



RAFAEL ACOSTA DE ARRIBA

**LA SEDUCCIÓN**  
*DE LA MIRADA*

FOTOGRAFÍA DEL CUERPO EN CUBA (1840-2013)

El lector hallará aquí un exhaustivo estudio, que abarca más de medio siglo, de la recreación fotográfica del cuerpo en Cuba. Para ello Rafael Acosta de Arriba, mediante un aparato crítico y metodológico certero, y siguiendo un decurso cronológico y conceptual consecuente, estudia las inevitables recurrencias del arte y la filosofía al cuerpo humano, a lo largo de la Historia. Luego se detiene en figuras que por su singularidad han marcado un hito esencial en la fotografía nacional y desemboca en un vasto panorama de artistas contemporáneos que da fe de su trascendencia en el uso del lente cuando de capturar el cuerpo humano se trata, así como de su inserción en el quehacer artístico del mundo. Una amplia muestra de imágenes del cuerpo que conmueven, incitan, regocijan y estremecen cierra este volumen y testimonian, como su autor ha afirmado, que «la fotografía del cuerpo en el arte cubano ha transitado desde espejo fiel de la desnudez, en sus inicios del siglo XIX, pasando luego por la recreación del sexo y el erotismo, la crítica social y como metáfora del universo, hasta llegar al constructo posmoderno».







N DE LA MIRAD



PREMIO NACIONAL DE INVESTIGACIONES 2012  
DEL MINISTERIO DE CULTURA DE CUBA

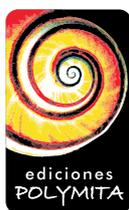
RAFAEL ACOSTA DE ARRIBA

# LA SEDUCCIÓN

*DE LA MIRADA*

(1840-2013)

FOTOGRAFÍA DEL CUERPO EN CUBA



EDICIONES POLYMITA  
CIUDAD DE GUATEMALA, 2014

Obra de cubierta

**Juan Carlos Alom**  
*Baby, estudio #7, 1989*

Obra de contracubierta

**Niurka Barroso**  
*Pescando los recuerdos, 2008*

Dirección editorial

**Julio Larramendi**

Edición

**Vitalina Alfonso**

Diseño

**Pepe Nieto**

© Rafael Acosta de Arriba, 2014

© Sobre la presente edición:  
Ediciones Polymita S. A., 2014

ISBN

978-9929-667-03-7

Ediciones Polymita S.A.  
Ciudad de Guatemala, Guatemala

edpolymita@gmail.com

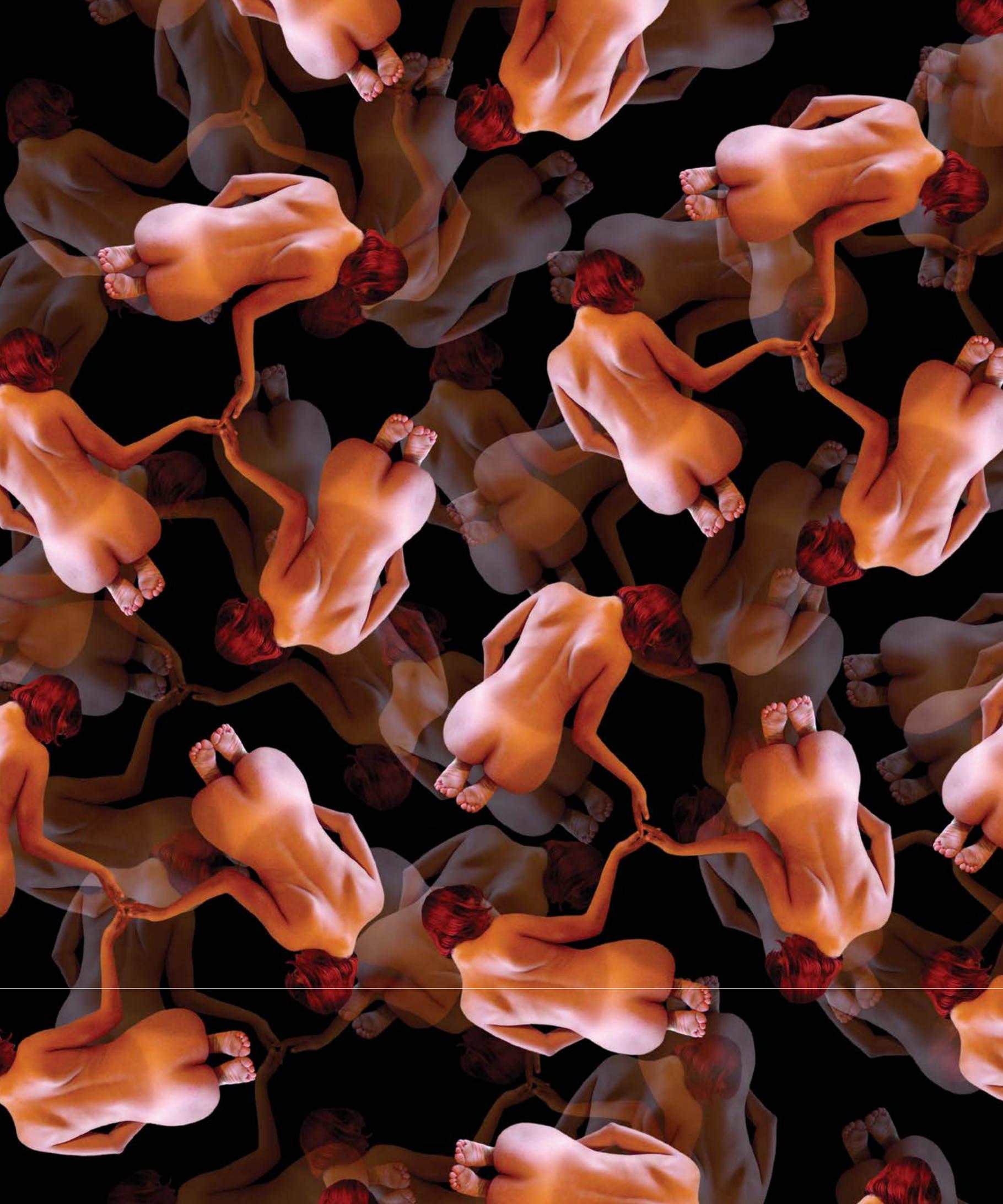
Impreso por

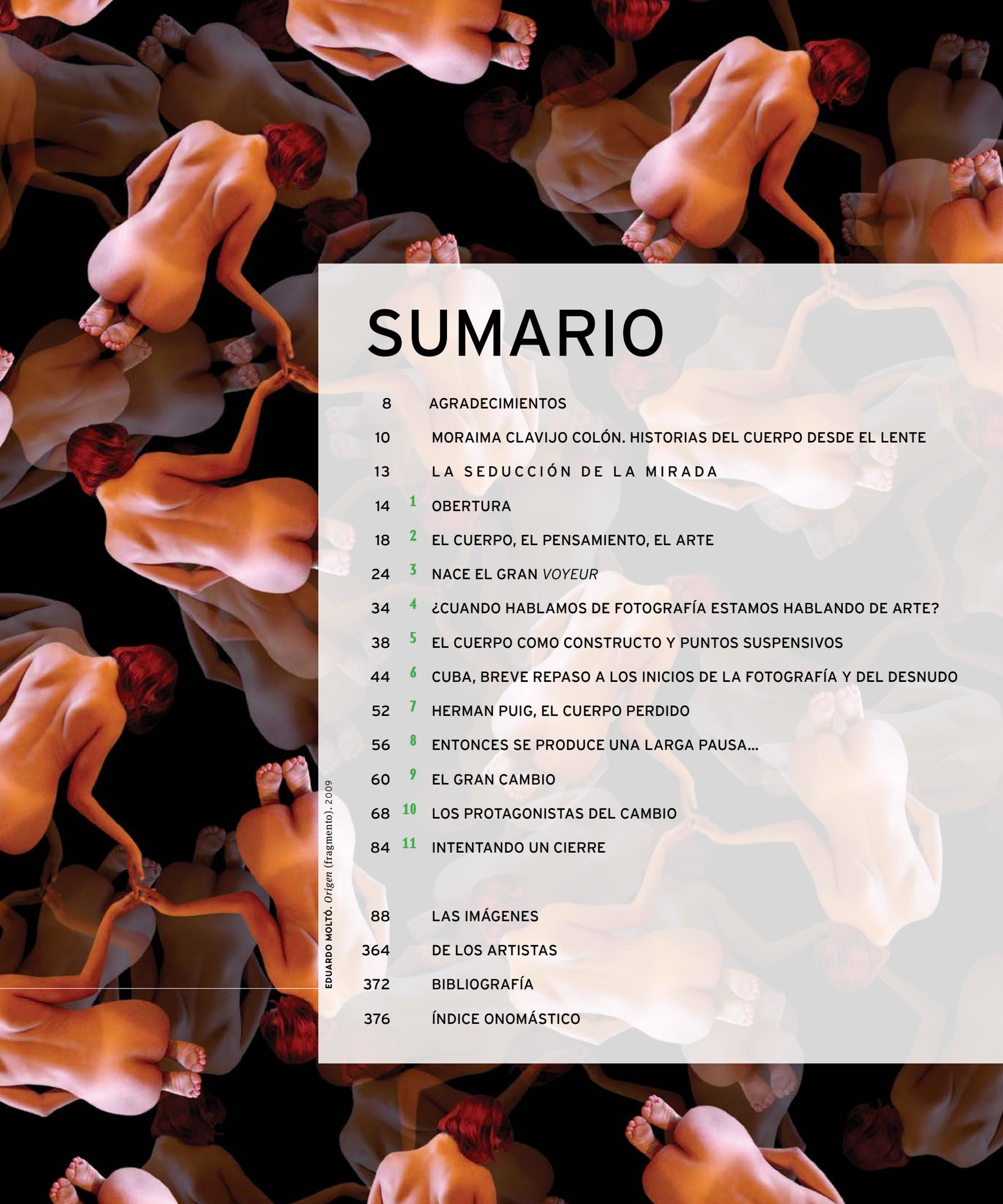
**Selvi Artes Gráficas**  
Valencia, España

Todos los derechos reservados.  
Prohibida la reproducción parcial  
o total de esta obra, así como  
su transmisión por cualquier medio  
o soporte sin la autorización  
escrita de la editorial.

*A Lili y mis hijos, a mis hermanos*

*A Raúl Corrales y Alberto Díaz (Korda), maestros y amigos,  
en la memoria*





# SUMARIO

- 8 AGRADECIMIENTOS
- 10 MORAIMA CLAVIJO COLÓN. HISTORIAS DEL CUERPO DESDE ELLENTE
- 13 LA SEDUCCIÓN DE LA MIRADA
- 14 **1** OBERTURA
- 18 **2** EL CUERPO, EL PENSAMIENTO, EL ARTE
- 24 **3** NACE EL GRAN *VOYEUR*
- 34 **4** ¿CUANDO HABLAMOS DE FOTOGRAFÍA ESTAMOS HABLANDO DE ARTE?
- 38 **5** EL CUERPO COMO CONSTRUCTO Y PUNTOS SUSPENSIVOS
- 44 **6** CUBA, BREVE REPASO A LOS INICIOS DE LA FOTOGRAFÍA Y DEL DESNUDO
- 52 **7** HERMAN PUIG, EL CUERPO PERDIDO
- 56 **8** ENTONCES SE PRODUCE UNA LARGA PAUSA...
- 60 **9** EL GRAN CAMBIO
- 68 **10** LOS PROTAGONISTAS DEL CAMBIO
- 84 **11** INTENTANDO UN CIERRE
- 88 LAS IMÁGENES
- 364 DE LOS ARTISTAS
- 372 BIBLIOGRAFÍA
- 376 ÍNDICE ONOMÁSTICO

## AGRADECIMIENTOS

---

En primer lugar a Julio Larramendi, por su constante estímulo, desde lo fraternal, para que este libro viese la luz. Otras personas y colaboradores merecen también mi reconocimiento por su aporte considerable como Vitalina Alfonso y Pepe Nieto, a cargo de la edición y diseño del volumen, respectivamente. Apenas necesito decir que tanto la inteligente edición como el bello diseño responden a una profesionalidad indiscutible; no podría desear especialistas más calificados y rigurosos. Igualmente a las traductoras María Teresa Ortega y Frances Martínez por su versión al inglés. A Moraima Clavijo por su texto de presentación.

A José A. Figueroa, Roberto Salas, Julio Larramendi, Jaime Prendes y Pepe Nieto, quienes concentraron sus saberes (al *Figaro*, por aportar el fotograma salvador) para rescatar de la invisibilidad y el olvido a la fotografía de desnudos de la década de los sesenta: *La vida y la muerte* o *La miliciana de Korda*, como se prefiera identificarla. Es cierto que no se pudo lograr una imagen de alta definición, técnicamente fue imposible, pero ya sabemos de qué se trata, lo demás es imaginarla en el contexto de la

década turbulenta y eso corre a cuenta de cada cual.

De manera especial agradezco a todos los artistas que cedieron gustosamente sus imágenes y se sumaron con ganas a este proyecto. A Adalberto Roque, a la Fototeca de Cuba, al Archivo Histórico y Fototeca de la Oficina del Historiador de la Ciudad, a Norma Corrales y Diana Díaz, a Josefina Arias, Hannah Adkins, de la Galería Lelong, Iraida López, Raquelín Mendieta, Rufino del Valle y Ramón Cabrales; en fin, a todos los que en la Isla o desde la lejanía, aportaron imágenes o cedieron los derechos de reproducción. A Soledad Pagliuca, por su inestimable ayuda. A Manuel García, Carlos Tejo, Roberto Acosta, Gustavo Díaz Sosa y Elena Blanch, por su apoyo bibliográfico. De manera muy especial, a Lourdes Álvarez, Iris Gorostola y Miguel Selvi. A Lili, como siempre, por su paciencia y apoyo logístico, por su comprensión. A todos, mi gratitud genuina.

# HISTORIAS DEL CUERPO DESDE EL LENTE

POR

**Moraima Clavijo Colón**

DIRECTORA DEL MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES DE CUBA

EL CUERPO ES EL RECEPTÁCULO DE LA VIDA. Desde la prehistoria, las Venus, amuletos de fertilidad, mostraban sus atributos sexuales sin importar el rostro, porque era el cuerpo el que podía —y necesitaba— engendrar a otro. Lo pecaminoso fue inducido, impuesto. Con la excepción de la necesidad de abrigarse, el hombre, al igual que los animales, podría haber permanecido del mismo modo en que vino al mundo. Los aborígenes antillanos vivieron así, y los europeos los describían —con una fascinación inocultable— mostrando sus «vergüenzas», que lo eran solo para ellos, peludos y malolientes, como no tardaron en calificarlos aquellos que habían sido —y estaban, además— «descubiertos» en las dos acepciones del término.

Y así siguieron los cuerpos... casi ininterrumpidamente desnudos, y llegaron al Arte. Excepto en la hierática representación del Medioevo, continuaron en su desnuda placidez. El Renacimiento los retoma, los desviste del todo y es la Capilla Sixtina el máximo exponente de

la exhibición. Ya en el Barroco adoptan inconcebibles escorzos hasta serenarse, después, entre las finas telas del Neoclásico.

