de su carácter narrativo. Este último elemento resultaba muy importante pues se trataba de convertir en discurso visual todo el discurso verbal emanado de los centros de poder, e ir construyendo simultáneamente la crónica de los acontecimientos que después pasarían a ser historia.

Los esquemas retóricos más comunes, derivados de esa estética dependían, bien de la actitud del sujeto retratado, que solía presentarse como activo, dinámico, gregario y a veces solemne, bien de la posición de ese sujeto (de su imagen) en el plano fotográfico, resultado de su actitud hacia la cámara y de su reubicación por la cámara en el espacio de la representación, o bien de la sustitución del sujeto por un texto verbal, forzando la imagen fotográfica a una literalidad redundante, una especie de «retórica de la retórica».

Aunque debe reconocerse que algunos de los fotógrafos mencionados también atendían al valor formal de la imagen en un sentido que rebasaba su función eminentemente informativa y propagandística, lo cierto es que la mayoría de los fotógrafos que han trabajado para la prensa cubana desde los años 60 hasta el presente se encuentran poco capacitados para concientizar su importante rol como productores de imágenes y por lo tanto para interactuar de una manera crítica con el medio que están utilizando.

Esta dificultad fue advertida tempranamente por Edmundo Desnoes, quien realizó en los años 60 el más riguroso intento de organizar un pensamiento crítico sobre el medio fotográfico en Cuba y América Latina. Fue Desnoes quien señaló desde esa época a Mario García Joya (Mayito) como uno de los fotógrafos cubanos más capaces de plantear nuevas propuestas estéticas («... 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...»<sup>13</sup>). Lo que no aclaró Desnoes en aquel momento es el importante papel que desempeñaron Raúl Martínez y el suizo Luc Chessex en la formación de un primer grupo de fotorreporteros, entre los que se encontró Mayito, además de Iván Cañas, Enrique de la Uz y otros que trabajaron en la revista *Cuba* fundamentalmente; e incluso un segundo grupo (Gory, Grandal, Pirole, Mayra A. Martínez) que trabajó para *Revolución y Cultura* ya en los años 70. Es decir, que si bien Mayito fue uno de los más destacados del primer grupo, fue entre otras causas debido a la influencia de Raúl y Luc, y probablemente del propio Desnoes, a cuyo influjo intelectual no sería fácil sustraerse.

En general la obra de Mayito es bastante ambigua sobre todo en lo que respecta a su acercamiento a la cultura popular, tan defendida en los 60 como base de la cultura revolucionaria. De hecho, su interés por lo popular, aunque fuera para criticar algunos de sus códigos estéticos, demuestra que también

<sup>13</sup> Edmundo Desnoes, *op. cit.*, pág. 92.



sintió esa fascinación, común a la mayoría de los fotógrafos cubanos, por los sujetos típicos. Esa fascinación fue la que dio origen a toda una amplia producción de fotografía costumbrista y a veces folclorista, donde se mezclaban obreros trabajando, con negros bailando rumba, el ambiente pintoresco de los solares con luminosas vistas de la ciudad o la semipenumbra del interior de las fábricas. Ésa es la esencia de una poética que todavía domina en la fotografía cubana. Es una poética que derivó de la fotografía de prensa, pero que ahora tiene aspiraciones mucho más artísticas, es decir, ha convertido lo que antes era solamente criterio de valor documental en criterio de valor artístico: la sujeción al método de fotografía directa, el interés por «la vida», la atracción por lo popular y la fascinación por las situaciones interesantes, incluso humorísticas.

Hay dos series de Alfredo Sarabia que sintetizan todas las características de esa tendencia estética en la fotografía cubana de los años 80 y 90. Ellas son: *Algunas impresiones* (1988) y *Otras impresiones* (1991), ambas expuestas en la Fototeca de Cuba, la primera en 1989 y la segunda en 1992 como resultado de una beca otorgada por la institución. El apoyo que recibió Alfredo Sarabia por la Fototeca de Cuba (que es decir por Mayito y Marucha) demuestra lo bien acogida que era su obra, primero porque se afiliaba a la estética que Mayito propugnaba, aunque de una manera mucho más formalista, segundo porque verdaderamente Sarabia era un fotógrafo prolífico y de talento, en quien se podía confiar el relevo de la generación anterior. Su inoportuna muerte, en 1992, dejó sin despejar la incógnita de una posible superación estética que lo alejara de los lugares comunes en que todavía se regodeaba su obra.

