

LOS CAMPOS DE BATALLA

Sobre la fotografía cubana contemporánea

Juan Antonio Molina Cuesta



Alfredo Ramos y Katarzyna Badach. *Surfin Buenavista*, 2007

...nos comemos la tierra y la tierra, que es cabal, seguramente nos devolverá el favor.

Antonio José Ponte. *Las comidas profundas*



Irolán Maroselli. La tierra. De la serie Las comidas profundas, 2007-2009

A principios de la década de 1990, cuando la economía en Cuba se encontraba en el momento de su crisis más profunda, las jineteras cubanas pusieron de moda el lema “¡A la batalla!”, que inmediatamente se generalizó como un irónico grito de guerra, en un escenario que había dejado de ser heroico definitivamente. La transformación de la sociedad cubana en el siglo XX puede ser medida por el tránsito desde la frase bélica que da inicio al himno nacional (“Al combate corred bayameses”) hasta esta otra frase, “¡A la batalla!”, grito de supervivencia, que enseguida se cargó de una sorda lujuria. En ese período, calificado como “especial”, no sólo cambió el sentido de la “lucha”, sino cambiaron sus escenarios. La batalla se libraba en todos los frentes, diría el discurso oficial, con su habitual pomposidad. Pero eso en realidad significó una reducción del mundo al espacio íntimo y un afianzamiento del cuerpo individual como referencia de la realidad.

En los años más intensos del “período especial” el espacio público era percibido como un ámbito hostil y árido. El ambiente no transmitía la sensación de que se estuviera viviendo una era gloriosa en la que todo debía ser fotografiado. Se había perdido lo que Lisandro Otero describió en una de sus novelas como “aquella sensación de comenzar la historia”. Y no quedaban muchos para lamentarlo.

Dos décadas después, cuando el fotógrafo Ossain Raggi inauguró en la Fototeca de Cuba la exposición *Campos de Batalla 1895-1898*, resultaba difícil encontrar algún dejo de nostalgia en su regreso a los lugares donde tuvieron lugar los combates de la guerra independentista de 1895. La fotografía de campos de batalla, representados como paisajes históricos, tiene numerosos antecedentes en distintas regiones del mundo. De hecho la exposición de Ossain fue acompañada del proyecto *War Habitats*, del fotógrafo sueco Bjorn Larsson. Las fotografías de Larsson reproducen dioramas desplegados en dos museos dedicados a sendas guerras: el de Volgogrado (antigua Stalingrado) y el Museo de la Guerra de Octubre, en El Cairo.

Los proyectos de esta índole suelen indagar en la lógica de las representaciones conmemorativas y los cruces entre relato histórico, memoria colectiva y puesta en escena. Ahora recuerdo también la serie *Campos de batalla*, de los españoles Bleda y Rosa, un proyecto relativamente contemporáneo al de Ossain, pero con mayor complejidad conceptual, que tiende a elaborar

nuevos planteamientos estéticos y antropológicos sobre el concepto de paisaje y explorar incluso referencias de algunos géneros pictóricos.

A diferencia de esos proyectos, el de Ossain parece concentrado en la necesidad de una experiencia personal de la historia, por medio del acto fotográfico. No resulta en un embellecimiento del lugar ni en una investigación sobre las posibilidades narrativas de la fotografía. Lo que hace es plantear la contradicción entre la grandilocuencia del relato histórico (en algunos casos, hasta el término “batalla” parece exagerado) y la indiferencia con que sigue desarrollándose la vida en esos lugares, en los que se habita entre los monumentos y el olvido.

No puedo tocar este tema sin mencionar la obra de Manuel Piña. Por lo menos dos de sus proyectos más importantes tienen que ver con la memoria colectiva y los relatos oficiales, y resultan en imágenes que transmiten una cierta banalidad. *Sobre los monumentos* (1998-1999) es una serie de fotografías de sitios donde hubo monumentos que fueron destruidos por la revolución. Los sitios fotografiados carecen de atractivo visual y las fotografías mismas, a pesar de que son cuidadosamente elaboradas en su composición, no representan nada que sea interesante a primera vista. La serie *Rastros* (2003) vuelve sobre ese tema desde otro ángulo: los campos donde en una época la población civil, organizada en milicias, hacía prácticas militares para defenderse de una supuesta invasión norteamericana. Esos terrenos, abandonados y cubiertos de maleza, han quedado como restos de una batalla que nunca ocurrió, excepto en el plano de los simulacros. Manuel Piña los representa como fragmentos de un paisaje en el que la belleza se reproduce también con un matiz sospechoso.