Con la llegada de la fotografía, ese gran «invento» de mediados del siglo XIX, el cuerpo se muestra en todo su esplendor, se ornamenta con los estilos en boga y hasta se multiplica, aprovechando las posibilidades de esta nueva manifestación artística. Ella, a su vez, eligió el retrato entre sus primeras realizaciones y para lograr una imagen fiel del retratado, en toda la plenitud de su belleza, cuál mejor manera de lograrlo podría ser que desvistiendo los cuerpos retratados.

En el momento histórico de los inicios de la apoteosis del mercado de la fotografía del cuerpo, se fomentan colecciones, se imprimen postales, y hasta se incorporan estas a otras mercancías: Los cuerpos, además de ser la evidencia de la existencia humana, dejan de estar indocumentados, se pueden ya vender por sí mismos.

Los cubanos somos diversos y nuestros cuerpos no podían pasar inadvertidos en la belleza de su propia heterogeneidad. Los fotógrafos se percataron de ello y ha sido ardua la labor de Rafael Acosta de Arriba al desentrañar y estudiar la enorme complejidad de sus miradas, también disímiles, sensibles, curiosas y transgresoras. Para ello se le hace imprescindible recorrer en las primeras páginas de este necesario estudio, con amenidad y rigor concatenados, el trayecto universal de la fotografía, las categorías estéticas que han definido los ideales de nuestra cultura occidental, y las visiones que se han apartado de ellas, así como las que han sostenido, más allá de veinticinco siglos, un ideal de belleza cansino y reiterado, aceptado, imitado e, incluso, falseado. Una vez vencido este camino introductorio, el autor se adentra en un panorama amplio y documentado de la presencia de la fotografía del cuerpo en nuestro país, sin obviar los contextos sociales, políticos y culturales que la han ido signando y de la que ella ha sido, a su vez, un singular reflejo.

Alrededor de una treintena de artistas han sido estudiados con énfasis en sus postulados ideológicos. Otros son esbozados, dejando la más amplia descripción de su devenir a las imágenes de ellos seleccionadas. Ningún fotógrafo, probablemente, ha quedado fuera de este recuento excepcional. Al mismo tiempo, Acosta de Arriba alerta y reconoce —con modestia y sabiduría

investigativa— de la existencia de algunos previos acercamientos al estudio del cuerpo en la fotografía del patio, escasos pero no por ello menos valiosos y útiles.

Para poder entender y descifrar muchas de las imágenes que acompañan a *La seducción de la mirada*, el autor, desde una perspectiva sociológica, aborda con lucidez y honestidad temas tan álgidos en nuestra sociedad en todas las épocas como el racismo, la homosexualidad y el machismo. De igual manera navega por aguas pantanosas y polémicas como ha sido la representación fotográfica de la desnudez infantil en la panorámica de la fotografía internacional y nacional; tema controvertido y complejo que no puede simplificarse a obsesiones de pedófilos y sí, en cambio, ser analizado por el valor intrínseco que entraña perpetuar la imagen de un cuerpo efímero. El niño crece y, a su vez, el anciano desaparece. En las huellas que sobre el cuerpo de este último deja la existencia está, también, la historia de una vida (esta vez prolongada y no incipiente como la de los niños) y los fotógrafos lo saben. Es el «cuerpo de carne transcurrida» que describe Alejo Carpentier en el personaje de Ti Noel, de su novela *El reino de este mundo*.

La vasta iconografía que acompaña el texto nos sorprende por su propia diversidad inclusiva, donde está lo decorativo y lo esencial, lo erótico y lo inocente, los vivos y hasta los muertos. La elevada cifra y a la vez minuciosa selección, lo completan y complementan a un tiempo. El lector encontrará aquí al cuerpo como uno de los protagonistas de la imagen fotográfica en Cuba a lo largo de la existencia misma de esta manifestación esencial en la historia del arte cubano.

Este libro, probablemente inesperado, es un verdadero regalo. Con su llegada a las manos y a la recreación visual de los lectores, su autor se sitúa en un respetable lugar entre el antes y el después de todo lo escrito y estudiado sobre el cuerpo. Es un aporte indiscutible en lo académico y lo conceptual, pero también es un acercamiento a nosotros mismos, a nuestra carne, que conmueve al otro, al espíritu; desde que Platón estableció esa dicotomía hace más de dos mil años. Solo uno es tangible, cierto, identificable, literalmente corpóreo, y todo lo que se ha colocado sobre él no le pertenece realmente, ni vestuario ni abalorios.

*La Habana, julio de 2011*



*El cuerpo es un paraje muy disputado:  
su carne es al mismo tiempo receptáculo y fuente de deseo, lujuria y odio.  
Como un peón de la tecnología, es sagrado y sacrificial, y soporta la política de  
la sociedad y el Estado. El cuerpo es nuestro vínculo común y sin embargo nos  
separa en su manifestación pública de identidad, raza y género.*

D A I N A A U G A I T I S

*Del mismo modo que el sentido aparece más allá de la escritura [...] el cuerpo se ofrece como una totalidad plenaria, igualmente a la vista e igualmente intocable: el cuerpo es siempre un más allá del cuerpo.*

O C T A V I O P A Z

# LA SEDUCCIÓN DE LA MIRADA

*El cuerpo: superficie de inscripción de los sucesos (mientras que el lenguaje los marca y las ideas lo disuelven), lugar de disociación del yo (al cual intenta prestar la quimera de una unidad substancial), volumen en perpetuo derrumbamiento.*

M I C H E L F O U C A U L T

*Que me perdonen arqueólogos, historiadores, arquitectos, pero lo mejor de La Habana son los cuerpos (los cuerpos humanos, quiero decir).*

A B I L I O E S T É V E Z

1

OBERTURA

QUE LA FOTOGRAFÍA NACIÓ ENAMORADA DEL CUERPO HUMANO Y QUE ESTE ENCONTRÓ EN AQUELLA MUCHO MÁS QUE UN ESPEJO, ES ALGO SOBRE LO QUE EL PRESENTE LIBRO INTENTA DAR FE. Es este, digámoslo rápido, un estudio sobre los cuerpos de Cuba, o mejor, sobre su representación icónica, un repaso al potencial simbólico que ha gestado la fotografía acerca de la corporalidad de los cubanos (y cubanas). Todo lo que aquí se expone tiene que ver con esa condición, pues a pesar de que se recorre el vasto itinerario sobre las formas en que el cuerpo se ha pensado y representado en la tradición filosófica y artística occidentales, es un examen acerca del tratamiento del cuerpo por la fotografía nacional. Casi ciento setenta años de imágenes del cuerpo serán repasadas en las páginas que siguen.

Cuba y sus cuerpos. ¿El cuerpo insular? No, no se trata de ello. La esbelta isla ha sido recreada incluso como cuerpo de mujer<sup>1</sup> o como cuerpos de hombre y mujer entrelazados —formando un solo cuerpo— en armoniosa y concentrada felación recíproca, y, también, como órgano sexual de ambos géneros, lo que nos sugiere una identificación con una corporalidad total y con un enorme peso de la sexualidad en cuanto a su percepción por algunos artistas. Una de las imágenes recogidas en este volumen, *La nación*, de Eduardo Moltó, nos muestra la bandera cubana tejida por decenas de cuerpos desnudos, una manera muy contemporánea de asumir lo que estoy afirmando. Con anterioridad Cirenaica Moreira también había utilizado el recurso de la bandera en una de sus obras más reproducidas.

Otra forma de percibir los cuerpos en nuestro país es la que corresponde a una cotidianidad habitada por cuerpos ondulantes, deseados y deseantes, sufridos o enfermos, laboriosos o en abandono, rollizos o famélicos, inflamados por el sexo, cimbreantes por la música, elogiados por los piropos, gozosos o derrotados por la suerte económica de sus ocupantes; cuerpos que son una de las mayores riquezas visuales de este país, vistos desde una mirada antropológica, artística, sociológica y callejera a un tiempo.

Me ayudará en esta afirmación recordar un texto breve, pero muy ameno, del escritor cubano Abilio Estévez, cuando se le pidió que hablara de lo que más lo impresionaba de la ciudad: «[...] pero la verdad es que ahí están los cuerpos (los cuerpos humanos quiero decir). Semidesnudos y espléndidos. A cualquier hora y en cualquier lugar [...]. Los cuerpos hermosos sobreviven a las catástrofes. Por ejemplo, ahí está La Habana, tanto tiempo descuidada [...] donde no obstante los cuerpos humanos, por extraña paradoja, se han ido haciendo cada vez más hermosos. En ningún otro lugar del mundo los he visto con tanta belleza (y Dios sabe que si algo odio es el chovinismo). Y habría que agregar: belleza sin afeites... No importa que el cine Principal se halle ahora semiderruido, puesto que constato que ese antiguo cine está rodeado de mujeres y hombres de una belleza que (puedo jurarlo) da ganas de llorar. La felicidad del mestizaje ha encontrado su reino aquí. Ahí están los cuerpos, con encanto que salta por encima de consideraciones de razas. Se muestran en dichoso descaro... Se diría que cuando se vive en el sopor de las alucinaciones, el cuerpo reclama su parte... Mostrándose, un cuerpo busca a otro cuerpo». Y yo añadiría, busca también que lo miren, busca *la mirada*. Y de eso se trata en el presente libro, porque como termina su texto Abilio Estévez, «cuando todo desaparece, aparece el cuerpo». <sup>2</sup> El vaticinio de Estévez ganó en espesor en las dos últimas décadas cuando la población atravesó —aún lo hace— un agotador vía crucis (denominado con el eufemismo de Período Especial) del que muchos cuerpos (no todos, claro) emergieron incluso más espléndidos. Esos cuerpos son los que aparecen en el libro, solo que observados metafóricamente, contruidos, fragmentados, metamorfoseados, por lo que la subjetividad de las miradas de los artistas es la otra protagonista; cuerpo y fotografía, corporalidad y arte.

Sin embargo, este estudio pretende ser mucho más que una simple y llana exposición de cuerpos en sus diferentes formas de percepción por los artistas. Es un análisis de las complejas relaciones entre las imágenes del cuerpo y la realidad político-social del país, así como del desarrollo de las ideas acerca de lo corporal que le son concomitantes. La centralidad del cuerpo en la práctica artística cubana ha estado problematizada (y enriquecida) por las circunstancias político-sociales y de manera paralela por la circulación de los códigos artísticos, las ideas en torno al cuerpo y el talento de los creadores. De manera que nuestro análisis se concentrará en la percepción del cuerpo individual, el cuerpo como signo, no en un metacuerpo, en la visión de cada cuerpo-imagen desde el arte fotográfico, predominando, como es

natural, el enfoque de la belleza (la belleza kantiana, para atenernos al canon) y lo conceptual temático: lo racial, el erotismo, la marginalidad, lo religioso, el género, la mirada posmoderna y lo propiamente estético, por sobre cualquier otra interpretación.

Estamos hablando, por supuesto, del cuerpo *Otro*, del que siempre se habla cuando se habla de arte, un referente que nos hace pensar sobre nuestra condición de *homo sapiens* aunque siempre desde la exterioridad y la colateralidad físicas. La imagen, por lo general, desdeña lo interior a pesar de que lo evoque, y abordaré, aunque a grandes rasgos, cómo la filosofía ha estudiado al cuerpo por siglos, un rápido viaje al interior de la imagen corporal.

---

<sup>1</sup> Basta con revisar las revistas de inicios del siglo XX, *Carteles*, *Social*, *La Semana* y *Grafos*, para apreciar a la nación representada como mujer vestida con gorro frigio y los colores de la bandera. Mujer de buen ver en todos los casos, vale subrayar.

<sup>2</sup> Abilio Estévez: «La Habana son los cuerpos», en *La Gaceta de Cuba*, p. 27. El resto de la información bibliográfica aparece consignada al final, como sucederá en lo adelante con las siguientes referencias.





**EL CUERPO,  
EL PENSAMIENTO,  
EL ARTE**

**2**

SIN LUGAR A DUDAS, EL CUERPO ES MOTIVO DE PREOCUPACIÓN EN LAS SOCIEDADES ACTUALES.

Hoy se examina como una realidad abordada desde lo transdisciplinar en los estudios culturales y visuales más recientes. Los debates comprendidos dentro de la denominada posmodernidad acentuaron discusiones que provienen de los orígenes mismos de la filosofía occidental. El cuerpo le ha ganado la supremacía al alma, revertiendo una situación que databa de los inicios de la tradición judeo-cristiana, cambio este que pertenece por completo a los tiempos posmodernos.

Las teorías más recientes profundizan en la centralidad de los estudios sobre la corporalidad y su representación, así como hablan de la incidencia de estos en las construcciones que las sociedades hacen de las conductas sexuales, pero también indagan en la configuración de las relaciones de poder que se establecen socialmente a partir de las representaciones del cuerpo.

Se trata, pues, de un viaje intensivo al cuerpo como tejido de relaciones simbólicas que se desplazan desde el cuerpo mítico de los orígenes hasta el cuerpo como texto en la posmodernidad. En cuanto a la fotografía cubana, equivale a recorrer una gran parábola de más de siglo y medio, que va desde los momentos fundacionales de la fotografía —es decir, los momentos de su introducción en el país— hasta la creación actual. Ello implica, además de repasar el contexto sociocultural y artístico nacional, el debatir someramente algunas cuestiones teóricas que pertenecen por derecho propio a la historia del arte y a las disciplinas semiológicas y estéticas.

Es, por todas esas razones, un viaje vasto que comenzó siendo, en el origen de los orígenes, una aventura mediterránea del ojo masculino sobre la fisonomía femenina, pero que con el tiempo se convirtió en una encrucijada de miradas del ser humano sobre sí mismo: miradas pensantes, miradas deseantes. Un viaje a una zona de la fotografía en la que las vinculaciones con las modas y tendencias del arte internacional, tanto como el contexto sociocultural del país, son sumamente importantes, pero donde lo esencial reside en el tratamiento del imaginario del cuerpo por nuestros artistas del lente.

En la cultura occidental el camino hacia la representación artística del cuerpo no fue nunca una

senda expedita y mucho menos lineal. La filosofía pensó el cuerpo desde sus mismos inicios; no podía ser de otra manera pues para los conocedores y estudiosos estuvo claro que el cuerpo era —amén de nuestro soporte vital— el mayor y más rico surtidor de imágenes y metáforas existentes. No hay otro sujeto u objeto en las vastedades de la existencia humana que se le compare en su capacidad de gestar imágenes visuales y referentes intelectuales.

Para Homero no existían las palabras «cuerpo» y «alma» y en todo caso para la segunda utilizó el término *psyché* como la respiración vital que abandona el cuerpo al momento de la muerte (para él lo que hacía funcionar los órganos era el *thumós*, algo que provenía del exterior) lo que refiere una escasez de términos que equivale a una carencia de reflexiones sobre el tema.

Platón consideraba al cuerpo —para el que ya tenía un vocablo, *soma*— como una dificultad para el acceso a la verdad, pero en sus obras finales sostuvo la conciliación armónica entre alma y cuerpo. El filósofo griego resulta una influencia imposible de obviar pues su concepción del alma posibilitó engendrar la concepción del amor que ha llegado a nuestros días. La idea de separación entre alma y cuerpo apareció por vez primera en algunos presocráticos, y Platón la asume, la sintetiza y la convierte en uno de los ejes de su pensamiento. Él fue también el origen remoto de lo que hoy consideramos como lo erótico. La condenación platónica a una suerte de prisión del alma fue, ciertamente, un estigma muy duradero para el cuerpo. Para el gran filósofo griego el nivel más elevado de la belleza corporal se encontraba en la belleza de las almas, desdeñando así lo matérico. De esta manera, la unidad entre cuerpo y alma fue la garantía de un mundo perfecto creado por la divinidad. No hay que olvidar tampoco las influencias órficas que trajo Platón consigo después de su arresto en Siria y que se traslucieron en su filosofía acerca del alma y el cuerpo; ideas que el cristianismo adoptará más tarde para construir una Iglesia represiva desde el siglo III de n. e. hasta el siglo XVI, sumergiendo a Europa en una época oscura sin parangón.

