

La vuelta al sujeto en la fotografía cubana del fin de milenio: Marta María Pérez y René Peña

Lidia Hernández Tapia
The Graduate Center, LAILaC
lhernandeztapia@gradcenter.cuny.edu

Resumen

Las obras de los fotógrafos cubanos Marta María Pérez Bravo y René Peña resultan claves para comprender el cambio de paradigma estético y conceptual ocurrido en Cuba entre los años 1980 y 2000. Este texto se enfoca en el uso del autorretrato como práctica conceptual que altera las formas tradicionales de representación del sujeto en la fotografía cubana de 1959 en adelante. Propongo examinar los distintos significados de la exploración del cuerpo humano para la construcción de discursos visuales que dialogan o contradicen la narratividad oficial del poder del estado cubano y sus instituciones culturales. A partir de las series fotográficas producidas por Pérez Bravo y Peña, interrogamos de qué manera se produce el desplazamiento de un punto de vista autoral interesado en redescubrir y narrar nuevas identidades del individuo, que sustituye la perspectiva colectiva antes predominante en la estética fotoperiodística “épica”. Igualmente, consideramos los nuevos modos de representación que ambos autores proponen con respecto a debates sobre el cuerpo femenino, el sujeto queer, la raza y las relaciones interraciales en la Cuba del fin de milenio.

Introducción

La fotografía cubana de los noventa, o la también conocida como fotografía del Período Especial, es un movimiento ideo-estético que trasciende el marco temporal de la década de 1990. Como movimiento, el grupo de fotógrafos que la crítica cubana e internacional coincide en llamar bajo esa denominación afianza su madurez como colectivo en los noventa, pero su origen se ubica en la década anterior y su legado ha continuado enriqueciéndose hasta la actualidad. El nombre de Marta María Pérez Bravo surge continuamente en los textos académicos y ensayos sobre el tema como “la madre” de este movimiento, quien primero comenzó a experimentar con la fotografía y a expandir el entendimiento de una práctica conceptual y formal que luego sería explorada con similar fecundidad por quienes le sucedieron.

Tanto desde su concepto como en su despliegue formal, los asuntos centrales en la nueva fotografía cubana son las representaciones, las problemáticas de la subjetividad y la sujeción. En este texto examino obras de dos artistas claves en este grupo: Marta María Pérez Bravo y René Peña, por la riqueza de significados que cada uno de ellos desde sus respectivas prácticas aportan para el análisis de una representaciones de subjetividades en contradicción o en diálogo directo con la narratividad del poder del estado. Una dinámica fundamental, como veremos a continuación, moldea el cambio de paradigma ocurrido en la fotografía de los noventa que se resume en el título “la vuelta al sujeto”: la creación fotográfica como gesto de resistencia ante la precariedad a la que continuamente se exponen ambos artistas en el contexto social y económico cubanos de fin de milenio.

¿Cuáles son las formas en que el sujeto vuelve a sí mismo en la fotografía cubana de los noventa? ¿Qué nuevas representaciones de ese sujeto emergen y se consolidan en ese período temporal? ¿Cómo aportan las narrativas construidas por Marta María Pérez y René

Peña en la construcción de nuevos imaginarios en la fotografía cubana posterior a 1959, y en particular en el contexto del Período Especial? Para responder a estas preguntas y otras cuestiones relacionadas nos enfocaremos en autorretratos de ambos autores producidos entre 1982 y 2000.

A nivel formal, el autorretrato es una de las tempranas y contundentes elecciones estéticas y conceptuales que de manera más evidente indican el surgimiento de un nuevo sujeto en el panorama fotográfico cubano. Aquí indagamos cómo dicha elección del punto de vista autorreferencial tiene consecuencias en la elaboración de un mensaje ideológico, que trascienden lo meramente estético. El análisis que ha predominado en textos críticos del y sobre el período sostiene la preponderancia de los valores estéticos como carta de triunfo de este movimiento, por encima de las implicaciones políticas del uso del autorretrato como concepto.

