

René Peña: talkin' 'bout a revolution

En 1991 René Peña debutó en la escena de la fotografía cubana con una muestra individual en la Fototeca de Cuba, titulada Crónicas de la ciudad. La exposición, organizada por Eduardo Muñoz Ordoqui, quien entonces fungía como curador de la Fototeca, combinaba en realidad dos proyectos individuales: el de René Peña y el de Manuel Piña, quien también exponía su obra por primera vez.

Reunir las obras de esos dos jóvenes fotógrafos alrededor del tema de la ciudad, tenía en aquel momento implicaciones que apenas comenzábamos a presentir. El término “crónicas” en el título de aquella exposición ya estaba remitiendo a la cuestión que empezaba a inquietar a la nueva generación de fotógrafos cubanos: la necesidad de introducir una nueva narrativa en las representaciones del espacio social, para la cual los conceptos de espacio, sociedad y documento no estuvieran ya sujetos a la función represiva del discurso oficial. El término, por demás, contiene la posibilidad de un irónico extrañamiento, si lo remitimos al título de un conocido libro de Ray Bradbury. La conexión entre crónicas urbanas y crónicas marcianas -aun cuando fuera inconsciente- remitía a un nuevo campo semántico en el cual el territorio utópico devenía espacio de hostilidad e incertidumbre. En esas condiciones la ciudad no sería vista necesariamente como ese espacio de pertenencia en el que se afianza la identidad colectiva, sino más bien como un ámbito extraño en el que todo sentido de unidad derivaría hacia la crisis.

Tanto Manuel Piña como René Peña tenían una relación tensa con el espacio urbano. El primero codificaba fotográficamente esa tensión mediante el distanciamiento psicológico con los temas y la incomodidad física del punto de vista. En sus fotografías de la Avenida 51 y otras tomadas en el centro de la ciudad, reproducía, además de posibles itinerarios (divagando a la vez que vagando), una manera de fotografiar aprovechando ángulos inusuales, seleccionando momentos que no eran decisivos, situaciones que no eran interesantes y sujetos que no eran heroicos ni pintorescos.

Por su parte René Peña ya estaba desplazando el foco desde el espacio público hacia el interior doméstico, reubicando el concepto de “espacio social” de acuerdo a un imaginario que en aquel momento continuaba siendo periférico dentro de la retórica documentalista. En ese contexto Hacia adentro (1989-1992) es la serie que resume de manera más completa la primera etapa de la obra de René Peña y sus aportes a una nueva sensibilidad en la fotografía documental cubana, en el umbral del “período especial”.

Esa serie se concentra en el espacio doméstico, los gestos cotidianos, el círculo familiar, aparentemente desconectado de la historia y que devenía, a principios de la década de 1990, una metáfora del desgaste de la relación colectiva con la historia. La motivación principal de las fotografías era el propio acto fotográfico y la situación estética que generaba. El valor que buscaba producir René Peña era, ante todo, formal. Y, sin embargo, ese giro estético ya llevaba un impulso autorreferencial que

recolocaría las claves de identidad y alteridad en el centro de sus siguientes proyectos artísticos.

René Peña introduce como programa estético algo que los fotógrafos cubanos habían tanteado solamente de manera aislada y colateral: la belleza de la piel negra, su potencia simbólica y formal. No se trataba de una reivindicación sentimentalista del sujeto negro como bello, sino de producir la fotografía como situación estética, haciendo uso de los materiales con los que el fotógrafo estaba más familiarizado. Y uno de esos materiales era la piel. Trabajando con luz natural y en espacios angostos, René Peña parece estar siempre muy cerca de las personas fotografiadas. La serie tiene un tono introvertido e intimista que justifica el título "hacia adentro", aunque sólo se podía lograr de esa manera trabajando desde dentro. Peña fotografía a los negros sin condescendencia, pero también sin ese humor, a veces irritante, con que algunos fotógrafos documentalistas miraron hacia la cultura popular y las minorías en Cuba. En su proyecto no hay perspectiva etnográfica ni pintoresca, mucho menos la intención de representar a los negros como sujetos "integrados" al paisaje revolucionario. De hecho, si hay algo que desaparece en sus fotografías es el "paisaje revolucionario".