Para Aristóteles el cuerpo había sido *morfé* o forma y el alma su dinamismo, y estas ideas han llegado hasta el presente atravesando todo tipo de mutaciones. El cuerpo tenía su propio espacio y era una sustancia finita. Este cuerpo no estaba solo formado de materia (*hylé*) o

potencia, sino que también era informado o penetrado por una forma. Epicuro entendió que la esencia del cuerpo era el deseo; tesis que fue retomada por el psicoanálisis freudiano y lacaniano, un pensamiento que más tarde se ha vuelto indispensable para explicar la raíz filosófica del ser humano, tanto en el psicoanálisis como en el esquizoanálisis.

La concepción aristotélica del cuerpo surgió signada por el carácter extensible y divisible del mismo, afirmando la superioridad de la forma sobre la materia, rasgo que pervivió en el pensamiento filosófico occidental por siglos (en el ínterin Epicuro le añadió la impenetrabilidad y los estoicos le agregaron la solidez, aunque reafirmando la identificación del alma con el cuerpo). Los aristotélicos consideraban igualmente al cuerpo como el sepulcro del alma. Según Plotino, había un cuerpo sensible y otro inteligible, a diferencia de los epicúreos y estoicos que pensaron que todo era corpóreo.

La patrística, en sus inicios, asumió el cuerpo como *instrumento del alma* y como tal susceptible de ser criticado según su eficacia o limitación. La escolástica aceptó tales presupuestos y Leibniz y Descartes le agregaron las tres dimensiones. Fueron los idealistas los primeros en ver el cuerpo de una forma más moderna, al identificarlo como *percepción o idea*, a diferencia de los existencialistas que lo redujeron a *cosa u objeto*. Nuestra concepción actual del cuerpo posee muchos atributos que entonces fueron del alma.

Nietzsche, en cambio, exaltó el cuerpo al traducirlo en experiencia sensible superior: «soy todo cuerpo y nada fuera de él». El positivismo consideró siempre que las percepciones de los sentidos eran la única base imparcial del conocimiento humano y, más aún, del conocimiento exacto. Quizá

fue el agustinismo medieval el primero en definir la teoría de la «forma de corporeidad», una interpretación que se prolongó en el tiempo y que tuvo en Novalis, entre los románticos, el más claro expositor con su sentencia de que «el hombre es imagen».

El mecanicismo de Descartes aportó una cualidad nueva en la separación exclusiva entre cuerpo y alma y, sobre todo, inspiró teóricamente las investigaciones científicas acerca de cuerpos vivos, aunque mantuvo en silencio filosófico las complejas relaciones entre ambos conceptos. Para solucionar el «hueco negro» de este dualismo cartesiano se elaboraron diversas soluciones teóricas: primero, reducir el cuerpo a un signo del alma, con lo que aparece el término *simbólico* que tuvo a los románticos, como ya mencioné, entre sus más firmes sostenedores; segundo, considerar al cuerpo y al alma como dos manifestaciones de la misma sustancia y, por último, considerar al cuerpo como una forma de experiencia, interpretación esta que alcanzó con Merleau-

Ponty, a mediados del siglo xx, su más firme defensor cuando dijo: «Se trate del cuerpo del otro, o de mi propio cuerpo, no tengo otro modo de conocer al cuerpo humano que vivirlo, es decir, reasumir por mi cuenta el drama que lo atraviesa y confundirme con él».<sup>1</sup> De cualquier manera, por muy avanzadas que hayan sido las reflexiones filosóficas sobre el tema en este período del siglo xx, aún el pensamiento sobre el cuerpo —o la idea del cuerpo— fue visto desde un distanciamiento como sujeto y objeto, como un referente de procesos (sexualidad y amor entre otros) asimilados en tercera persona. Esta prolongada y dificultosa arquitectura intelectual del cuerpo hasta el constructo posmoderno, ha contemplado los disímiles debates y representaciones que tanto



la ciencia como la filosofía y el arte propiciaron en cada momento.

Intentando una síntesis que se evidencia poco menos que imposible, se podría decir que el cuerpo se desplazó pendularmente (o en espiral, en el mejor de los casos) entre la aceptación o rechazo de los dioses (o el dios) y la posibilidad de los hombres de reivindicarlo, filosofía y ciencias mediante.

El amor, el erotismo y la sexualidad pertenecen por derecho propio a los avatares de las interpretaciones del cuerpo y, de alguna forma, al entrar en estos campos experimentales, el cuerpo se asocia a las imágenes que de él se ha forjado el hombre a lo largo de la historia. El signo cuerpo, por tanto, encontró en el arte un lugar seguro y de activas transformaciones. Octavio Paz definió esta situación así: «Las deformaciones de la figura humana, en el arte del pasado, eran rituales; en el nuestro son estéticas e ideológicas. Ejemplo de lo primero: el racionalismo agresivo del cubismo; y de lo segundo, la no menos agresiva emotividad del expresionismo». <sup>2</sup> Para el mexicano la subjetividad racional, sentimental e irónica (y siempre culpable, dice) tiende una línea perceptible, desde Rousseau y Blake, de exaltación del cuerpo hasta el presente moderno y posmoderno. Sin embargo, Paz es demasiado absoluto cuando afirma que el arte contemporáneo no nos ha dado una imagen del cuerpo; tarea que ha quedado —según él— en manos de modistas y publicistas. Para el erotólogo mexicano, el arte celebra o consagra las imágenes del cuerpo que cada civilización inventa, con lo que relega a un plano, de subordinación muy discutible, el papel del arte en estos debates. En otros escritos el autor se contradice echando más leña al intenso fuego de tales polémicas.

Para alcanzar una cosmovisión del cuerpo y de sus símbolos eróticos es necesario el lenguaje sensual, o lo que es lo mismo, los signos que le prestará el arte; la realidad del cuerpo, nos dice Paz, es una imagen en movimiento fijada por el deseo. Los signos del cuerpo, agrego, se darán artísticamente en la misma medida en que se libere y articule la comprensión por el hombre de sí mismo y en la misma proporción en que lo erótico se transmute en una sensibilidad del *ver*.

Mucho demoró el ser humano en pensar el cuerpo femenino, y fue precisamente el arte, aun antes que la

propia filosofía, quien dio los primeros pasos firmes en esa dirección. Las miradas desde la religión, la ética y las moralinas también gestaron imágenes que han aportado lo suyo. El deseo del cuerpo *otro* se vincula asimismo a esta imaginería, un deseo generador de signos por cuanto el hombre es el animal simbólico por excelencia.

El arte original (cuando en el sánscrito antiguo arte era sinónimo de *hacer*, simplemente) tuvo dos formas expresivas básicas y ambas estuvieron asociadas a lo corporal: por una parte, el arte que surgió de la danza, el teatro y la música, es decir, del cuerpo como soporte expresivo y, por la otra, las señales de corporalidad gráfica desplegadas en los dibujos. Del chamán al artista conceptual y al posmoderno, se traza una enorme parábola que identifica la historia del arte verdadera, no aquella que los artistas británicos Gilbert & George decían sarcásticamente —y no sin acierto— que había sido escrita sobre una chequera. La filosofía acompañó siempre, a veces adelantándose, otras a la zaga, al vasto recorrido del arte en su tratamiento del cuerpo.

La obra literaria del Marqués de Sade representa un momento de particular importancia dentro del vasto universo del cuerpo pensado. Con él se acoge por vez primera el castigo del cuerpo con connotaciones filosóficas, la experimentación de la tortura sobre lo corporal, los juegos macabros y otras perversiones sin límites. Su obra literaria fue una denuncia de la moral cortesana de su tiempo pero su aportación mayor consistió en lanzarnos al rostro, al de Occidente en pleno, un grupo de verdades que permanecían ocultas: que placer y dolor marchan juntos en cuanto a sensaciones emanadas de la práctica sexual, que la fantasía es la espuela del deseo (y que cumple una función social), que el erotismo se realiza a espaldas de la sociedad aunque dentro de su espacio normativo, que el hombre quiere salir de sí mismo permanentemente y que el deseo sexual y las fantasías eróticas, asociadas a lo amatorio, son el espacio propicio. Quizá todo se resuma en el pensamiento de Sade, desde el punto de vista filosófico, a que pensó de manera abarcadora estos temas y supo unir lo creativo y lo destructivo en las prácticas sexuales, en una unidad terrible, pero cierta. Sin embargo, pienso que las objeciones y prevenciones de Bataille sobre el alcance criminal último de este pensamiento («valores

inadmisibles» y «negación monstruosa de la vida», fueron algunos de los calificativos que mereció) no deben ser obviadas.

No podría dejar de mencionar tampoco, en este sucinto repaso de las ideas filosóficas occidentales sobre el cuerpo, a Charles Fourier, quien predicó la *duda absoluta* sobre todo lo que se acumuló ante él y su tiempo, y propugnó el avance del pensamiento hacia la confianza en el cuerpo y sus impulsos. Al igual que Sade (y después Freud) su crítica de la civilización partió del cuerpo y sus verdades. Con él los cuerpos fueron enunciados como un tejido de jeroglíficos, todos distintos entre sí pero afirmando lo mismo: el deseo y el placer.

Al decir de Marguerite Yourcenar, en la cultura de Occidente se produjo con en el tiempo una «desacralización de lo sensual» por el cristianismo, instalándose a perpetuidad la noción de pecado. Al igual que Octavio Paz, la escritora belga situó el origen del asunto mucho antes que el Evangelio, es decir, lo atribuyó al intelectualismo griego y al rigorismo romano, como ya hemos apuntado.

Paul Valéry es un momento importante de este decurso. Con él las reflexiones filosóficas sobre el cuerpo ganaron en modernidad, y se le debe, en ese sentido, como en otros, mayor reconocimiento. En sus *Cahiers*, tan temprano como 1901, al hablar de lo ajeno que resulta el cuerpo para el hombre pensante y lo extraño (incomprensible es el término que utiliza) que le resultan a ese hombre los placeres y sufrimientos de la corporalidad, anota: «Es una figura rara [el cuerpo] llena de formas raras y donde nada se parece a las ideas que tenemos. ¿En qué lenguaje traduce lo que sentimos de él? ¿O en cuál traducimos lo que él es?»<sup>3</sup> Queda planteada así la esencia de su aporte al pensamiento sobre el cuerpo, el cuerpo como lenguaje, «ese texto tan antiguo» como lo llamó una vez. Al año siguiente, anota de nuevo: «El pensamiento solo es serio a través del cuerpo. Es la aparición del cuerpo lo que le da su peso, su fuerza, sus consecuencias y sus efectos definitivos».<sup>4</sup> En el ínterin elaboró la teoría del Cuarto Cuerpo, una suerte de teoría sobre un metacuerpo, que merecería un análisis particular, pero no en estas páginas. Valéry estimaba que todo lo conocido en relación con el cuerpo, en particular su concepción de este como un todo, se topaba con un límite en el que la exploración de sí se interrumpía.

Surge entonces, en esa concepción, la iluminación que transfiere al cuerpo una dimensión que la tradición mística le atribuyó siempre al espíritu: el cuerpo como escenario y fuente de una revelación. La mirada sobre su imagen se convierte en una mirada deseante. Se trata de la versión del somatismo valeriano: al final del espíritu, el cuerpo; al final del cuerpo, el espíritu; trayectoria circular, el *soma* como herejía, la adoración del cuerpo (la «máquina de vivir») por el arte.

Valéry concluyó, veinte años después, cuando parecía haber elaborado bien todas sus ideas al respecto, que: «Todo sistema filosófico en el que el cuerpo humano no desempeña un papel fundamental es inepto, inapto».<sup>5</sup> Y: «El espíritu es un momento de la respuesta del cuerpo al mundo». Como afirmó Walter Benjamin, el francés anticipó treinta años los debates que sobre el arte se suscitaron en el momento más álgido del siglo xx, cuando las vanguardias y la intervención dadaísta, seguida por el sismo duchampiano, dieron inicio irreversible a las transformaciones y mutaciones que alcanzan a nuestros días: la estetización de toda la realidad, el arte que puede hacer cualquiera, el arte como ademán.

Mario Perniola, filósofo actual del arte, quien también ha dedicado densos estudios a estos temas, considera que la idea del metacuerpo valeriano regresa circularmente a Descartes, es decir, otro regreso, otra espiral u otro movimiento pendular en las ideas acerca del tema que nos ocupa.

Sería sumamente interesante el intento de desentrañar cómo la cultura griega arcaica, origen de estas disquisiciones, pudo engendrar una filosofía que se tornó represiva del cuerpo y de sus poderes sensoriales y eróticos, al mismo tiempo que estimuló y recreó una concepción de la belleza corporal que nos llega aún con evidente fuerza a pesar de los siglos transcurridos. Una paradoja y un enigma que requieren de profundas indagaciones. Quizá la discusión entre desnudo y corporalidad sea la que más nos atañe en cuanto a los propósitos del presente libro, pues el arte entra entonces en la liza de manera sustancial. Para muchos especialistas, la escultura *Venus de Cirene* es el primer retrato de un cuerpo femenino en la historia del arte, afirmación discutible pero que se puede aceptar a los efectos de establecer referentes precisos (en el caso de la pintura habrá que esperar algunos siglos para tener el primer ejemplo). Desde luego, los modelos

de la belleza de la mujer han variado en cada época histórica pero se han atenido siempre al canon rector de la visualidad masculina, de manera que se ha adaptado gradualmente a las formas artísticas con que el hombre los percibe. Es decir, ha sido un imperativo erótico a la vez que artístico el que ha determinado la parábola descrita. La densidad sociológica de estas imágenes la ha dictado el evolucionar del tiempo y de las civilizaciones.

Mucho tardó, pues, la mujer en ser inventada como imagen y llegar a las elaboraciones posmodernas y actuales. De la mitología al referente social, pasando por la religiosidad ha sido en gran medida el itinerario recorrido. Si el mito deshistorizó en los inicios, la acción religiosa, y después la política y la ideológica, centraron las imágenes en un espacio dominado por la cultura en el que el arte es solo uno de los actuantes. De esta manera, por ejemplo, la representación medieval de la carne y del deseo, la escasa que hubo, fue una suerte de llaga, más que recreación de la piel tersa. Otra lectura pertinente en este momento histórico del arte, es la certidumbre de que a Miguel Ángel

lo que le interesó fue el cuerpo y no el desnudo, pues aún el cuerpo humano era un concepto indeterminado, susceptible de imaginación por el artista, mientras que el desnudo era un corolario sin importancia; la desnudez como valor llegará más adelante con las disquisiciones intelectuales correspondientes (por ejemplo, Bataille en su espléndido estudio sobre Hegel nos dice: «No hay placer humano sin una situación irregular, sin la ruptura de una prohibición, de las cuales la más simple —y a la vez la más profunda— es en la actualidad la desnudez»)<sup>6</sup>. La temática del desnudo se desplegó paralela a la necesidad de la invención del cuerpo de la mujer, será la fotografía la que ayudará a potenciar esta situación de manera definitiva.