Reinaldo Echemendía Cid es un fotógrafo joven que está produciendo una iconografía potente, que saca fuerzas también de la memoria histórica, las representaciones de las identidades colectivas y otros temas sociales, mientras experimenta con procesos alternativos y con diversas variantes de construcción simbólica. Hay una serie en particular que toca un tema de la historia de la revolución, sobre el que hay un velo de ambigüedad: los paredones de fusilamientos. Según los rumores (no hay una versión oficial al respecto) los fosos de algunas antiguas fortalezas, como la de La Cabaña, a la entrada de la bahía de La Habana, son utilizados para realizar esas ejecuciones, ahora esporádicas, pero mucho más frecuentes al principio de la revolución. Usando

un lente gran angular, Reinaldo Echemendía hace esta serie que tituló *180° de Nada* (2010-2012) donde representa la última mirada de de los ejecutados. La combinación de espacio circular, contrastes intensos y luces duras (el sol pegando en la lente y dañando los ojos) genera imágenes alucinantes, que transmiten realmente una sensación de momento postrero. Es una de las series más impactantes que se han producido en Cuba recientemente, por medio de la subjetivación del espacio y de la arquitectura. Más que de subjetivación habría que hablar de transferencia o intercambio de subjetividades, pues el fotógrafo se pone en el lugar del fusilado y luego se lo transfiere al espectador, como una invitación a tomar responsabilidad por la muerte del otro.



Reinaldo Echemendía Cid. Sin título, de la serie *180° de Nada*, 2010-2012

Otro proyecto de este autor, basado también en la relación entre historia y arquitectura, es la serie *Feromonas*, que se expuso recientemente en la Fototeca de Cuba. Es una serie de fotografías de campanas que todavía siguen siendo usadas en diferentes ciudades de Cuba. La campana es parte de la arquitectura religiosa y reminiscencia de la época colonial, también asociada con las guerras de independencia. Las fotografías por sí solas serían atractivas por lo cuidadoso de las composiciones y por su aspecto nostálgico, pero Reinaldo les agrega -literalmente- otro ingrediente, al someterlas al proceso de blanqueado y virado, sustituyendo el virador por sangre de cerdos recién sacrificados. Lo que en la serie *180° de Nada* era una simbología de la violencia, aquí se vuelve sustancia. La sangre, que es materia de la historia, se incorpora a la materia fotográfica.

Más recientemente lo épico es tratado con una ironía más explícita. Las imágenes más llamativas de la serie *La guerra fría*, de Rigoberto Oquendo (Chacho) son dos fotografías de sendos refrigeradores, uno fabricado en Rusia y otro en Estados Unidos, ambos igualmente vetustos y con aspecto de reliquias. Los encuadres cerrados enfatizan la superficie metálica donde se destaca la marca de cada refrigerador y el idioma en que está identificado. El *close up* crea un efecto confuso: nos acerca a la identidad del objeto hasta el punto en que esa identidad se disuelve. Además de lo ingenioso que resulta el juego de palabras e imágenes, el motivo de las fotografías nos remite al hecho de que, para los cubanos, la verdadera guerra se ha estado librando durante décadas alrededor de la despensa.

No podían faltar, en el panorama de la fotografía actual, imágenes que aludieran a la comida. Irolán Maroselli realizó, entre 2007 y 2009, una serie que tituló *Las comidas profundas*, citando un ensayo de Antonio José Ponte, escrito en La Habana en 1996. Irolán logra una interesante relación entre las fotografías y el texto citado. Primero lo vulgariza, llevándolo al nivel del lenguaje popular, en el cual “comer sogá” o “jamar tierra” son sinónimos de pasar trabajo, hambre u otras vicisitudes. Luego traslada la imagen al lenguaje visual, con un doble efecto: una literalidad que se vuelve irónica y una fuerza simbólica, que devuelve al acto de comer una cierta dignidad, asociada con lo litúrgico y -otra vez- con lo profundo.