Uno de los subtextos de Hacia adentro es la componente religiosa del ambiente doméstico, que sustituye y contradice a la componente política del ambiente público en La Habana de fines de la década de 1980 y principios de los años 90. Y esa religiosidad está asociada al tema racial, no como algo que ilustra una identidad étnica (no se trata de representar lo religioso como "religión afrocubana"), sino de aceptar el ambiente doméstico en las casas de los negros, con todos los elementos simbólicos que lo conforman. Lo simbólico en esa etapa de la obra de René Peña, no era algo que se ponía en escena, sino que formaba parte de la realidad en los ambientes que él fotografiaba. Sin embargo, aunque espontáneo e intuitivo, en 1989 René Peña era ya un autor con una mirada llena de intenciones que trabajaba sus imágenes con una particular voluntad expresiva y una consistente inteligencia visual.

La fotografía que cierra la serie Hacia adentro es una imagen en la que aparece el propio Peña. Aunque él mismo se resiste a calificarla como un autorretrato y yo la veo más como un ejercicio de composición, esa imagen es clave en la transición hacia una nueva etapa, caracterizada por las combinaciones entre religiosidad, autorrepresentación y erotismo. La presencia de las cáscaras de huevos en el momento del aseo sugiere que estos fueron utilizados en algún ritual de limpieza. Ya el huevo había aparecido en una fotografía de 1990, junto a una estampa de Santa Teresita, en una asociación más rebuscada, que incluía una máquina de escribir y una mujer semidesnuda, de espaldas. Ahí Peña trabajaba con las tensiones entre religiosidad y erotismo y entre el imaginario católico y el afrocaribeño, pero a partir de 1992 se desarrolla toda una serie, titulada Ritos, con la que sale definitivamente de la poética fotodocumentalista y comienza a trabajar con los códigos gestuales e icónicos con que se dio a conocer internacionalmente.

Simultáneamente René Peña realizó una de sus series más inspiradas (Muñeca mía, 1992). En ese proyecto se tantea el imaginario colectivo de una sociedad racista, a

partir de uno de sus principales tabúes: la relación interracial en la que el negro es el sujeto masculino. En *Muñeca mía* Peña pone en escena todo un instrumental de violencia simbólica, con el que se ha construido una representación del negro como sujeto agresivo y lujurioso. Los contrastes entre blanco y negro, masculino y femenino, carne y plástico, introducen un texto -casi una parodia- de lo perverso y antinatural. Sin embargo, fotográficamente son representaciones sutiles y delicadas.

Esa mezcla de tensión y delicadeza ha sido manejada persistentemente por René Peña en series como *White Things* (2000-2005) y otras numerosas obras realizadas en años recientes. Por un lado esto le ha servido para desplegar todo un repertorio de asociaciones entre el cuerpo y los objetos; por otra parte ha sido una de las vías para infiltrar, con equilibrada elegancia, una componente femenina en las representaciones de su propia sexualidad. Y finalmente, con sus puestas en escena, sus poses ambiguas y su construcción transversal de los personajes, ha venido desarrollando consistentemente uno de los ejes conceptuales de su obra (no por sutil menos importante) desde 1989 hasta la fecha: la elaboración visual y performativa de lo que Pierre Bourdieu estudió magistralmente bajo la noción de *habitus*. De hecho, la “distinción” se ha constituido en uno de los subtemas de la obra de René Peña y eso le ha permitido representar como “estilo de vida” lo que en un principio era solamente una vida sin estilo.

Una tarde del año 1994, René Peña y yo conversábamos en mi departamento de La Habana mientras en la radio sonaba una canción de Tracy Chapman: “Don't you know. They're talkin' 'bout a revolution. It sounds like a whisper”. Peña estuvo traduciéndome fragmentos de la canción y de ahí pasamos a conversar sobre el abordaje de los problemas raciales en su propia obra. Más de 15 años después él produjo esta magnífica pieza titulada *Susurros*, que ha sido el punto de arranque para esta exposición. En la fotografía de Peña los “susurros” simbolizan algo diferente a lo que sugiere la canción de Tracy Chapman. Los hombres que murmuran a cada lado son como alter egos que significan la vieja dicotomía entre el bien y el mal, entre la verdad y la mentira o entre el yo y el otro. La imagen traduce un problema de identidad como una cuestión moral y confirma el carácter autocrítico que ha mantenido el trabajo de este autor durante más de 30 años de carrera artística. Tal vez la revolución que se menciona en la canción de Tracy Chapman no sea la misma de la que puede hablar René Peña (mirando su foto sospecho que esta es una revolución que debe empezar cada día dentro de uno mismo) y aunque seguramente él no recuerda la anécdota que acabo de contar, he querido que el título de la exposición sea un homenaje a aquel encuentro y a tantos otros que sostuvimos en lo que fue una de las etapas más ricas y promisorias de la fotografía cubana.

Juan Antonio Molina
Ciudad de México, 2016