Con el pasar de los años el arte refuncionalizó su tratamiento del cuerpo en la misma medida que el pensamiento hizo una operatoria similar. Arte y filosofía, como ya apunté, se han dado la mano, desfases y disidencias incluidas, para entregarnos, continuamente, un cuerpo nuevo.

---

<sup>1</sup> Maurice Merleau-Ponty: *Fenomenología de la percepción*, p. 231.

<sup>2</sup> Octavio Paz: *Conjunciones y disyunciones*, p. 128.

<sup>3</sup> Paul Valéry: *Cuadernos (1894-1945)*, p. 181.

<sup>4</sup> Ídem.

<sup>5</sup> Ídem.

<sup>6</sup> Georges Bataille: «Hegel, la muerte y el sacrificio» en *Las lágrimas de Eros*, p. 54.

3

NACE EL GRAN VOYEUR

ANN VOYEUR

SEGÚN SEAN CALLAHAN, «CUANDO APARECIÓ LA FOTOGRAFÍA, CERCA DE 1840, LA PINTURA ESTABA EN CAMINO DE REDESCUBRIR EL DESNUDO [...]. Una nueva corriente del realismo incitó a los pintores a representar el desnudo en los decorados contemporáneos, sin ningún accesorio alegórico o mitológico».<sup>1</sup>

La fotografía no nació solo de avances científicos y tecnológicos —y como requerimiento de estos—, sino que su surgimiento se debió también (como apunta una interesante tesis de André Malraux aplicada al nacimiento del cine) a las necesidades de nuevas formas de representación artística en la cultura occidental o, como dijo Walter Benjamin, a que había llegado el momento de inventarla. Para otros, la fotografía nace como un requerimiento de la burguesía de hacerse retratos para satisfacer egos y vanidades de clase. Sea cual fuere el verdadero móvil que originó el surgimiento de la misma, lo cierto es que se produjo, entonces, una inmediata colaboración entre pintores y fotógrafos. Delacroix, Ingres y Courbet, entre los más célebres, hicieron sus propias fotografías, y a partir del estudio de estas desplegaron sus febriles búsquedas creativas. De hecho, el debate artístico sobre el tema del cuerpo y el desnudo cobró nuevas fuerzas y nuevas complejidades. En los talleres de muchos de estos artistas se tomaban fotos a las modelos para luego pintarlas, y algunos investigadores apuntan en esa dirección, cuando se refieren a que ese fue el origen de las fotografías pornográficas, hipótesis a comprobar, ciertamente.

Otro elemento captó también con rapidez lo que surgía a la superficie: me refiero al mercado. Para William Ewing: «Desde los comienzos de la fotografía algunos empresarios se dieron cuenta de que el realismo ofrecía al mirón un nuevo grado de excitación sexual. Los creadores de daguerrotipos respondieron de inmediato a la demanda de sus ricos clientes».<sup>2</sup>

En realidad, lo que estaba ocurriendo era una natural sucesión de afanes de representación: la nueva modalidad traía consigo, desde sus mismos inicios, una pesada carga constituida por la vasta experiencia icónica, artística y teórica que la antecedía y que inexorablemente ejerció su influjo. Pero sin dudas, el hecho esencial de que se trataba ahora de imágenes de cuerpos reales, de hombres y mujeres reales, aportó lo suyo al debate estético. Era una suerte de resurrección de la carne, o de la piel, que invadía la mirada y estimulaba todas las pulsiones. Con la aparición del formato estereoscópico en la década de los años cincuenta del siglo XIX, se añadieron nuevas posibilidades a las exigencias *voyeuristas*, aunque siguió siendo práctica de minorías debido a los elevados precios que debían pagarse por cada imagen. La fotografía erótica se convirtió, definitivamente, en un fenómeno de masas en esa década al aparecer el proceso de positivado de negativos y con él la posibilidad de las copias.

Se considera que una toma que hizo Daguerre, en 1839, al óleo de Pedro Pablo Rubens *Las Tres Gracias* (c. 1635), es la primera fotografía de cuerpos desnudos de la historia y que tuvieron que transcurrir casi diez años para que se fotografiaran los primeros cuerpos de mujeres (bailarinas y prostitutas) reales. Son datos imprecisos pero probables.

Por su parte, Charles Baudelaire, el poeta y crítico que marcó el inicio de la crítica moderna de arte, por los mismos días en que Delacroix se maravillaba y horrorizaba a un tiempo con los desnudos fotográficos, le reprochó a la fotografía su servilismo reproductor y mecánico, lo que, a su juicio, se oponía radicalmente a la creación y a la invención artística. Era, pues, la condenación estética. No faltaron otros enemigos, como las sectas protestantes fundamentalistas alemanas que condenaron desde la teología el nuevo invento, esgrimiendo la prohibición del *Éxodo* 20:4 («No te fabricarás escultura ni imagen alguna de lo que existe en la tierra...»), es decir, considerando una osadía herética la duplicación mecánica y fidelísima del mundo creado por Dios. Sin

embargo, la fascinación por sus capacidades de brindar una nueva forma de encarar la imagen del mundo y la propia, se impuso, y poco después se produjo —no podría ser de otra forma— la inevitable industrialización y comercialización del nuevo invento.

En nuestro caso, el interés por la fotografía lo concentraremos en su interacción con el cuerpo desnudo, con los discursos del erotismo y con las aventuras conceptuales del arte más reciente. Por sí solo se trata de un tema de gran vastedad que requerirá de podas necesarias. Me parece oportuno hacer una breve referencia al retrato fotográfico, antecedente directo de la fotografía del desnudo, pues de cualquier manera que se le mire, el retrato es el desnudo del rostro y ya estamos hablando entonces del cuerpo.

Se conoce la reticencia inicial de muchos pueblos a fotografiarse por el temor natural a que la operación significase el «robo» del alma del fotografiado. Hoy nos cuesta trabajo imaginarnos esa postura, pero ciertamente ocurrió así en algunos contextos culturales, asunto atestiguado por informes y relatos de los primeros tiempos de la fotografía. Para el antropólogo Nigel Barley<sup>3</sup> fue asombroso observar cómo un pueblo del África septentrional, los *dowayos*, no sabían identificar las imágenes de las fotografías, pues no las relacionaban con su comprensión de la realidad. Para ellos lo gráfico eran franjas y dibujos geométricos, por lo que se les escapaba la interpretación de imágenes figurativas, las fotografías les eran extrañas y ajenas a su realidad cotidiana; fascinación, desconocimiento y temor en paradójica compañía. Pero ocurrió también lo contrario: que el fotógrafo sintiera miedo ante la imagen que había registrado, miedo a que los seres capturados en la imagen pudiesen observar (una cierta forma de animismo) al autor de la foto. Igualmente desconcertante debió resultar para los europeos el efecto de nitidez y la sensación de realidad física que provocaron los primeros daguerrotipos, es decir, llevarse en un cuadrado o rectángulo de papel la imagen diáfana de una persona.

A Roland Barthes, y también en menor medida a Susan Sontag, cabe el haber profundizado en los misterios que encerraban esos temores ante la imagen: se trataba de que la sensación del tiempo (un tiempo ajeno) y la sensación extraña de la muerte, acompañaran a las imágenes.

Temores divinos, temores por ignorancia y ante la novedad de la imagen se asociaron a los primeros momentos de la relación de la fotografía con el cuerpo.

Los críticos materialistas, Walter Benjamin en primer lugar, defendieron los nuevos procesos en tanto concebían que entre el hombre y su imagen comenzaba a reducirse drásticamente la distancia que siempre había existido, y con ello también a disolverse la percepción de trascendencia religiosa prevaeciente hasta ese instante. Había sido alterada, en sus mismos cimientos, la tradicional mirada que el hombre poseía de sí mismo. Miedo también ante la posible desaparición del ser humano, entendido este como la antigua concepción unitaria entre alma y cuerpo. Las zonas de la visualidad marginadas socialmente, previas al surgimiento de la fotografía, cobraron vida; los retratados ya no eran solo los que se podían pagar un retrato al óleo (la burguesía solvente), sino que gradualmente se fue democratizando la acción de disponer de una imagen o doble. Esto no pasó inadvertido para el Estado, que rápidamente se apoderó del invento de Niépce y Daguerre, y los órganos de control comenzaron a archivar las imágenes de infractores, delincuentes y sospechosos de peligrosidad.

El retrato humano, quizá como ninguna otra imagen fotografiada desde mediados del siglo XIX, puso en solfa la aparente «neutralidad» de la imagen. Desde luego que el punto de vista del fotógrafo se sumó a los discursos sobre la nueva forma de representación que tantos debates suscitaron en aquellos tiempos. El tan llevado y traído tema de la «verdad» de la imagen o su contraparte, el «más allá» de ella, cobró fuerza en los medios de la crítica; realidad tal cual o realidad manipulada alimentó espesas polémicas que acompañaron a los primeros momentos de la fotografía.

Cuando los fotógrafos, los sociólogos y los críticos de arte dotaron a la fotografía de una conciencia de sí, quedó más claro que la realidad (y los retratados dentro de ella) se asumían en *un mirar* que poseía un protagonismo indiscutible y creativo, es decir, que otorgaban presencia e imagen. La identidad podía entonces *ser construida* y ya esto, a diferencia de lo testimonial, pertenecía a los dominios de la creación, o lo que es lo mismo, del arte. De manera que el retrato simple de un hombre o mujer entronizaba discusiones que rebasaban el mero hecho de duplicar el original. El «esto ha sido» de Barthes cedió paso al constructo del artista y como

tal a todos los elementos concomitantes: cultura, ideología y sentido creativo del autor. Se rompían así las pretensiones de establecer códigos visuales asépticos o neutros, la fotografía del retrato se transformó en arte y, de paso, en referente muy importante para modular las «nuevas verdades» que la imagen posibilitaba crear. Con otras palabras, la fotografía se convirtió a sí misma en «totalidad visual», dejó de ser referente para mutar en «mundo real», en «verdad»; su propia versión de la verdad.

La posibilidad de la fotografía de modificar la relación entre *lo representado* y una compleja urdimbre (flujo y reflujo de iconos en movimiento) de imágenes que conforman, ellas mismas, la representación, forma parte de los tiempos que vivimos. La apariencia se trocó en «realidad construida» o en mundo conformado por la fotografía, en el que lo representado puede no ser una zona de la realidad, sino una idea; es decir, estamos hablando ya de un lenguaje visual (una lógica de la imagen totalmente autónoma) muy complejo, al que la semiótica le debe aún mayores indagaciones.

El rostro o lo que hay de inapresable en un retrato, se convirtió en surtidor de signos de muy diversa lectura, y ya no guardó mucha o casi ninguna relación con aquellos retratos naturales o neutros de los inicios. Lo fantasmal, lo fugaz y lo plural sustituyeron a la imagen ingenua.

Quizá no sea ocioso recordar algo que pocos tienen presente: la fotografía surgió concomitantemente con la comercialización y generalización, como uso doméstico, de los espejos: es decir, la apoteosis del rostro, de su visualización. Este detalle puede explicar algunas cuestiones relativas a la comprensión por el hombre de la imagen de sí mismo, y en esto, como es obvio, se incluye el cuerpo, su percepción, su estudio y comprensión como sujeto e imagen. Y aunque el filósofo Jean-Luc Nancy nos diga «Ver los cuerpos no es develar un misterio, es ver lo que se ofrece a la vista, la imagen, la multitud de imágenes que es el cuerpo, la imagen desnuda, que deja desnudo a la *arrealidad*», y que dicha «imagen es extraña a todo imaginario, a toda apariencia —y también a toda interpretación, a todo desciframiento»,<sup>4</sup> lo cierto es que la mirada deseante, la que abraza y devora a los cuerpos, va siempre en busca de los enigmas de la sexualidad, crea un espacio de mirar en el que caben hasta la perversión y la lujuria.

Mirar un rostro o un cuerpo implica, desde luego, develar un misterio; la fotografía es un terreno donde la alienación del espejo (el espejo inteligente, se entiende) aumenta. Pero es también un terreno donde se intenta crear el control sobre dicha alienación. Es decir, el código socio-simbólico del fotógrafo se traslada a la imagen del rostro o del cuerpo y se convierte, de esta manera, en una indagación que comprende la psicología y las perspectivas estéticas del artista en relación con ese modelo.

Como expresé en páginas anteriores, no se conoce con exactitud cuándo posó el primer modelo desnudo ante una cámara. Presumo, al igual que otros estudiosos, que debió ser una modelo femenina. Para Rudolf Brethschneider, debió ocurrir en 1849, en tanto que Joseph Maria Eder sitúa el hecho en 1844, lo cual parece mucho más sensato. Coincido con Michael Koetzle, un especialista en el tema, que durante la primera etapa del daguerrotipo fue muy difícil la realización de desnudos por cuanto el tiempo de exposición ante la cámara rondaba los 30 minutos. Daguerre explicaba, por 1839, que él solo necesitaba del «breve período de 3 a 30 minutos» como máximo, en dependencia de la estación del año. Lapso de tiempo que sería hoy una eternidad, y que conspiró, objetivamente, con la dramaturgia de una mujer desnuda sosteniendo una pose determinada, por lo general hierática y complicada de mantener sin que se produjeran lógicas alteraciones en la imagen resultante. Lo cierto es que ya en 1845, en París, aparecieron los primeros desnudos hechos mediante daguerrotipos (lo cual ya establece un norte). Estaban coloreados cuidadosamente y eran del tamaño de la palma de una mano. Provocaron sorpresa y probablemente el primer impulso entre la curiosidad por lo nuevo y el ancestral movimiento libidinoso, sin dejar de anotar, como es de suponer, las reacciones de irritación y censura, auténticas o simuladas, que exigía la moral de la época. Aunque ya en París, también como ciudad de debut, habían circulado y exhibido grabados en cobre con motivos eróticos desde hacía algunos años, a cargo de artistas como Gavelot, Picard y Borel, el realismo de los daguerrotipos opacaba estos antecedentes en el reino de las imágenes.

Después todo sufrió un cambio radical: con los primeros desnudos en daguerrotipo estaba claro que una mujer real (ya fuera una prostituta, una bailarina de vodevil o una arriesgada parisina cualquiera), que vivía en alguna parte de la ciudad, es decir, alguien que existía, era quien

había ofrecido su cuerpo, real y palpitante, a los reflejos de la luz en la placa metálica y, además, a la proximidad física del fotógrafo. Era una diferencia sustancial pues se trataba de la imagen de un cuerpo vivo, un manjar visual desconocido hasta ese momento, que se ofrecía a los ojos de todos. Esto le otorgaba automáticamente a su degustador la condición de mirón, como si él hubiese estado observando por una rendija el farragoso proceso en que el operador del daguerrotipo ayudaba a la modelo a no perder la posición inicial, secarle el sudor y alentarla con suaves palabras para que aquellos diez, veinte o treinta minutos transcurrieran lo más rápido posible. El revuelo fue enorme: el arte tradicional se preocupaba, los críticos descalificaban, el mercado alzaba ambas orejas y las autoridades institucionales se aprestaban a lo que siempre supieron hacer muy bien, censurar. En el siglo XIX —aún hoy, dos centurias más tarde, sigue sucediendo— la gente apreciaba el cuerpo desnudo como algo perturbador, lo que se acentuaba con las vestimentas particularmente ocultadoras y sobreabundantes, en las que rostros y manos eran las únicas zonas que mostraban la epidermis. No por gusto se desarrollaron las «ciencias» de la frenología y la fisiognomía, que pretendían «leer» en esos rasgos físicos, manos y caras, la constitución interna.