#### LA ESCRITURA COMO ASUNTO

El triunfo de la revolución reactivó de una manera sin precedentes la utilización del discurso verbal en el espacio público. El bombardeo propagandístico a que había estado sometida previamente la sociedad cubana se vio multiplicado. Paulatinamente la propaganda revolucionaria fue desplazando a la publicidad comercial, hasta hacerla desaparecer por completo, bajo la marea de *slogans* extraídos de los discursos de los líderes revolucionarios. La realidad visual del ciudadano cubano se vio constituida en un alto grado por referencias verbales. El texto escrito en el espacio público era como una extensión y una reafirmación del poder; al mismo tiempo era un elemento de coacción y persuasión social.

Los discursos recontextualizados, superpuestos o impuestos en el espacio público dialogaban (y todavía dialogan) de una manera *sui generis* con la realidad. No es extraño que ese diálogo, a veces contradictorio, fuera de interés inmediato para los fotógrafos. Esa atracción por el texto como tema de la fotografía halló su más completa concreción en un ensayo fotográfico de Luc Chessex, titulado *Las paredes tienen la palabra*, parte del cual fue publicado en *Cuba Internacional*, 1971, año III, N° 19. El trabajo de Luc Chessex mostraba la omnipresencia de la propaganda escrita en el espacio urbano y la manera a veces lúdrica en que se relacionaba la gente con los carteles y los letreros. También era interesante el carácter *naive* de la escritura y la iconografía plasmada

en los muros, a veces de manera espontánea, por los mismos habitantes de las casas. Por otra parte, este ensayo de Chessex mostraba la convivencia del discurso político con el discurso comercial de la publicidad prerrevolucionaria, en un momento en que todavía la segunda no había sido completamente borrada. Por último era visible la contradicción entre los textos y sus contextos, sobre todo en fotos que destacaban el optimismo y el triunfalismo de los discursos implantados en una realidad urbana la cual ya daba señales de una decadencia que ha continuado hasta hoy día.

En esa época también la obra fotográfica de Raúl Martínez abordó el tema de los «murales» revolucionarios, espacios heteróclitos donde los militantes de los C.D.R. (Comités de Defensa de la Revolución) hacían coincidir, dialogar y encabalgarse consignas revolucionarias, informaciones de interés público, fotografías, carteles y dibujos, caricaturas, recortes de prensa, símbolos patrióticos y todo lo que pudiera servir para la comunicación de la ideología revolucionaria por medio de recursos gráficos. Seguramente lo que más atrajo la atención de Raúl Martínez fue la manera en que estos «murales» fueron constituyéndose en soporte de un nuevo lenguaje, una especie de diseño gráfico popular, donde intervenían códigos estéticos y decorativos de origen popular, mezclados con contenidos, textos e iconos impuestos por la cultura oficial, para lograr un conjunto visualmente dinámico, aunque en ocasiones sobrecargado de mensajes.

Ya hemos visto que también Mayito se interesó en esa intertextualidad como asunto de sus fotos, o al menos como contexto en el que interactúan los personajes retratados. Y esto último es interesante porque en muchas de esas fotos el texto escrito no aparecía como un objeto más dentro del contexto de lo fotografiado, sino como el contexto mismo en el que se ubicaban los objetos y los sujetos. De ahí que pueda decirse que muchas de las fotografías de la década del 60 muestran a los cubanos actuando en un espacio textual, en un contexto de palabras, por ello, doblemente ideologizado.

Paolo Gasparini, otro de los fotógrafos extranjeros que aportó un importante trabajo a la fotografía cubana postrevolucionaria, realizó también numerosas fotografías que enfatizaban la existencia de una realidad verbal como contexto social de los sujetos. Creo entender que la preocupación fundamental del fotógrafo de origen italiano era, desde entonces, captar las referencias visuales de una cultura nacional, los signos de una identidad nacional, tal como eran codificados por los diversos medios gráficos, fundamentalmente en el espacio urbano. Una vez captadas las características de ese contexto (de ese «paisaje» iconográfico) Gasparini procedía a fotografiar a los sujetos, y a «ubicarlos» como otros signos de identidad, interactuando con los signos contextuales. Gasparini ha mantenido esa metodología en todo su trabajo documental en numerosas ciudades latinoamericanas e incluso norteamericanas.