En las últimas tres décadas muchos de los fotógrafos han optado por trabajar en el espacio doméstico, lo que le ha dado más visibilidad y valor social a la vida privada. Tal vez un ejemplo

extremo de esa tendencia sea la serie *Aquí tampoco*, realizada por Ernesto Leal en el año 2000, y que tiene una segunda parte, fechada en 2009. En ese proyecto, Leal hace fotografías a ras del suelo, en los rincones, detrás y debajo de los muebles de su casa. Parece que buscara algo en esos sitios donde se acumula el polvo. El título hace sospechar que la búsqueda es infructuosa. Podemos especular sobre lo que buscaba, pero ya no parece tan importante. Lo que constituye narratividad de este proyecto es la búsqueda y su contexto y, sobre todo, su carácter ocioso, improductivo, trivial en cierto modo.

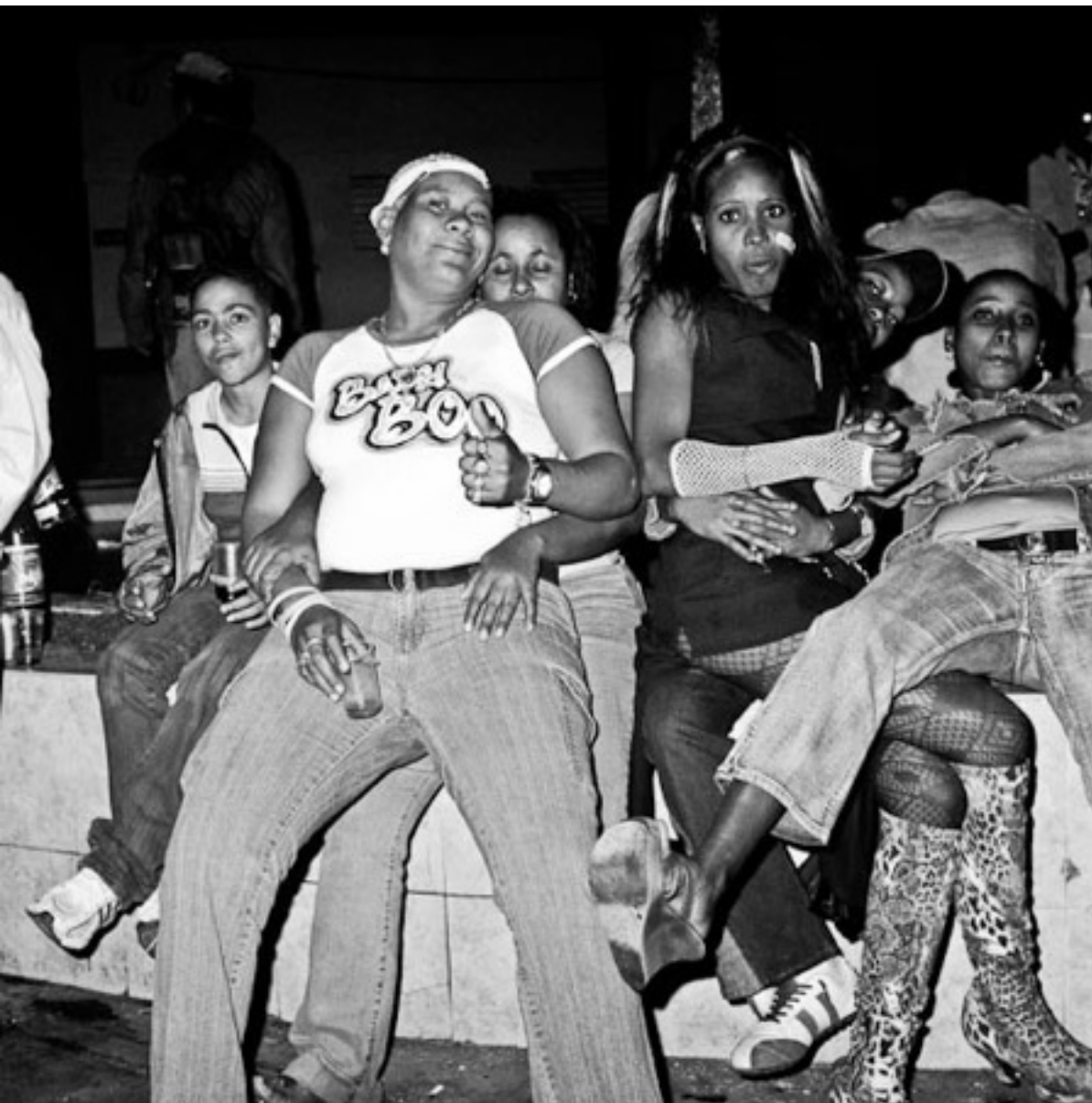


Ernesto Leal. Sin título, de la serie *Aquí tampoco*, 2000

El desplazamiento de la fotografía cubana hacia el espacio privado ha servido para producir narrativas sobre la vida cotidiana, no sujetas a la visión de “realidad” que se transmite oficialmente. Al mismo tiempo, ha propiciado operaciones de resistencia y resignificación del discurso político, como en las series *Palabras* (2001-2006) y *Subtítulos para sordos* (2003) que hizo Alfredo Ramos fotografiando de muy cerca la pantalla de su televisor mientras transmitían programas de propaganda gubernamental. En algunos casos el acercamiento a la pantalla generaba una distorsión natural de la imagen fotográfica. En otros casos él creaba más distorsión al interferir en la calidad de la señal televisiva. En consecuencia las fotografías exigían un



esfuerzo extra para identificar lo fotografiado. Así se producía una doble intervención: por un lado se obstruía la función persuasiva del discurso político (se silenciaba, de hecho) y por otro se



Alejandro González. De la serie *La Habana: AM-PM*, 2005

saboteaba la función descriptiva de la imagen visual. Finalmente las obras invitan a una doble lectura. Primero como un gesto de resistencia, al imponer, desde el espacio privado, las condiciones de recepción y de respuesta al discurso de los medios. Segundo, como una disolución del signo fotográfico, llevado hasta los límites de la abstracción y despojado de su iconicidad.

La fotografía de interiores ha permitido la representación de un cuerpo liberado del control y la estandarización y la expresión de una sexualidad omitida incluso por los discursos de la crítica y la historiografía. Ciertamente que esa sexualidad ha sido codificada con distintos grados de sofisticación que llevan incluso a la disolución de las referencias al espacio local. En muchas fotografías de René Peña, Marta María Pérez o Cirenaica Moreira, así como en buena parte de la obra de Juan Carlos Alom, es casi imposible identificar un lugar específico. Lo que parece prioritario en esos casos es la producción del ícono, su intersección con diversos textos, el despliegue de su simbología y su teatralidad.