Desde el punto de vista artístico, las poses en los daguerrotipos no cambiaron mucho, en un primer momento, lo que la pintura, el dibujo, el grabado o la escultura ya habían trabajado. El repertorio se nutría de los desnudos considerados decentes, vistos de espalda, al estilo del academicismo clásico; pero pronto esta situación varió y las modelos se desplazaron hasta poses donde los genitales quedaban expuestos, o los semblantes expresaban una impudicia o un gozo que solo podía recabar la desaprobación de los censores. Aparecieron en las postales eróticas desde el amor entre mujeres hasta el coito heterosexual y colectivo, la felación, la penetración anal y las escenas de mera voluptuosidad entre un hombre vestido y una mujer desnuda o semidesnuda. El sexo desmelenado y disfrutable pobló las calles a través de estas postales que se compraban por todos los que podían.

Los hacedores de daguerrotipos prefirieron el anonimato por razones obvias. Algunos que no tuvieron esta precaución recibieron fuertes multas o cumplieron prisión por diseminación de imágenes obscenas y lascivas.

Los daguerrotipos eran muy costosos para la época, pues un solo desnudo representaba una semana de salario como promedio, lo que confinó la fotografía erótica en sus inicios a las clases solventes, las mismas que se atribuían los dominios de la moral social y la pureza ética. Fue Henry Fox Talbot, uno de los pioneros de la fotografía, quien permitió, gracias a los calotipos, el proceso que condujo a la industrialización de la fotografía y, mediante esta, a la distribución social más amplia de los positivos a partir de un negativo. De esta forma las imágenes llegaron hasta todos los sectores sociales, independientemente de su categoría y clase económica.

Los primeros fotógrafos de desnudos que merecen reconocimiento por la calidad de sus imágenes, Bellocq, Berthier y Baquelais, entre otros, fueron artistas provenientes de la pintura o la litografía, reorientados a la fotografía por curiosidad y presionados por la caída de la demanda de las miniaturas (pintadas) o, como Delacroix y Courbet, por la fascinación que ejerció sobre ellos el nuevo modo expresivo. Para entender lo que acabo de decir, basta realizar este sencillo ejercicio comparativo: el famoso cuadro *El origen del mundo*, de Courbet, de 1866, es curiosamente muy parecido a imágenes estereoscópicas de Bellocq de unos pocos años antes, 1860, ¿una casualidad?

Lo que comenzó por un interés experimental o la curiosidad por las capacidades visuales del nuevo invento se multiplicó rápidamente, y gracias a su comercialización, se convirtió en un fenómeno masivo. Si un viejo informe policiaco del Londres de 1850 habla de sesenta fotografías confiscadas, diez años más tarde la cifra ascendió a miles de postales de desnudos (en la modalidad estereoscópica) y, en 1875, fueron cientotrenta mil las fotografías con imágenes subidas de tono y cinco mil negativos que fueron a parar a la policía londinense. Como dice el historiador Koetzle, ya mencionado: «Cuanto más profesional se volvía el medio más tomas eróticas inundaban el mercado».<sup>5</sup> En 1857, según algunos testimonios, cuatro modelos femeninas fueron procesadas y condenadas en París por haber posado desnudas para la cámara fotográfica.<sup>6</sup>

Este fue el comienzo, en el que se mezclaron —sin confundirse— arte, demanda social, mercado y distribución. Muchas pueden ser las lecturas de estos episodios iniciadores del vínculo de la fotografía con el cuerpo desnudo, las poses eróticas y la sexualidad con todas sus

connotaciones. Y digo todas sus connotaciones no de forma gratuita ya que la fotografía del cuerpo se abrió, también desde sus albores, a la investigación científica y etnológica, a los estudios sexológicos y al arte más vanguardista. Es decir, no todo puede derivarse de la multitudinaria demanda de miles y miles de hombres ávidos por la postal de la mujer desnuda o de escenas de la sexualidad más imaginativa para la época. La ciencia aprovechó al máximo las bondades del nuevo invento. Susan Sontag,<sup>7</sup> otra de las grandes estudiosas de la fotografía, contó treinta y una aplicaciones científicas de esta, solo en sus primeros años. A finales de 1860 se sistematizó un conjunto de normas para la realización de fotografías de valor etnológico. La sociología analizó cómo la foto de desnudo reflejaba la relación esquizoide que la cultura occidental guardaba con el cuerpo. La sicología comenzó a esbozar sus estudios futuros y nadie permaneció indiferente a las posibilidades que se abrían con la imagen fotográfica. A principios de 1930, en las primeras manifestaciones de ciencia de la sexología que se pueden rastrear, aparecen intentos de avenencia intelectual de los sexólogos con el tema del desnudo en la fotografía.

La antropología, a su vez, nació casi paralela con la fotografía y se nutrió de los nuevos enfoques que la visualidad aportaba al estudio de la figura humana, al extenso escrutinio que la capacidad de mirar del invento realizaba sobre el cuerpo desnudo y sobre las conductas humanas. La medicina no se quedó atrás y ya desde inicios de 1850 publicaciones médicas y fotográficas sugerían distintas aplicaciones de la fotografía para el progreso de la investigación en anatomía, fisiología, histología y patología. Muchos de los médicos pioneros en estas áreas fueron fotógrafos. Si el siglo XIX depositó una fe enorme y apasionada, desde las diferentes ciencias, en el estudio de los misterios del cuerpo humano, el papel de la fotografía en dichos estudios debe considerarse cardinal.

Eugène Durien, Albert Penot y F. J. Moulin fueron, igual que los hasta aquí citados, sobresalientes fotógrafos de desnudos con una apreciable carga erótica para su tiempo. Pero Edward Muybridge (quien paralelamente a Étienne-Jules Marey estudió el proceso del movimiento), y Lewis Carroll (mundialmente famoso por su obra narrativa *Alicia en el país de las maravillas*), pueden considerarse dos verdaderos precursores de la fotografía de

desnudos con valores eróticos. El primero, porque detrás de sus búsquedas de pretensiones científicas, utilizó en series de fotogramas a modelos desnudas y algunas solo semitapadas con velos transparentes, que cumplían con los dos propósitos, el de la deconstrucción del movimiento y el de despertar el deseo en el observador. Y Carroll, porque a pesar de vestir los hábitos, se ocupó con verdadero ahínco en tomar fotografías a niñas prepúberes (a veces con escasa vestimenta), reconociendo en sus diarios personales que en esa ocupación le iba la vida entera. Por mucho tiempo estos catálogos de niñas posando no aparecieron a la luz pero ya hoy se pueden encontrar en las tiendas de libros de fotografía.

Convendría abordar en este punto fundacional de la imagen fotográfica lo relativo al impacto que ejerció en la mirada del hombre la representación del desnudo tal cual, o lo que es lo mismo, sus fantasías, la sexualidad, y su elaboración intelectual, el erotismo. No voy a repetir aquí términos de diccionario sobre el concepto de erotismo. Quizá me resulte suficiente una frase algo lapidaria y al mismo tiempo expresiva, pronunciada a mediados de los años sesenta del siglo pasado por un crítico de cine francés (Lo Duca) quien resume lo que necesito decir sobre el asunto: la pornografía es el erotismo de los demás.

Examinemos, aunque sea someramente, el mecanismo visual del que se sirve el erotismo del observador. En la mirada del hombre sobre el cuerpo desnudo se produce un desplazamiento metonímico desde la mente hacia las zonas del cuerpo que provocan la emoción libidinosa. La emoción que prodiga o motiva la imagen está radicada en nuestra vivencialidad y sentimientos. Esta última, por sí sola, no produciría ese brinco en el estómago o cierta aceleración en el pulso, o la inflamación en los genitales, o todas estas sensaciones al mismo tiempo; o por lo menos, la sensación placentera de ver algo que se entremezcla con zonas misteriosas de nuestra naturaleza sexual. Es necesaria la comprensión, poseer las claves de los significados. De ahí que en materia de imágenes lo que para una cultura puede resultar erógeno o erótico, para otra puede ser poco menos que chato o indiferente. De igual forma, nuestros sentimientos pueden connotar a la mirada de una manera especial. No se mira igual cuando se ama o se desea a otra persona. Bello es lo que se ama, dijo Safo, poetisa exquisita y de tonos eróticos como ninguna, y no es menos

cierto que un desorden en las feromonas puede matizar, en sentido de mejoría, la imagen que poseemos de otra persona. Otra cosa es ser mirado, algo que pertenece a lo más íntimo del sujeto visible, y que nos determina dentro del simulacro de la fotografía. Jacques Lacan ilustró la pulsión escópica del ser humano explicando por qué el *voyeurismo* o mironismo constituye un tropismo natural de la mirada ante motivos sexuales, dispositivo activado por la energía libidinal que está en la base de la reproducción de la especie.

Como diría Roman Gubern, apostillando al célebre sicoanalista, «la mirada humana es atraída por un estímulo óptico de alta pregnancia»<sup>8</sup> o como dice un antiguo lugar común: mirar es una forma de poseer. Si nos remontamos a Epicuro ya encontramos la certidumbre de que la vista es la puerta de acceso principal a nuestro cerebro, pues el pensador se preguntaba, ¿Qué es la visión sino una forma de tocar a la distancia? Sin embargo, la tradición siquiátrica más puritana clasificó muy temprano al mironismo sexual en el área de las perversiones con tal cantidad de nombres clínicos que hace dudar que sea una perversión. *Voyeurismo, mixoscopia, escopofilia, escoptofilia, escopolangia y gimnomanía*, son formas diversas de nombrar la práctica de recibir gratificaciones eróticas a la hora de mirar un cuerpo desnudo o una escena sexual. La importancia de los juicios de Lacan se halla, entre otras aportaciones, en asumir que la formalización de lo real implicaba entender que el goce retorna, y es ese retorno, a través de la pulsión, lo que produce la sublimación (apostillando a Freud). Es decir, la pulsión se realiza siempre, pero de forma desviada de lo esencial, y esa es una de las causas de la sublimación como destino de la pulsión; en otras palabras, el predominio del goce sobre el deseo. La supuesta perversión también quedaría en entredicho ante estudios empíricos y encuestas realizadas en diversos países acerca del comportamiento de la audiencia televisiva con el telemando, reveladores de que las imágenes que más anclan la atención son los desnudos erotizados y las escenas de muerte violenta. Según Gubern, se puede concluir sobre este particular que «el *voyeurismo* es una respuesta biológica canónica y no una perversión, a menos que sustituya totalmente la interacción sexual personalizada con otros sujetos». Yo solamente añadiría: respuesta cultural, además de biológica, aunque suscribo por completo el análisis del prestigioso crítico

catalán, sobre todo cuando conduce su reflexión a que en la sociedad actual, considerada como *sociedad del espectáculo* (apelando a Guy Debord), la pulsión escópica colectiva hace que dicha «sociedad pueda contemplarse al mismo tiempo como una sociedad mirona» en la que ella misma y sus sujetos individuales se ofrecen como objetos del deseo. Hoy nos encontramos con el fenómeno del *sexting* (el envío recíproco de dos cibernautas de fotos de sus partes erógenas a través de sus correos o redes sociales), una práctica inherente al ciber-universo, tema que daría por sí solo para un ensayo sobre estos tipos de complejos y costumbres asociados a la era digital.

Volvamos atrás en el tiempo. Desde el período surrealista ya el arte del siglo xx había colocado al cuerpo como tema metafórico principal e indiscutible. Pudiéramos afirmar que fue un período en el que el cuerpo fue sublimado y surgió, entre otros procesos artísticos de relieve, lo que se dio en llamar la «fotografía surrealista» que tuvo en Man Ray la figura descollante; con las miradas surrealistas la imagen fotográfica del cuerpo se elevó a dimensiones no vistas anteriormente. Fue en los años sesenta que se produjo la eclosión más estremecedora entre arte y cuerpo. Una profunda indagación antropológica se desarrolló bajo los auspicios del *body art* y las acciones performativas. Ya en los setenta, la teoría intentó la conceptualización de estas prácticas. En el Primer Manifiesto de Arte Corporal se lee: «El arte corporal no es en ningún caso una nueva receta artística destinada a inscribirse en una historia del arte fracasada [...]. El arte corporal derriba, rechaza y niega la totalidad de los pasados valores estéticos y morales inherentes a la práctica artística, ya que la fuerza del discurso debe reemplazar a cualquier otro presupuesto del arte».<sup>9</sup> Es decir, se pretendió un borrón y cuenta nueva de las recreaciones del arte sobre lo corporal. Estas ideas continuaron desarrollándose y fueron el termómetro de los cambios que se estaban produciendo en cuanto a la temática del cuerpo: la construcción de un lenguaje plástico, fruto de la vinculación con la filosofía (Lautréamont, Mallarmé y Bataille en lo filosófico puro, y Malevich y Duchamp en lo artístico-conceptual) que se mostraba al margen de los cánones tradicionales del arte. Igualmente pretendieron establecer una nueva definición del hombre, el hombre como lenguaje. El arte corporal de los años sesenta-setenta pulsó, de alguna manera, con los fuertes hechos políticos con los que convivió (Mayo del 68 en Francia, guerra

de Viet Nam, agudización de la Guerra Fría y otros) y se autoconsideró una forma crítica contra el *status quo* de la política internacional. De ahí que en el Tercer Manifiesto de Arte Corporal, seis años después del primero, se expresara: «Hoy día el arte corporal ya no tiene porqué producir belleza, sino lenguaje, un lenguaje inédito, no codificado que, rechazando la historia, el sentido y la razón, sea capaz de hablar del cuerpo, aquí y ahora, con el fin de preparar también el mañana».<sup>10</sup> Las ideas de Valéry han cobrado para ese entonces total vigencia, el cuerpo es ya, a todos los efectos, *ese texto tan antiguo* que él definiera.

Las prácticas corporales que el arte estimuló y produjo por aquellos años son de una diversidad e intensidad impresionantes. Vito Acconci, Dennis Oppenheim, Chris Burden, Gilbert & George y Bruce Nauman, por citar solo los nombres más sobresalientes, establecieron un diálogo creativo entre arte y cuerpo de una capacidad imaginativa no vista antes en la historia del arte. Es el momento en que Pier Paolo Pasolini, a los efectos europeos, sentencia que el hombre vive la cultura en su propio cuerpo, y Rufo Caballero, años después, en un interesante estudio, afirmó acerca del ámbito local: «No es que a la fecha la política pierda terreno, sino que se trasmuta en cultura, en cultura del cuerpo como vocación redentora que se realiza en la materia menos enajenada de lo humano».<sup>11</sup>

Quizás sea Orlán, artista francesa que en 1971 se autocanonizó heréticamente como Santa Orlán, el mejor ejemplo de la capacidad creativa ilimitada con que los artistas de aquellos años abordaron el cuerpo, y un eficaz puente entre las poéticas corporales del arte de los años setenta con el de los noventa. Para ella el cuerpo era modificable, sustituible y vulnerable como un traje o un vestido, o «un *ready made* modificado», como lo llamó, una fuente para expresar el arte carnal que ella protagonizó con diversas operaciones quirúrgicas con las que se modificó físicamente, persiguiendo el parecido físico con algunos paradigmas del arte (una suerte de ideal de belleza neoplatónico propio del clasicismo que proclamaba que la belleza absoluta era la suma de la belleza de las partes). Ya en los años noventa se sometió por séptima vez a una intervención quirúrgica y estableció una novedosa comunicación con los públicos al difundir vía satelital el proceso operatorio y permitió las preguntas y el diálogo con los interesados. Es muy interesante el

análisis que hace el crítico de arte cubano Iván de la Nuez sobre el significado de la obra de Orlán dentro de una reflexión del arte del cuerpo y sus vínculos con la política. En su libro *El mapa de sal...*, De la Nuez cataloga a esta artista como «una antología del arte moderno» y elabora un curioso razonamiento sobre las relaciones entre cuerpo y revolución. «El cuerpo, ya que no la Revolución, es la obsesión de la cultura producida en la globalización», nos dice, para concluir poco más adelante: «Desde el sadomasoquismo hasta la anorexia, es probable pensar que es en el cuerpo donde se consumen y consuman a un nivel más definitivo todas las contradicciones e identidades de esta era de lo global... Las nuevas tecnologías nos aventuran por un pasadizo que hace sospechar que el próximo milenio será, en buena medida, poscorporal».<sup>12</sup> Mientras observamos si esta premonición se cumple o en su defecto la realidad pasa por su costado, lo cierto es que sigue siendo muy difícil, al menos para el que esto escribe, pensar en un mundo en el que el cuerpo y las prácticas sensoriales (a pesar de las tecnologías) se divorcien. La perspectiva de Orlán es una de las tantas de ver el asunto, pero por muy emblemática que haya sido su obra, no es la única. Lo que sí me queda claro, y en eso coincido por completo con De la Nuez, es en que lo que está en crisis profunda es el modelo moral de Occidente, blanco preferido de las críticas conceptuales de Orlán.