El autorretrato y los nuevos paradigmas de representación

Fueron historiadores del arte cubanos quienes se encargaron de elevar la fotografía hacia los predios institucionales del arte. Desde su perspectiva, el punto de giro en la fotografía isleña ocurre cuando un grupo de artistas plásticos comienzan a usar la técnica fotográfica para crear imágenes con un significativo componente conceptual, y trascienden la función documental a la que había estado limitada hasta entonces antes de los noventa. El cambio más radical que experimentó la fotografía cubana a finales del siglo XX, escribió el historiador y crítico de arte cubano Juan Antonio Molina Cuesta fue en su relación con lo artístico: “Hubo un ajuste que prepararía las bases para una operatividad de la fotografía dentro del sistema de la plástica cubana e internacional. Esto, desde metodologías y propuestas estéticas que estarían priorizando lo formativo más que lo informativo, es decir, la forma más que el dato, la ambivalencia más que la evidencia” (Fotógrafos cubanos hoy, 2).

La cita de Molina apunta hacia la ruptura que comienza con Marta María Pérez a mediados de los ochenta, que marca un punto de giro con respecto a la tradición fotográfica. Dicha ruptura coincide en el tiempo y está influida por una transformación de las artes plásticas cubanas hacia un arte “políticamente incómodo” que tiene lugar durante la década de 1980. Este período se enmarca en la etapa conocida como la “rectificación de errores” que comienza en las repúblicas de la Unión Soviética, y que llega también a Cuba aunque con intenciones menos radicales que las que llevaron a la desintegración de la URSS.

Es hacia mediados de los noventa, en 1995, cuando el curador y crítico Gerardo Mosquera nombra por primera vez en el texto de una exposición a la “nueva fotografía cubana”. Y luego en 1996, Juan Antonio Molina organiza la exposición “El voluble rostro de la realidad. Siete fotógrafos cubanos”, en cuyo catálogo afianza la idea de que una nueva generación había emergido. La nueva fotografía se define como superación de la tradición documental que le precede.

Los nuevos fotógrafos-artistas se distinguen del movimiento de la fotografía épica, que acompañó a la revolución desde sus primeros días, y que con la técnica más estilizada al estilo de la agencia Magnum ayudaron a difundir la imagen de los líderes barbudos y su proyecto revolucionario. Figuras emblemáticas de la épica son Alberto Korda, Raúl Corrales, Ernesto Fernández, Osvaldo Salas, entre otros. La estética “épica”, como le llamó la historiadora cubana María Eugenia Haya (1979) en la primera investigación sobre el tema, estaba también influenciada por una fotografía latinoamericana simpatizante de movimientos

sociales izquierdistas muy popular en esos años. Como rasgos distintivos de la etapa épica, la antología “Cuba, 100 años de fotografía” (1998) se refiere a “la búsqueda constante de lo heroico: las proezas productivas, el sobrecumplimiento de los planes económicos, las concentraciones de las masas populares en mítines políticos, por solo citar tres ejemplos.”

El contexto político de crisis de paradigmas y derrumbe de utopías que trajo consigo el drástico cambio de relaciones económico-políticas entre la Unión Soviética y Cuba condicionó una crisis a todos los niveles en la sociedad cubana. El denominado Período Especial fue más que una crisis económica. Significó el replanteo de fidelidades ideológicas y también estéticas. Es en ese contexto complejo donde los fotógrafos de la nueva generación sustituyen la imagen del líder y las masas por la del individuo. Y es ahí donde la elección formal del autorretrato primero en Marta María Pérez, y luego en otros como René Peña, Cirenaica Moreira y Abigail González, tiene una carga ideológica. Es una elección que descentraliza el discurso hegemónico del cuerpo de la nación como colectividad, y sustituye el referente de la masa por el del individuo. Los fotógrafos deciden trabajar al interior de sus espacios de vida, en lugar de salir a retratar una realidad social exterior. Deciden usar el performance de sus propios cuerpos ante la cámara para crear discursos que sustituyen la versión institucional de la performance políticamente correcta.

En la serie “Recuerdos de nuestro bebé” de 1982-1988, Marta María Pérez construye un discurso centrado en el cuerpo femenino y la experiencia de la maternidad. La autora inaugura así un discurso posmoderno en el contexto cubano mediante imágenes fragmentarias de su propia corporalidad. En una entrevista publicada en 1997 en la revista *Lápiz*, Marta María afirma: “Mi cuerpo es la expresión fotográfica de mis ideas” (García, citado en Acosta, 73). Establece de esa manera un giro conceptual y formal en el imaginario sobre el cuerpo femenino en el arte cubano: una mirada de lo femenino hacia lo femenino. Desde ese punto de vista, lo erótico no es lo más obvio, como predomina en la obra anterior abrumadoramente masculina, sino que propone un imaginario sobre la figura de la mujer y de la madre totalmente novedoso. Su discurso habla sobre las huellas físicas y emocionales de la maternidad. En su polisemia complejiza la imagen de la mujer representada según cánones de perfección estética. Es una narrativa de la violencia de la maternidad sobre el cuerpo y la mente de la madre.