A principios de la década de 1990 Abigaíl González comenzó a hacer una fotografía híbrida, donde los sujetos posaban en situaciones preconcebidas y sin embargo predominaba un tono “documental”, justamente debido a que las escenas se ubicaban en un espacio local, identificable y sin modificaciones aparatosas. Siempre me pareció que aquellas fotografías, tomadas por Abigaíl González dentro de su propia casa, podrían funcionar como un testimonio colateral de la depresión social y económica, a pesar de ser recibidas como “desnudos” o fotografía erótica. Y sin embargo, la lectura del cuerpo en esas imágenes no siempre indagó en lo que significaban como proyección de la sexualidad del autor o sobre las relaciones de géneros implicados.

Ya entrado el siglo XXI hay fotógrafos que logran representaciones más nítidas de la sexualidad sin necesidad de acudir al desnudo. Las fotografías que hace Alejandro González de distintos grupos (sobre todo jóvenes y adolescentes) captan su energía festiva, su irreverencia y un erotismo que no encaja en el modelo, casi religioso, de austeridad y sacrificio que ha propugnado el gobierno cubano. Los sujetos fotografiados en las series *La Habana: AM-PM* (2005) y *Conducta impropia* (2008) no sólo parecen estar al margen, sino en una posición de resistencia, en la que imponen su propio cuerpo. Curiosamente, lo que los separa de la realidad descrita por el discurso oficial es que ellos son más reales. La cualidad principal del trabajo de Alejandro González, así como de Leandro Feal, por mencionar otro ejemplo, es el realismo. Ellos van directamente a los sujetos, a los lugares, a los cuerpos, a los gestos, a las miradas. De hecho, parecen ir directamente a la fotografía, sin rebuscamiento ni distracciones. Y justamente a través de ese realismo logran buenos retratos, buenas escenas, imágenes interesantes del paisaje urbano,

composiciones equilibradas y todas las cualidades formales de las que puede beneficiarse la fotografía.

La fotografía a veces se beneficia también de los defectos. Una parte de la obra de Feal afianza su expresividad en los materiales vencidos, la mala iluminación, el desvanecimiento del color y las manchas en el negativo. Las fotos parecen mucho más viejas de lo que son en realidad, como si se adelantaran al futuro. Pero es el “ruido” en la imagen lo que hace que el tiempo de lo fotografiado parezca elusivo.



Leandro Feal. De la serie *Almost Blue*, 2011