Nada tuvo comparación con lo que ocurrió en los años noventa en el panorama del arte, cuando se produjo un nuevo retorno al cuerpo. Hal Foster expresó sobre este fenómeno que el cuerpo se convirtió en un lugar nada físico o mental, sino más bien obsesivo, ambiguo, construido, semiótico y referencial: todo a un tiempo. El SIDA y su conversión en «enfermedad moral» condicionaron nuevas reflexiones sobre el cuerpo finalizando el siglo. Como afirmó Anna María Guasch, «el artista, más que trabajar el cuerpo como soporte o indagar en las zonas más profundas del subconsciente individual y colectivo, recuperó al cuerpo en tanto que imagen para abordar una pluralidad de experiencias relacionadas con el ejercicio físico, el placer, la muerte o la escatología. Un cuerpo con mucho de antropomórfico, de autobiográfico, de orgánico o de natural, pero también de artificial, posorgánico, poshumano y abyecto».<sup>13</sup> Las nuevas estrategias corporales se movieron ahora ante una concepción de transparencia, abstracción y de virtualidad

que no habían aparecido así anteriormente. De último refugio de lo auténtico (como ocurrió en los sesenta con el *body art*) pasó a escenario de lo falso, lo simulado y agresivo en cuanto a un ambiente industrial, mediático y publicitario que prometía —promete— devaluar y cosificar al cuerpo.

Aparecen artistas como Matthew Barney, Cindy Sherman, Nan Goldin (estas dos últimas desde la fotografía), Kiki Smith y Paul McCarthy, quienes se mueven en un vasto espectro en el que caben diversas concepciones del cuerpo: cuerpo profanado, lo repugnante, de nuevo lo fragmentado, lo agresivo-depresivo, la violencia y la herida.

A mediados de los años noventa un grupo de importantes exposiciones de artes visuales exploraron distintas facetas del cuerpo. La más importante de ellas, *Féminimasculin. Le sexe de l'art*, en el Centro George Pompidou, en París, a fines de 1995, abordó exhaustivamente el tema de la identidad sexual desde la perspectiva de la historia del arte y del alcance transexual de la creación simbólica. Un año antes, *Black Male Representations of Masculinity in Contemporary Art*, en el Whitney Museum de Nueva York, examinó el concepto de masculinidad como tipología moduladora de conductas humanas. Otra muestra, no menos importante, fue *L'art au corps* (Marsella, 1996), donde se hizo un recorrido por el arte del siglo xx desde Man Ray, el accionismo vienés, el *body art* hasta el *performance*. *Wounds. Between Democracy and Redemption* (Estocolmo, 1998) ponderó los espacios existentes entre el yo público y el social, y el concepto de herida en el cuerpo social moderno. *Corporal Politics* (Cambridge, 1994) y *Sensation* (Londres, 1997) fueron otros dos momentos de relieve dentro de esta temática. La segunda ofreció a los públicos las propuestas de jóvenes artistas que después brillarían en los grandes circuitos del arte. Fueron exposiciones determinantes en el análisis de la corporalidad por los artistas y curadores, y la confirmación, en los grandes circuitos del arte, de que el cuerpo se imponía en su capacidad gestora de metáforas y discursos de todo tipo. No es casual, por consiguiente, que la semiótica del cuerpo se conforme a finales de los setenta.

Como se puede apreciar hasta aquí, el arte se volcó a una intensa relación con el tema del cuerpo, y la fotografía

dentro de este proceso tuvo un protagonismo considerable. El cuerpo fue visto como síntoma del malestar cultural de la época, como expresión de la atracción que se siente por lo macabro, por lo escatológico, por la muerte. Lo marginal, el sexo, las transgresiones sociales de todo tipo, la violencia y las drogas fueron recreados por los artistas cuando finalizaba el siglo xx. El cuerpo se materializó como el gran tema, desde el que son posibles cualquier reflexión crítica o análisis filosófico acerca de la vida íntima en lo personal y, de lo social en una concepción más amplia de la vida y la historia.

Ya en el siglo XXI, el arte como el *vale todo* actual, asociado a las nuevas tecnologías, resulta un puente bastante expedito para transitar en ambas direcciones entre deseo y cuerpo, entre las representaciones de uno y otro; una cosmovisión nunca antes vista de la desacralización del cuerpo. El signo cuerpo se fragmentó en minúsculas partículas y el *posthuman* consolidó esas mutaciones.

La historia ha hecho emerger una multiplicidad de cuerpos: cuerpo antiguo, cuerpo medieval, cuerpo moderno y cuerpo postmoderno, solo si empleamos una periodización de sustancia puramente historiográfica. En las denominadas sociedades postindustriales, la globalización cultural y el impacto de las nuevas tecnologías han conllevado a la recreación icónica de un cuerpo mutilado y, a la vez, modulado por la biotecnología, la cirugía estética, la genética y la cibercultura. El cuerpo ha sido invadido y transformado por las percepciones posthumanistas, tomando distancia de consideraciones más antropocéntricas. La cirugía, la ingeniería genética y la tecnología engendran nuevos seres que se materializan en el imaginario artístico actual mediante maniqués, muñecos, androides, cyborgs, clones, robots y telecuerpos. Son simulacros de la realidad, o si se prefiere, componentes de una nueva realidad que entraña un rechazo al cuerpo natural y aún al cuerpo-máquina de inicios del siglo xx. La postmodernidad entendió el cuerpo como un cuerpo-texto (como ya hemos señalado) donde carnalidad y lenguaje se traducen en sus complejos y a veces difuminados tejidos simbólicos.

- 
- <sup>1</sup> Sean Callahan: *NUDES (Introduction: Arresting the Eyes)*, p. 8.
- <sup>2</sup> William Ewing: *El cuerpo, fotografías de la configuración humana*, p. 206.
- <sup>3</sup> Nigel Barley: *El antropólogo inocente*, p. 123.
- <sup>4</sup> Jean-Luc Nancy: *Corpus*, p. 273.
- <sup>5</sup> Hans-Michael Koetzle: «1000 nudes», en *1000 nudes*, p. 52.
- <sup>6</sup> Xavier Delange: «Un et nudité: le un devant la loi», en *L'Art du XIX siècle*, p. 31.
- <sup>7</sup> Susan Sontag: *Sobre la fotografía* (edición de 1981), p. 57.
- <sup>8</sup> Roman Gubern: *El eros electrónico*, p. 175.
- <sup>9</sup> *Primer Manifiesto del Arte Corporal* (París, diciembre de 1974), en *Art corporel*, p. 7.
- <sup>10</sup> F. Pluchart: *L'art corporel*, p. 8.
- <sup>11</sup> Rufo Caballero: *Agua bendita*, p. 260.
- <sup>12</sup> Iván de la Nuez: *El mapa de sal, un poscomunista en el paisaje global*, p. 73.
- <sup>13</sup> Anna María Guasch: *El arte último del siglo XX*, p. 499.

A woman with dark hair, wearing a black dress, is looking at a framed photograph. The photograph shows a woman in a black dress, similar to the one she is wearing. The background is a solid red color. The text is overlaid on the image.

**¿CUANDO HABLAMOS  
DE FOTOGRAFÍA ESTAMOS  
HABLANDO DE ARTE?**

**4**

AUNQUE PAREZCA UNA DIGRESIÓN DEL TEMA PRINCIPAL, ES ÚTIL ABORDAR DE PASADA ESTA CUESTIÓN. Y es que resulta esencial por cuanto hablamos de imágenes con valores artísticos. ¿Es la fotografía un arte? ¿Podemos incluirla, con toda legitimidad, en las denominadas bellas artes, concepto ya rebasado, o en las artes visuales, como se acepta hoy?

A pesar de que sepamos de antemano que la respuesta es afirmativa, el reconocimiento como tal no fue un camino expedito y aun hoy (a destiempo, claro) se perciben algunas reticencias. De 1897 data un artículo en la *Revue des Deux Mondes*, de París, en la que su autor, el crítico de arte Robert de la Sizeranne, lo titulaba precisamente con la pregunta «¿Es arte la fotografía?»<sup>1</sup> El crítico se hacía la pregunta a la luz de los movimientos artísticos concomitantes. En su origen pesó mucho que un buen número de fotógrafos hubiesen sido primero pintores o dibujantes (Daguerre, Stelzner, Nadar, *et al*) y que las imágenes provenientes de daguerrotipos y calotipos sustituyesen en gran medida a las otras artes, en cuanto a la elaboración de retratos e ilustraciones de textos se refiere. Probablemente haya contribuido a la confusión el hecho de que la fotografía surgió y se desarrolló paralelamente al realismo pictórico. Charles Baudelaire ayudó a armar este embrollo por su concepción del arte como mero reproductor de la naturaleza, función en la que la imagen resultante de la fotografía no tenía rival, a su pesar. Su indiscutible autoridad crítica impidió un más rápido reconocimiento de la fotografía en los medios artísticos.

Importantes pintores y dibujantes comenzaron, como ya vimos, a prestarle mucha atención a la fotografía (Delaroche, Delacroix, Ingres, Courbet, Degas, entre otros), fijando, de este modo, una función de soporte y referente del acto pictórico que ha llegado hasta el presente. Con el tiempo se cruzaron los campos de acción: la pintura se hizo más hiperrealista que la fotografía y esta buscó el abstraccionismo como si fuera pintura en sí misma. Si Da Vinci, Durero y Canaletto se valieron siglos antes de la cámara oscura para facilitarse su tarea artística, no era de extrañar que la fotografía, muy superior en su capacidad documentadora de la realidad, brindara a los artistas de mediados y finales del siglo XIX la posibilidad de trabajar mejor sus obras pictóricas.

Es con los movimientos artísticos, nacidos en torno a la Primera Guerra Mundial, que las fronteras de lo que se consideraba arte comienzan a ampliarse. Es decir, la fotografía contribuye a este fenómeno pero no lo determina. Son las concepciones sobre el arte y la propia evolución de este las que tuvieron la última palabra. El futurismo primero y las vanguardias artísticas después, asumieron las imágenes fotográficas como arte sin tener en cuenta los escrúpulos y objeciones anteriores. Con Marcel Duchamp comienza una mutación en la que la fotografía alcanzará rápidamente el estatuto de instrumento de expresión con valores artísticos *per se*.

Pero esa aceptación, dentro de la concepción del arte como expresión dadora de placer que viene desde los epicúreos griegos hasta Freud, o desde los etruscos hasta Kant, siguió teniendo sus momentos de severo cuestionamiento. Ya en el pasado siglo Hausmann había afirmado que lo importante consistía en que la conciencia óptica se desprendiera de las nociones de belleza y se abriera más a la belleza del instante, lo que facilitarían que la fotografía se alzase como un arte, enfatizó. Por el estilo, Man Ray afirmaba que la fotografía podía ser arte, pero solo si el ojo se subordinaba a una visión interior, cuestión en la que coincidía totalmente con Duchamp, quien lo decía de esta forma: quien mira es quien hace el cuadro. Pero los dos roturadores de caminos en el arte moderno no hacían otra cosa que actualizar teorías subjetivistas sobre el arte del siglo XVIII que concedían la belleza no al objeto sino a la mirada del observador. De cualquier forma, Duchamp y Ray fueron decisivos en

la aceptación de la fotografía como arte y en legitimar el valor de la mirada.

Desde la primera mitad del siglo xx Gisèle Freund, socióloga y fotógrafa, al analizar la fotografía francesa del siglo anterior, en un libro que llamó mucho la atención en su tiempo, afirmó: «La pretensión de que la fotografía es un arte se debió precisamente a los que la convirtieron en un negocio», con lo que aparecía una arista nueva, no menos importante, la del papel del mercado en este debate.<sup>2</sup>

Walter Benjamin también profundizó sobre el asunto, al decir: «Los hechos no dejan de tener su ironía dialéctica: el procedimiento que iba a estar destinado a poner en tela de juicio el concepto mismo de la obra de arte al acentuar su carácter de mercancía mediante su reproducción, se califica de artístico».<sup>3</sup> Benjamin observó, igualmente, que la fotografía, desde su establecimiento social, lo que había hecho (además de bellas imágenes de múltiples aplicaciones) era comercializar sectores cada vez más numerosos del campo de la percepción óptica. Y señaló también cómo la pintura coetánea, con el surgimiento y posterior consolidación de la fotografía, solo esperaba dejarse remolcar por ella. Benjamin prosiguió su análisis con una conclusión interesante: «[...] a los surrealistas les ha fallado el intento de controlar *artísticamente* la fotografía».<sup>4</sup> Desde luego, a muchos ingenuos y otros no tanto, y los surrealistas no lo fueron en lo absoluto, se les escapó el impacto social de la fotografía, el cual fue potenciado con su utilización como mercancía en un momento en que la pintura también sufría la misma conversión. Aclaro de pasada, que fue en pleno siglo xx, a partir de las acciones de coleccionistas privados e institucionales, principalmente norteamericanos, en la década de los años sesenta y setenta en Nueva York, que la fotografía se instaló definitiva y lucrativamente en el mercado del arte.<sup>5</sup>

Susan Sontag, ya en la segunda mitad del siglo xx, ni se preocupó por entrar en la discusión sobre si la fotografía poseía naturaleza artística; lo dio por sentado y afirmó algo nuevo, que la fotografía fue el arte donde se consolidó el surrealismo. Para ello citó, entonces, a Man Ray, Moholy-Nagy, Heartfield y Rodchenko como creadores cuyas hazañas se consideraron al margen de la historia de la fotografía, un juicio de elevados poderes polémicos. Esta autora, en su ya clásico ensayo *Sobre la fotografía*,<sup>6</sup>

afirmó que: «Al contrario de los objetos de las bellas artes en épocas pre-democráticas, las fotografías no parecen depender en exceso de las intenciones del artista» y fundamentó tal aseveración en lo que el mercado y todas sus instituciones de industria, distribución y publicidad hacen con la imagen después de que esta es tomada por el artista o el aficionado. En tal sentido recordaba, como paradigmático, el lema de la primera Kodak, en 1888: «usted oprima el botón, nosotros hacemos el resto».