Pérez Bravo se nutre del legado de prácticas artísticas como la de Ana Mendieta. Comparte con Mendieta elementos como la relación del cuerpo femenino con la naturaleza. Pero las imágenes siempre en blanco y negro de Pérez Bravo son aún más fragmentarias que las de Mendieta. El rostro a menudo aparece cubierto en sus fotografías. Lo importante parece ser crear una nueva autoreferencialidad, que sustituya a la realidad inmediata exterior.

En la fase siguiente de su obra en los noventa, se encamina hacia otros temas más allá de la maternidad, y construye un imaginario original que ha sido descrito como mitología propia. Pérez Bravo utiliza una amplia iconografía alegórica a ritos y tradiciones arraigadas en la cultura religiosa afro-cubana. Lo hace en el contexto histórico desde fines de los ochenta, principio de la década de 1990, cuando la práctica de la religiosidad de los cubanos estaba todavía fuertemente constreñida por la ideología del partido comunista. En las series que realiza durante la década de 1990 (“Eshus”, “Un alma”, “No son míos”), sus imágenes trascienden lo autorreferencial y se encaminan hacia reflexiones sobre temas e ideas más allá de lo autobiográfico.

La exploración del cuerpo como terreno simbólico continúa, pero con mayor nivel de abstracción. Una obra emblemática de 1995, pocos meses después de la crisis de los balseros el año anterior, es “No zozobra la barca de su vida”. En esta imagen, su cuerpo es la barca,

de donde se amarran remos. La obra puede ser interpretada en un sentido más amplio como homenaje a la deidad Yemayá, que en la mitología yoruba representa la fertilidad, quien dio vida a los demás orishas, y que se relaciona con el mar. Esta fotografía de Pérez Bravo sintetiza en una imagen la memoria colectiva de los más de 35 mil cubanos que se aventuraron a cruzar el mar para llegar a los Estados Unidos en 1994. La imagen humaniza el referente real de la figura del balseiro, ausente o juzgado como desertor según la ideología hegemónica estatal en los textos de la historia oficial.

El segundo autor en que se enfoca este texto es René Peña. La obra de Peña parte también del autorretrato, con una capacidad de reinención increíble que gira fundamentalmente en torno a la representación de debates sobre raza, género y sexualidad. En septiembre de 1996, Peña define su obra de la siguiente manera: “Mis autorretratos no son una reafirmación de mi personalidad, no son el reflejo de un sujeto de características narcisistas. Son sólo un pretexto para hablar de los otros, de esos seres, comunes y corrientes, de los cuales yo me siento paradigma.” (Hernández 2013)

En una entrevista personal que realicé como parte de mi tesis de grado en la Universidad de La Habana (2013), Peña me recibió en su casa en el barrio de El Vedado, donde también conocí a su esposa italiana. En una de las líneas inolvidables de nuestra conversación, Peña se refirió a la definición del fenómeno que él llama “el síndrome de King Kong”. Como tal, habló de la percepción en la sociedad cubana de que la máxima aspiración de un hombre negro es tener como pareja una mujer blanca. Con el desenfado típico de su personalidad, Peña habló de este y otros clichés presentes en el imaginario insular sobre el asunto de la raza y las relaciones interraciales. Sobre estos temas se sumerge en una de sus primeras series, “Muñeca mía”, de 1992.

En obras posteriores, la representación del sujeto queer cobra fuerza en su producción creativa. El carácter performativo de la obra tiene un doble matiz aquí, pues está presente a nivel formal, el sujeto se posa ante la cámara. En un segundo nivel interpretativo, Peña juega con conceptos establecidos de normatividad heterosexual, siguiendo la definición de Judith Butler (1990/2001). El género sexual es en las imágenes de Peña una categoría flexible y moldeable, que desborda los límites establecidos para entrecruzar signos y performances de masculino y femenino.