En la fotografía cubana de los 90 se ha renovado esa tendencia, en obras de Ever González, Raúl Cañibano, Rogelio Álvarez o Ramón Pacheco, entre otros. Por supuesto que, después de más de treinta años de desgaste semiótico, la retórica de los discursos oficiales superpuestos en la realidad visual cubana, suelen provocar un tratamiento crítico e irónico por parte de la

mayoría de los nuevos fotógrafos. Pero, además, el espacio público ya no es monopolio exclusivo de tales discursos oficiales. El reciente trabajo de Carlos Garaicoa con los *graffitis* de la Habana Vieja sacó a la luz discursos marginales, soportados por recursos gráficos no institucionales, en un espacio urbano caracterizado por el caos y la depauperación. Este tratamiento del asunto es totalmente subversivo si lo comparamos con el citado ensayo de Luc Chessex, pero no es un fenómeno aislado dentro de la actual fotografía cubana. En verdad, al fotografiar los *graffitis* hechos por habitantes de los barrios periféricos de la ciudad, Garaicoa se mantiene dentro de una poética que tiende a priorizar un concepto de realidad no institucional, y busca en lo marginal y lo desplazado elementos constitutivos de una realidad mucho más rica, dinámica y contradictoria de lo que aceptan los discursos oficiales.

### DE LA METÁFORA O EL NUEVO DOCUMENTALISMO

En el año 1992 Manuel Piña realizó una serie que tituló *Avenida 51*, con la que se propuso trastornar su propia posición como operador, y la situación del evento como «interesante». Al salir a la calle a tirar fotos casi al azar, sin apenas mirar por el visor, y muchas veces sin controlar el encuadre, pretendía trabajar en oposición al mito del fotógrafo-demiurgo, despojarlo de su halo de hombre interesado en la realidad, y demostrar la poca participación que hasta el momento había tenido el fotógrafo en la decisión de qué es lo real y de qué parte de lo real merece ser retratada. Ya empezaba a advertir en su noción de la realidad una contradicción con lo que enfatizaban los discursos oficiales. Comenzaba a advertir la pluralidad de lo real, y la manipulación que de esto hacen conceptos como lo interesante, lo histórico y lo heroico (por no hablar de lo políticamente oportuno, lo ideológicamente correcto o lo moralmente respetuoso). Por eso también, parte de la serie se concentraba en eventos intrascendentes, donde prácticamente no pasaba nada, sólo el tiempo, que es lo que supuestamente no debe pasar en ninguna fotografía.

*Avenida 51* estuvo muy marcada por la influencia de las ideas de Minor White, quien había configurado durante los años 60 una concepción de lo fotográfico a partir de una serie de experiencias religiosas y filosóficas. Como se sabe, Minor White develó la metafísica que había quedado sepultada por el pragmatismo tecnocrático en que se sostenía el objetivismo, el documentalismo y la espectacularidad de la fotografía contemporánea. Propuso como clave del hecho fotográfico, el acto de ver, al que daba una importancia casi mística, de comunión entre el que observa y lo que es observado:

Como el arquero, que, para alcanzar el blanco, tiene que, no evaluar lo que le separa de él, sino «ser» ese blanco, identificándose con él, el fotógrafo debe borrarse totalmente para no dejar más que la presencia de las cosas.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Jean-Claude Lemagny. «La fotografía inquieta consigo misma (1950-1980)», en *Historia de la fotografía*. Dirigida por Jean-Claude Lemagny y André Rouillé. Barcelona, Alcor, 1988, pág. 192.

Esto implicaba una metodología en el acercamiento a lo real, complementada con una noción de lo fotográfico como «equivalencia», noción que, según Jean-Claude Lemagny, Minor White tomó de Stieglitz (recordemos la serie de fotografías de nubes que Stieglitz realizó en los años 20, y a la que tituló primero *Cantos del cielo*, para finalmente denominarlas *Equivalentes*). Jean-Claude Lemagny resume la noción de «equivalente» del siguiente modo:

Una foto funciona como un equivalente cuando actúa como símbolo y metáfora de algo independiente del tema fotografiado (...) De esta manera, la fotografía puede comunicar lo que no se ve.<sup>15</sup>

Evidentemente, en esa metodología, su base teórica y sus resultados formales, está el principio de una puesta en crisis de la noción fetichista de lo «interesante» fotográfico:

La impecable definición que Cartier-Bresson hizo de la fotografía: «reconocimiento... de la significación de un hecho y de la organización rigurosa de las formas...» falla por su eslabón más débil. Los «hechos» no tienen «significación». A decir verdad, tampoco hay «hechos». O lo que viene a ser lo mismo, los sentidos posibles son tan numerosos y diversos que resulta vano tratar de elegir.<sup>16</sup>

La reformulación del concepto de realidad, el cambio de perspectiva hacia lo «interesante» fotográfico, el acercamiento a zonas marginales, la pérdida del héroe y el uso consciente de la metáfora como recurso comunicativo, son algunas de las principales características de la fotografía contemporánea en Cuba. Tales características pueden verse resumidas en *Avenida 51*, y son las que permiten definir lo que he llamado el «nuevo documentalismo» cubano.

Hay algunas obras de esa época, que considero paradigmáticas, y a partir de las cuales se abrieron las diferentes líneas del nuevo documentalismo. La serie *La boda*, que hizo Katia García en 1989 planteó una mirada mucho más aguda sobre el acontecimiento social. Sus fotos no fueron tomadas durante la parte pública de la ceremonia de la boda, sino antes, durante los preparativos de la novia. En tal sentido constituyeron también una búsqueda de lo marginal y lo no institucionalizado. La mujer no aparece como una figura heroica, sino como una víctima ritual, en un espacio doméstico restringido y depauperado. *La boda* es uno de los más interesantes aportes fotográficos a una iconografía crítica de la mujer cubana y a una deconstrucción de su rol en una sociedad machista. Ya Katia había realizado obras en ese sentido crítico (recordemos el políptico *Vida, pasión y muerte*, de 1987) probablemente bajo la influencia de algunos de los artistas que en la década de los 80 experimen-

<sup>15</sup> Idem.

<sup>16</sup> Jean-Claude Lemagny. *Op. cit.*, pág. 194.

taron con la imagen fotográfica. *La boda* se constituye ante todo como una obra fotográfica de carácter sociológico que además tiene en cuenta, para subvertirlo, un género histórico dentro de la fotografía cubana: la fotografía de bodas, fiestas y eventos sociales, que tuvo en Constantino Arias uno de los más conocidos exponentes, pero que también cuenta con aportes de fotógrafos anónimos que aún hoy, bajo el calificativo de *lambieros* se dedican a ese trabajo.

A pesar de que la obra de Katia García no ha contado con mucha resonancia entre la nueva promoción de fotógrafos cubanos, considero que esa serie de *La boda*, es una especie de puente entre el movimiento artístico de los años 80, que como se ha visto no dejó de incluir a la fotografía, y el grupo de fotógrafos que realizan una fotografía documental en los años 90.

Otro trabajo importante a principios de esta década fue el de Carlos Garai-coa. La documentación fotográfica que hizo este autor de sus proyectos de intervención en el espacio público también estaba marcada por las tendencias documentalistas y de arte sociológico de la década pasada. *El juego de las decapitaciones* y *La casa del Brillante* fueron obras de restauración y resemantización de espacios en ruinas. La fotografía servía para documentar el proceso y para propiciar una comparación entre el espacio original y el espacio ya cualificado por el artista. *Homenaje al 6* era una obra más provocativa, consistía en insertar un elemento semántico inusual en la trama urbana y documentar la reacción de la gente. Era una especie de alternativa a los discursos oficiales que dominan en el espacio público, una subversión del monopolio de la palabra ejercido por el poder. *Aquí construye* estaba hecha con otro procedimiento: la contraposición de una realidad autenticada por la imagen fotográfica, un espacio ideal constituido por el dibujo. Era también la contradicción entre la utopía y la historia, o entre la ideología y la realidad.

En 1991 salió a la luz otra obra importante: *Zoo-logos*, de Eduardo Muñoz. A este trabajo me he referido anteriormente como exponente de una «fotografía metafórica». Con esto quiero decir una fotografía que pone en función recursos para la identificación y negación simultánea del sujeto o el objeto fotografiado. En este caso es la identificación entre la humanidad y los animales, pero también entre el Jardín Zoológico, la cárcel y la sociedad.

Este procedimiento es perceptible también en la manera en que fotógrafos como René Peña, Abigail González, Cirenaica Moreira, Alom o Marta María Pérez abordan el autorretrato. Una manera que he calificado como «antirretratística» por la introducción de la metáfora como elemento de ruptura en la cadena identificatoria entre el sujeto y su imagen.