Pierre Bourdieu, quizá de manera más acabada que los demás, teorizó sobre la fotografía considerándola un *arte medio*, es decir, la fotografía como un medio para sus practicantes, como algo que satisface una función social superior, y no como una finalidad en sí misma; arte medio por ser un medio arte, un arte mediano, una práctica a medio camino entre lo vulgar y lo noble; una actividad *cuasi* artística que no dispone aún —según él— de todas las cualidades de las bellas artes para ser legitimada por los árbitros del «buen gusto». Bourdieu la analizó dentro de su más vasto estudio, el que se ha conocido como «sociología de la denominación simbólica» y se sustrajo de preferenciar la fotografía artística de un puñado de creadores legitimados por el arte contemporáneo, para dedicarse a estudiar las funciones sociales de la fotografía, es decir, lo que casi todos los estudiosos pasan por alto: la cantidad. Recordemos que estamos viviendo una época en que cada ser con una cámara digital en la mano se convierte en un gestor ambulante de imágenes.

Bourdieu insistió en mostrarnos en su agudo y controversial ensayo<sup>7</sup> que la fotografía es un arte que imita al arte (cierto, pero no tan cierto) y que, como los demás géneros de las artes visuales, del grabado a la fotonovela, cada uno de ellos «se rige por las reglas perceptivas y estéticas que le imprime su uso social». A pesar de tales reflexiones bourdianas, que más que en lo representacional abundan en el trasunto sociológico de la cuestión, la temática de si la fotografía es o no arte, es algo que en la actualidad queda fuera de todo debate pues, entre otras razones, cumple con una función social que así lo certifica, es generadora de signos e imágenes de alto nivel creativo (en ellas hallamos los modos simbólicos, epistémicos y estéticos en fecunda interrelación), y ha contribuido sustancialmente a justificar los discursos posmodernos sobre la imagen y el cuerpo: ahí radica la

esencia de la cuestión. Por otra parte, el *vale todo* actual del arte en sociedades y realidades que han convertido en material estético todo lo observable, no permite seguir soportando las disquisiciones que dejan fuera lo fotográfico del universo artístico aceptado.

Como se ha podido apreciar hasta aquí, son diversas las estaciones a través de las cuales fue mutando el concepto y la imagen cuerpo, y la fotografía ha sido cardinal en esas transformaciones desde que surgió a la palestra del arte. Del cuerpo como medida de las cosas, a la fragmentación de su unidad, y de esta al descentramiento del cuerpo, advertido por Rosalind Krauss<sup>8</sup> a mediados de los años ochenta, se han movido en buena parte las referidas transformaciones. Es en los noventa, y en lo que va del tercer milenio, que dichos cambios han tenido continuidad y profundización.

Con la llegada de la era digital la disolución del referente canónico se ha movido en paralelo con la desaparición del referente mítico, lo cual permite entender el proceso mutante en dos direcciones: la crisis de la representación y la apoteosis de la misma. Preciso la idea: el cuerpo ha llegado a su clímax como gestor de signos y a su contraparte; en la sobreabundancia de ellos podemos

hallar su pobreza, el no lugar de su *locus*. La fotografía, más que otras manifestaciones de las artes visuales (sabemos que ya no se dan en estado puro), contribuyó a potenciar esta situación dilemática, unido a los avances científicos, los debates filosóficos y el propio hundimiento del hombre en la Historia (las guerras quizá sea el ejemplo fundamental). De tal forma, lo que en los orígenes fue el modelo y el paradigma de *lo bello* (Kant y su concepto de la belleza aún gravitan sobre el arte universal), al arribar el siglo XXI, el arte, el pensamiento y la estupidez política del ser humano lo han llevado, en el plano representacional, a figurar como fealdad, monstruosidad y absurdo, así como en una proyección hacia el futuro de total improbabilidad. Se trata, pues, del colmo del descentramiento; el arte se mueve hacia la extracción o distanciamiento del cuerpo de su propia imagen, con lo que se plantea un imposible que solo es alcanzable desde el propio arte. Queda desbancado así el pensamiento teórico (al menos en la actualidad) al que parece no quedarle otro remedio que ir, esta vez, detrás de la locura de la creación visual. La problemática de la imagen cuerpo permanece en entredicho y se deja abierta a una extrañeza que solo los artistas (y los del lente de manera principal) deberán prolongar.

<sup>1</sup> Citado por Marie-Loup Sogues en *Historia de la fotografía*, p. 343.

<sup>2</sup> Gisèle Freund: *La fotografía como documento social*, p. 45.

<sup>3</sup> Walter Benjamin: *Sobre la fotografía*, p. 173.

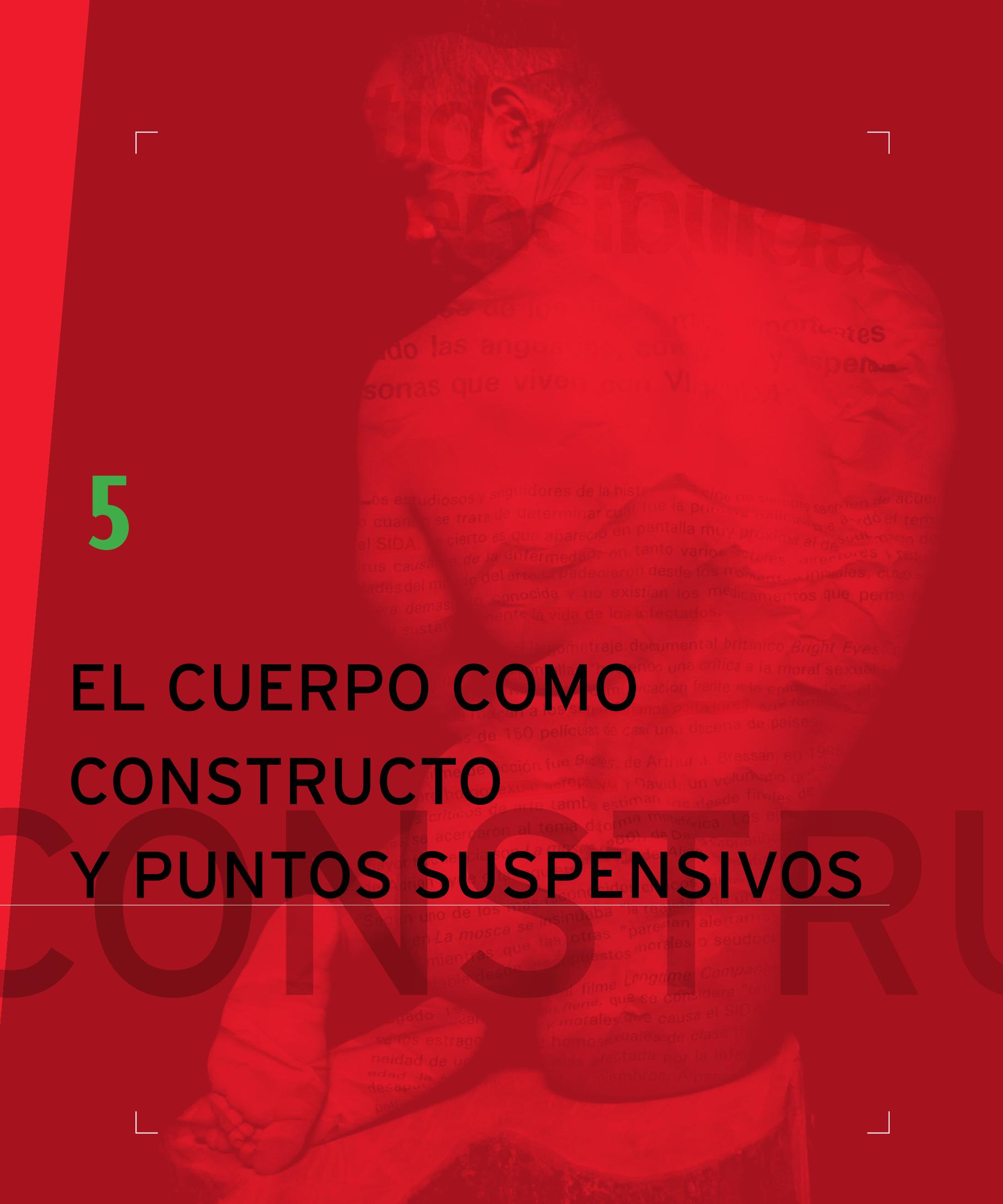
<sup>4</sup> Ídem.

<sup>5</sup> Para conocer bien cómo se desarrolló este proceso de coleccionismo y conversión de la fotografía en un producto artístico comercial es útil leer el libro *Robert Mapplethorpe, una biografía*, escrito por Patricia Morrisroe, consignado en la bibliografía de este volumen.

<sup>6</sup> Susan Sontag: *Sobre la fotografía* (edición de 2007), p. 82.

<sup>7</sup> Pierre Bourdieu: *Un arte medio*, p. 246.

<sup>8</sup> Rosalind Krauss: «Corpus delicti», en *October*, no. 33, p. 57.



5

# EL CUERPO COMO CONSTRUCTO Y PUNTOS SUSPENSIVOS

ES IMPOSIBLE HABLAR DE ESTOS TEMAS SIN REFERIRNOS AL ENSAYO DE KENNETH T. CLARK, *THE NUDE*, DE 1953, UN CLÁSICO DE ESTOS ESTUDIOS. Un texto<sup>1</sup> que, con abrumador consenso de los estudiosos del tema, y a pesar de las seis décadas de haber sido escrito, se sigue considerando el más rico y denso teóricamente sobre el desnudo, desde la perspectiva de la historia del arte. Lo traigo a colación ya que entre sus muchos aciertos pone de relieve algo sustancial en los propósitos de este ensayo: la vitalidad del canon griego del arte y la vida de la antigüedad clásica, y de su supervivencia como paradigma icónico en el arte moderno. Según Clark, el desnudo, más que un tema del arte es una forma de arte inventada por los griegos en el siglo V (a.n.e.), que denotó la pasión de los mismos por las matemáticas, actitud que los hizo privilegiar las proporciones medibles. Y por otra parte asevera que los griegos de la antigüedad clásica veían al cuerpo como algo de lo cual el hombre debía sentirse orgulloso y por tanto era menester mantenerlo en el mejor estado posible de salud y ejercitación. El silogismo puesto en juego por este especialista lo lleva de la mano por la creencia esencial de aquella cultura, de que el arte está basado en una fe que descansa en las formas proporcionadas, hasta otro sentimiento también generalizado en los griegos antiguos: el espíritu y el cuerpo, a pesar de ser conceptos excluyentes, son una unidad. Este camino los condujo a considerar las ideas más abstractas como formas humanas tangibles y sensuales.

Haciendo una enorme operación de síntesis, riesgo común y natural de este tipo de recorrido panorámico, tres momentos en la historia del arte se pueden considerar hitos de cambio, rupturas y puntos de partida para nuevos desplazamientos en la representación del cuerpo en Occidente. El primero fue el de la expansión del mundo cristiano en el que su epicentro, en cuanto al tema que nos ocupa, coincidió y se condensó en los orígenes de ese vasto proceso, es decir, con el culto de los griegos clásicos por las formas humanas; sabemos que los romanos copiaron este modelo que se generalizó más tarde con la cristiandad expandida. El segundo, con las grandes transformaciones plásticas resultantes del movimiento humanístico que precedió al Renacimiento y en su propia plenitud. El tercero, comenzado a finales del siglo XIX, ocasionó las radicales transformaciones que tuvieron lugar con las vanguardias artísticas. Con estas, la representación del cuerpo atravesó diferentes ópticas y tendencias: impresionistas, cubistas, dadaístas, surrealistas, estructuralistas, y otros ismos que dieron su particular tratamiento al cuerpo, a su reproducción y recreación plástica. Todo este germinar de las corrientes pictóricas se hizo sentir, finalmente, en la fotografía.

Existe un cuarto momento, el presente, que se debe a la confluencia de los adelantos tecnológicos de la llamada era digital con las nuevas demandas de representación, estimuladas por el pensamiento posmoderno y el posterior a este. Como se diría perogrullescamente, ahora nada está escrito, todo está en movimiento, el cerebro piensa de una forma, la mirada observa de otra, la realidad es, más que nunca antes en la historia humana, una construcción acto-virtual en medio de una atmósfera atiborrada de imágenes, o lo que es igual, contiene en sí misma el sustrato epistémico que la connota.

Para algunos especialistas la fotografía alimentó lo cardinal del debate posmoderno en el arte, digamos que fue la nueva protagonista que hacía la diferencia. Se pudo incluso argumentar, de manera esencialista, como lo hizo Craig Owens<sup>2</sup> (representante de la posmodernidad crítica), que el debate posmoderno fue, en buena medida, un debate sobre la fotografía. Estamos hablando de «pensamiento débil», superficies especulares, mixturas de teorías, fin de los grandes metarrelatos, muerte del autor, en fin, de lo posmoderno.

Douglas Crimp igualmente nos advirtió<sup>3</sup> que la fotografía fue uno de los puntos de giro de los discursos sobre la postmodernidad por ser ella misma una de sus instituciones emblemáticas; Roland Barthes lo dijo de otra forma: «Es el advenimiento de la fotografía, y no, como se ha dicho, el del cine, lo que divide la historia del mundo»,<sup>4</sup> y lo argumentó mediante la afirmación de que las sociedades consideradas avanzadas son consumidoras de imágenes y no de creencias, como las de antaño, por lo que son más liberales y menos prácticas aunque también, acota, menos auténticas.

Hablar de fotografía posmoderna nos conduce a adentrarnos en categorías ambiguas que tienen que ver con la propia ambigüedad del concepto de posmodernidad (por supuesto, hoy esto se ve mucho más claro que hace cuarenta años atrás) y con el hecho de que en la fotografía, como expresión de las artes visuales, conviven prácticas muy disímiles en cuanto al tratamiento de la imagen. De igual manera, no se puede pasar por alto que la actividad fotográfica posmoderna, como señaló Jorge Ribalta, es «un fenómeno indisociable del mercado del arte»<sup>5</sup> y, en particular, de la nueva hegemonía de lo fotográfico en ese mercado a partir de los años ochenta del siglo pasado. Para este investigador dicha relación con el mercado caracteriza la doble cara del debate acerca de la representación de la imagen y su legitimidad como forma de alta cultura, con lo que nos sugiere que lo epistemológico y lo artístico se manifiestan en la imagen fotográfica de manera indisoluble. Con otras palabras, lo histórico-político y su relación con lo estético, escenifican un campo abierto que, mercado mediante, permanece latente en la actualidad.

Con el advenimiento de las tesis posmodernas el cuerpo se abrió a un espectro infinito de posibilidades signícas, nuevas formas de existir en el cada vez más poblado mundo de las imágenes. Las acciones performativas de los años que van de los sesenta a los setenta, cuando comienzan en firme estas mutaciones en el universo visual, plantearon, además del elemento artístico, un conflicto ideológico del cuerpo como espacio metafórico en el que se dirimieron tensiones entre instinto e imagen, instituciones del arte y poder, es decir, una tentativa de reformular el orden social sometido a múltiples cuestionamientos.