La evolución de su obra conduce a la serie que en mi opinión es la más sintética y potente. “Man made materials”, de 1999 al 2000, consiste en una serie de imágenes de fragmentos de su piel impresos a gran formato (80x112 cm). El uso del elemento nominal en el título de la serie conduce la interpretación hacia una idea de piel y raza como categoría ontológica fabricada por los seres humanos.

Hacia una conclusión: reconfiguración de la subjetividad del sujeto

El distanciamiento del paradigma de representación épica por una estética del individuo y sus mitologías personales indican además de un cambio estético en la fotografía cubana, un desplazamiento ideológico desestabilizador de las narrativas oficiales de la historia construidas por el estado. La práctica fotográfica de autores como los dos analizados en este texto y otros de la misma generación de los noventa constituyó el comienzo de la inversión de un modelo de comunicación vertical, orientado desde arriba (el estado) hacia abajo (el colectivo, las masas) dominado hasta entonces por la ideología hegemónica estatal y de sus instituciones. Este cambio de paradigma es lo que llamamos la vuelta al sujeto, la

irrupción de prácticas comunicativas desde abajo (el individuo) hacia una audiencia multidireccional (otros individuos, el estado y sus instituciones, el mercado del arte foráneo).

La inserción de estas obras y sus narrativas sobre el individuo en el mercado del arte que se produce a partir de los noventa complejiza aún más el modelo comunicativo, al expandir el alcance del mensaje hacia una audiencia internacional. Las nuevas relaciones económicas que surgen a partir de aquí condicionarán también la aparición de nuevas dinámicas, mensajes y representaciones de lo cubano desde lo individual, según las lógicas económicas e ideológicas del mercado del arte global. Estas mediaciones del mercado internacional se afianzan con más fuerza a partir de los 2000s.

Además del aspecto formal y las condiciones de producción individual, el contenido del mensaje también representa una pluralización de representaciones. El mensaje fotográfico de la épica tenía como objetivo exclusivo comunicar la historia ideológica oficial de la nación, a través de los fotorreporteros y los medios de comunicación del estado. En cambio, las subjetividades presentes en las obras de Marta María Pérez Bravo y René Peña incluyen representaciones de temas y sujetos marginales, como el sujeto queer, temas de género y sexualidad, relaciones interraciales, e incorporan la representación de otros sujetos convenientemente obviados en la historiografía oficial, como los balseiros.

El surgimiento de estas nuevas representaciones “desde abajo” tiene consecuencias sociales, trascienden el plano individual, por cuanto desestabilizan una estructura social dominada antes por el estado. La vuelta al sujeto que comenzó en la fotografía de los noventa es parte de un fenómeno mayor de cuestionamiento de esa estructura colectiva del arte y la sociedad cubanas, en tanto revierten la posición de sujeción del sujeto como receptor pasivo. La lucha ideológica, junto a la lucha estética, derivan en la formulación de memoria colectiva multidireccional, que trasciende cada vez con más fuerza los límites de la hegemonía del estado.

Bibliografía

Butler, Judith. *El género en disputa*. México DF, Paidós, 1990/2001.

Díaz Burgos, J. M., Díaz Leyva, Mario; Salinas, Paco; Galindo Albaladejo, Carmen . *Cuba, 100 años de fotografía: antología de la fotografía cubana 1898-1998*. Mestizo A.C., 1998.

García, Manuel. Entrevista a Marta María Pérez Bravo (1997). En: Rafael Acosta de Arriba, *La seducción de la mirada (1840-2013). Fotografía del cuerpo en Cuba*, Ediciones Polymita, 2014.

Haya Jiménez, María Eugenia. “Apuntes para una historia de la fotografía en Cuba”. cat. *Historia de la Fotografía Cubana*. XX Aniversario Casa de las Américas, Ed. INBA/ SEP/ Fonapas (ilus), 1979, pp. 33-92

Hernández Tapia, Lidia. “Libro de entrevistas a diez fotógrafos cubanos de los noventa del siglo XX”. Tesis. Universidad de La Habana, 2013.

Molina, Juan Antonio. *Catálogo de la exposición Digging Alone: Five Cuban Photographers*. Gallery 106, Austin, Texas, 2003.

----- *El voluble rostro de la realidad. Siete fotógrafos cubanos.* La Habana, Fundación Ludwig de Cuba, 1996.

Mosquera, Gerardo. *Arenas Movedizas, Luis Gómez y Juan Carlos Alom.* La Habana, Fundación Ludwig de Cuba, Museo Nacional de Bellas Artes, 1995