Si en una obra como la de Arturo Cuenca la obsesión del autor es colocarse en la situación del sujeto que observa la imagen, presentando la imagen misma como sujeto que observa, en un proceso de total identificación con el otro, autores como los que he mencionado tienden a divorciarse de su propia imagen, en lo que parece también una propuesta de distanciamiento para el espectador. El resultado en la obra de Cuenca (recuérdense por ejemplo sus retratos de *homeless* de 1993) es un planteamiento del tipo *yo soy el otro*, lo cual tampoco está muy lejos de la pretensión ecuménica de Minor White, mientras

que en un autorretrato de Peña o Marta María este planteamiento adopta la forma negativa: *yo no soy éste, esto no es lo que parece*.

Esa fórmula negativa es una forma de enmascaramiento. Con el término de fotografía metafórica he bautizado en realidad la nueva variante que adopta el enmascaramiento en la fotografía cubana de los 90. Éste es en primera instancia el enmascaramiento consciente del autor, resultado de un cambio de posición del autor hacia su identidad y de un control intelectual sobre las relaciones entre el autor y el medio. En ese sentido es totalmente opuesto a la anulación del autor en la fotografía documental de los años 60 y 70. En aquel entonces el autor se encontraba subordinado a aquellas potencialidades ideológicas del medio fotográfico que lo marcaban como eminentemente testimonial. La cámara fotográfica era considerada como un aparato que generaba verdades, certificando la realidad, o mejor, aquellos fragmentos de realidad que los discursos emanados del poder e impuestos a nivel social consideraban como auténticos y únicos. Había pues una especie de proporcionalidad entre el valor de la imagen fotográfica y su coincidencia con los criterios de valor social que el poder había señalado para lo real. En cierto modo la fotografía funcionaría como un medio de autenticación de una noción de realidad sumamente rígida y monolítica. Para que esto ocurriera era necesario que la interferencia de la subjetividad (la ideología, la conciencia) del autor fuera mínima, y que sus problemas de identidad (digamos, sus «problemas ideológicos»<sup>17</sup>) quedaran al margen de la representación. En el nuevo documentalismo, la ideología autoral está siempre interfiriendo dentro del proceso automático de reconstrucción fotográfica de la realidad (y tal vez sea ése el límite con el que se toparon fotógrafos como Cuenca o Piña en su búsqueda de identificación con el otro). Esto implica un cuestionamiento de la propia noción de realidad, pero también del cuerpo ideológico que había sostenido el aparato fotográfico como una institución más.

Por otra parte lo metafórico permite un enmascaramiento de los mensajes. La concatenación, la simultaneidad y la yuxtaposición de significados conducen a una extraordinaria ambigüedad semántica. Éste es un modo de evadir las presiones de coerción y censura. Ya he señalado en otro ensayo que estos fotógrafos están más interesados en la supervivencia de su actividad discursiva que en la confrontación directa con el poder estatal. Y para tal propósito es importantes la función evasiva de la metáfora.

En conclusión, lo que hay de «nuevo» en esta etapa de la fotografía cubana es en primer lugar la visión crítica del documento fotográfico. Los artistas que usaron y manipularon la fotografía en la década del 80, abrieron la posibilidad de una investigación en su esencia ideológica y en la relación entre el poder, la imagen y la historia. El nuevo documentalismo trata de romper esa

---

<sup>17</sup> En Cuba se hace un uso eufemista de estos términos para referirse al desacuerdo con la ideología estatal, sin tener en cuenta que lo «ideológico» no existe de otra forma que no sea como «problema».

cadena de reconstrucciones y legitimaciones mutuas entre el Estado, el documento, la historia y la sociedad (cadena de la que había quedado excluido todo individuo que no pudiera ser representado como heroico y toda realidad que no pudiera ser narrada como épica). Algunos de estos fotógrafos tratan de mantener la misma línea investigativa que comenzó en los 80 con artistas como Cuenca, Torres Llorca o Leandro Soto. El resultado ha sido una evolución desde los trabajos puramente documentales (y por lo general, puramente fotográficos) de principios de los 90 hasta las actuales obras de Muñoz, Piña, Garaicoa, Peña o Eduardo Hernández, mucho más interpretativas y con estructuras más complejas, donde la ambigüedad de la metáfora se ve reforzada por la intertextualidad, y donde el diálogo entre diferentes medios sirve de base también a un análisis de los medios mismos.



Chechere Ngoma. (1995)