Así, el cuerpo perdió cuerpo al ser herido, troceado y vuelto a fragmentar; se fetichizó, se travistió, se metamorfoseó en una desnudez que lo alejó del cuerpo canónico anterior a lo posmoderno y, en ese proceso, se nutrió como imagen de nueva naturaleza simbólica. Lo que Bill Viola llamó, en 1992, en plena efervescencia de aquellos debates, como «el lugar limítrofe de las imágenes», es una buena manera de expresar lo que estoy describiendo a grandes trazos, es decir, la ocurrencia acelerada de la «transparentación» de las imágenes, superpuestas, sucesivamente, en un ir hacia un *más allá* imposible de precisar. La fotografía propició la búsqueda de esa zona de indefinición, ese *más allá*. Desde esta perspectiva podemos encontrar, sin un gran esfuerzo, a los dos precursores de esta fase inicial de la imagen posmoderna, Paul Valéry y Marcel Duchamp. Cada uno, desde sus respectivas aportaciones al arte de las imágenes, las poéticas y las visuales, cada uno interviniendo para cambiar la concepción del cuerpo desde la filosofía y el signo, respectivamente.

Cuando en los años ochenta y noventa muchas obras de artes visuales hicieron uso de elementos tecnológicos y de pantallas de equipos para fragmentar el cuerpo como *puzzle* o *collage*, la remisión al *Gran vidrio* de Duchamp se hizo inevitable. El «modelo difuso de espacialidad» a que se refirió Fredric Jameson, ya estaba en la propuesta de la obra del francés, un verdadero adelantado de lo que luego sería lo posmoderno. De igual forma y, como ya mencioné antes, la tesis de Valéry de ofrecernos la concepción del cuerpo como texto, anticipó notablemente (aunque no fue percibido en su momento) las discusiones teóricas posmodernas que tenían al «modelo de la profundidad» como referente.

Se trataba, pues, de un desplazamiento de nuevas superficies y tramas simbólicas de identidad que, abandonando los tradicionales medios de representación, comenzaron a hacer uso de las tecnologías de punta para significar una nueva construcción del cuerpo y del sujeto. En el fondo, yacían nuevas formas de pensamiento, de ver y de desear. Así, se gestaron obras que propusieron un lugar de encuentro entre la mente y el cuerpo en las que el cuerpo se resignificaba como imagen.

Quizá la observación de Octavio Paz de que la posmodernidad no era sino una modernidad más

moderna y que sus búsquedas había que encaminarlas, por paradójico que resultase, hacia lo antiguo, pudiese abarcar ese momento que va de Duchamp y Valéry a Bill Viola o incluso hasta el minuto presente. La mirada textual se impuso en las formas de percibir las relaciones entre cuerpo e imagen. O, con palabras de Piedad Solanas: «Lo que está en juego en el arte actual no es, como ciertas voces proclaman, la deshumanización del arte, sino la pérdida de una ideología humanista y antropocéntrica que hacía del cuerpo objeto de conquista, dominio e idealización, y del hombre centro de representación utópica del mundo, cuerpo de discurso, modelo».<sup>6</sup>

De cualquier manera, las múltiples fracturas del cuerpo artístico posmoderno apuntan más hacia la atomización de las imágenes que emanan del cuerpo (como surtidor de ellas), que a una reconciliación de la noción de cuerpo consigo mismo. Louise Bourgeois, Barbara Kruger y Cindy Sherman, tres artistas de primera línea en el panorama del arte, señalaron el desmembramiento y mutilación del cuerpo por fuerzas exteriores, el cuerpo atravesado por nuevas e implacables miradas, o lo que es lo mismo, por las emergentes identidades artísticas posmodernas, una suerte de estética límite del cuerpo en la que el hombre y su envoltura carnal se convierten en un sobreviviente que a duras penas emerge entre la maraña y el caos creciente de signos polisémicos.

Estos debates sobre fotografía y desnudo o, si se prefiere, fotografía y cuerpo humano, pertenecen a la actualidad más latente. Coinciden con un momento que potencia de manera infinita las posibilidades de distribución y multiplicación de la imagen. Dos expresiones me ayudan a dibujar una realidad que se abre hacia el futuro, en particular para la fotografía, en lo que se ha dado en llamar la era digital. Primero Bill Gates, quien con su «utopismo social», marcadamente interesado, calificó a Internet como la calle comercial más larga del mundo. Luego Umberto Eco, respondiendo a sus propias percepciones (y también de grandes sectores científicos e intelectuales), lo calificó como una gran librería desordenada, con lo cual aludía a la estructura amorfa y expansiva, totalmente aleatoria, de la red de redes y a los daños que un conocimiento vasto y caótico como ese, pudiera ocasionar en el hombre senti-pensante y ávido de información. Decía el prestigioso semiólogo italiano

que en la masa colosal y desordenada de datos de la red solo se pueden obtener los que están en oferta y que era prácticamente imposible saber de antemano lo que estaba realmente en esa condición. Con ello nos estaba diciendo que la red permite alcanzar erudición —cualquier erudición— pero que esta consistía, básicamente, en saber buscar, elegir o seleccionar lo que nuestro intelecto requiere en cada momento, algo que remite de nuevo a la cultura o instrucción del navegante. De paso afirmaba una obviedad: la sobreoferta no sistematizada de información equivalía a desinformación. Por cierto, este razonamiento, si lo aplicamos a las imágenes, resulta más perturbador aún.

Entre la visión comercial de Gates y la intelectual de Eco pudiera colocarse, sin dificultad alguna, la idea perogrullesca de que la red es la apoteosis de la fotografía, puesto que todas (o casi todas, que no es lo mismo pero es casi igual) las imágenes que circulan en cifras de miles de megabillones, proceden de fotografías. Podemos catalogar Internet, entonces, como la galería fotográfica jamás pensada o imaginada, un espacio expositivo desmesuradamente vasto, infinito, en el que las obras de los grandes artistas no significan prácticamente nada ante la posibilidad de mirar, mirar y mirar cualquier cantidad de fotos, calidad aparte. Vuelve a aparecer ante nosotros el concepto de *cantidad* sobre el que gestó Bourdieu su análisis ya citado.

Hoy se habla de postfotografía, hibridación de la imagen digital con Internet, que se activa y potencia como un nuevo lenguaje universal. En la era de la producción infinita e imparable de las imágenes, en la que todos producimos imágenes y podemos afirmar con propiedad que la imagen nos vive (como ha dicho atinadamente Joan Fontcuberta), Internet, con sus vastos bosques de píxeles y sus conductos inefables, redes sociales, sitios web, correos electrónicos, buscadores, enciclopedias virtuales, etc., ha cambiado radicalmente la vida contemporánea. Hoy es más importante la circulación de la imagen y su gestión en la red que su propio contenido icónico. La imagen existe en la misma medida en que circula, es más valioso el gesto comunicacional que el propio icono en sí (sin desdeñarlo, desde luego).

La fotografía, pues, contribuyó decisivamente a reformular las ideas que el hombre poseía de su corporalidad. Contribuyó también a que el cuerpo

se convirtiese en un constructo elaborado social y culturalmente, en tanto cuerpo y fotografía constituyen complejas elaboraciones intelectuales con múltiples significaciones simbólicas, sexuales y políticas (y también económicas, por supuesto).

Cuando pensamos en reversa, el poco más de siglo y medio que nos separa del nacimiento de la fotografía, y todos los avances a que esta dio inicio, el cine entre ellas, no podemos menos que reconocer que fue un instante de extraordinaria importancia para la cultura de la mirada

humana. Comparemos aquellas voluptuosas pero casi ingenuas imágenes de mediados del siglo XIX con las que hoy nos acosan desafiantes, enigmáticas y estimuladoras no solo de libido sino principalmente de ideas y conceptos, y la diferencia no puede resultar más abismal. La fotografía alteró también las ideas sobre el arte y ahí están los textos cardinales de Benjamin, Barthes, Sontag, Crimp y Bourdieu, por citar los más leídos o emblemáticos; y nos dio otros ojos para mirar por la cerradura, nos permitió la capacidad especular de mirarnos a nosotros mismos.

---

<sup>1</sup> Consignado en la bibliografía.

<sup>2</sup> Anders Stephanson: «Craig Owens» (entrevista). En *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, p. 45.

<sup>3</sup> Citado por Jorge Ribalta: *Efecto real*, p. 87.

<sup>4</sup> Roland Barthes: *La cámara lúcida*, p. 96.

<sup>5</sup> Jorge Ribalta: Loc. cit.

<sup>6</sup> Piedad Solanas: «Lo sublime tecnológico. Cuerpo, pantalla e identidad en la estética posmoderna», en *La certeza vulnerable*, p. 291.





6

# CUBA, BREVE REPASO A LOS INICIOS DE LA FOTOGRAFÍA Y DEL DESNUDO

ME PERMITIRÉ UN SUCINTO REPASO A LOS PRIMEROS HITOS DE LA FOTOGRAFÍA EN CUBA. El invento-descubrimiento llegó a la Isla de manera muy rápida. En marzo de 1839 se publica en la colonia española de ultramar la primera noticia del acontecimiento, y en 1840 el norteamericano G. Washington Halsey presentó a la sociedad habanera el invento-descubrimiento de Daguerre. Pocos meses después se consignaba en la ciudad la presencia de varios retratistas con estudios para hacer daguerrotipos en la Habana de intramuros.

El primero de estos retratistas de origen cubano fue don Esteban Arteaga, quien en 1844 publicó en el *Diario de la Marina* la noticia de la apertura de su estudio en la calle Lamparilla. Pero fue Pedro Téllez Girón, hijo del capitán general español en Cuba, quien introdujo la primera máquina de hacer daguerrotipos en la Isla. Entre Washington Halsey y Téllez Girón se puede identificar el comienzo de la fotografía en el país. A partir de 1860, veinte años más tarde, se conoce de las primeras manifestaciones de fotógrafos informativos o reporteriles. La guerra de independencia de 1868-78 o Guerra de los Diez Años, fue el evento que puso en marcha la fotografía de reportaje.

Ya por 1880 se habla de la presencia en el país de las «tarjetas fotográficas» o retratos de moda en la alta sociedad habanera, y es precisamente este momento el que permite hablar de los inicios del desnudo en nuestra fotografía. Primero existió la entrada y circulación, quizá con alguna reserva, de las postales europeas, francesas en su mayoría, con los desnudos con velos o de cuerpo entero que ya eran furor en los países del viejo continente. Luego aparecieron las postales facturadas en la Isla, sin que se pueda determinar con precisión la fecha en que se hicieron las primeras fotos de desnudo, pero deben haber sido hechas, con toda seguridad, por estos años. Mostramos aquí algunas imágenes de la firma de cigarros Trinidad y Hno. que son de las primeras realizadas en el país, en cualquier caso se trata de imitaciones de las que se introdujeron de Francia y otros países europeos.

Con la llegada del nuevo siglo y de la recién nacida República la vida del país cambió notablemente. La fotografía se desarrolló dando prioridad al foto-reportaje, y algunas publicaciones como *Social*, *Grafos* y *Carteles* se convirtieron en el vehículo del quehacer del lente. En

cuanto al desnudo, en 1927, *Carteles* y la revista *Capitolio* publicaron una colección de desnudos femeninos de autores de varias nacionalidades.

Por Cuba aparecieron las fotos de Joaquín Blez, primer nombre de relevancia del desnudo fotográfico en el país. Santiaguero de nacimiento, montó en esta ciudad su segundo estudio fotográfico (el primero fue en el batey del Central Chaparra). En 1915 se trasladó a la capital a instancias del presidente de la República, Mario García Menocal, a quien había conocido durante su estancia en el mencionado central. En La Habana montó su nuevo estudio, Neptuno 210, que encabezó con un cartel que decía: «Estudio Blez, el fotógrafo del mundo elegante».



Los estudios fotográficos significaron por aquellos años centros culturales de importancia para la memoria histórica, como se pudo comprobar posteriormente. Sobre 1920, Blez comenzó a realizar sus fotografías de desnudos, luego de una visita por Europa para completar su formación y recorrer otros países. Combinó entonces su actividad como fotógrafo de la familia presidencial con los retratos de la burguesía cubana y como colaborador de

revistas (*Social, Bohemia y Carteles*). A finales de esta década *Carteles* reemplazó gradualmente a las fotografías de desnudos que se importaban y que ocupaban una sección especial dentro de la misma, por imágenes tomadas a mujeres que vivían en la Isla; aún es difícil de precisar si se trataba de extranjeras o nacionales. Blez comenzó sus desnudos con prostitutas francesas como



modelos y retrató a estrellas del teatro vernáculo cubano y de otras compañías musicales de paso. Estas son las imágenes que hoy conocemos y que están atesoradas en la Fototeca de Cuba; su estilo exhibe las ganancias del *tour* europeo.

Según María Eugenia Haya, quien primero estudió a Blez, sus primeras fotos rompieron con todo lo anterior y en ellas observó cierta influencia del *art nouveau* en sus retoques delicados; es obvio que en el acabado de sus fotografías supo poner un sello característico. A su vez, la crítica Ileana Cepero, ha dicho sobre el tema:

Los desnudos elegantes se encontraban iluminados lateralmente para sugerir un volumen escultórico en la figura (el manejo de la luz va a constituir una de las facultades maestras de Blez). La composición de tonos pálidos y oscuros, las alusiones a obras maestras como *La source*, de Ingres o *La Maja desnuda*, de Goya, algunas que imitan la escultura antigua, la línea suave y curva deudora del *art nouveau*... devienen elementos indicadores de una intención de artisticidad que a Blez le gustaba imprimir a su obra.<sup>1</sup>

Esencialmente, Blez fue un retratista y dentro del género, retratista de estudio. En 1927 se mostró su colección de desnudos que ganó celebridad y se considera aún la fotografía clásica de desnudos de esa etapa. José Antonio Navarrete afirmó sobre estas obras: «La modelo resulta el centro principal de la atención y la disposición de los accesorios —mantón, pandereta, plumas— es el elemento de primer orden para el diseño de la pose que, romantizante y decorativa, atenúa el efecto del erotismo».<sup>2</sup>

A mi juicio, la mayor limitación de su obra de desnudos fue su apego fiel a los dictados académicos. Sus modelos retroceden un tanto en desenfado y naturalidad, esa sensualidad insular tan característica, en comparación con las de las mujeres de las postales europeas y las de Trinidad y Hno. Sin embargo, fue un creador depurado, logró un estilo personal, pero no fue un transgresor en cuanto al arte. El aura aristocratizante de su estética sobresale como rasgo notable de un estilo que permitió recrear a una clase social, la alta burguesía, sus gustos y sus formas de vida. En ese sentido fue un artista de su tiempo. Aun así trascendió por los dones innegables de su perfeccionismo y porque la sensualidad contenida de sus modelos atravesó los velos invisibles que él interpuso entre sus cuerpos y nuestra mirada. Fue el primero mientras no se demuestre lo contrario.

Ya por ese entonces Cuba se había convertido en una de las plazas mundiales del cine pornográfico, tanto en la realización de películas como en su consumo en pequeñas «salas para hombres», un negocio que comenzó tímidamente pero que despegó con fuerza a pesar de su inevitable aura de ilegalidad; otra dimensión de las imágenes del cuerpo en la capital.

Aladar Hajdú, alias *Rembrandt*, fue el dueño de uno de los tres estudios fotográficos más importantes

de La Habana de la primera mitad del siglo xx. Allí se convirtió en uno de los fotógrafos clásicos de la alta burguesía habanera y no estaría registrado en este libro de no ser por su foto de Kid Chocolate, el campeón mundial de boxeo cubano, y uno de los hombres mejor vestidos de su época, como rezaba la propaganda al uso. El Kid le posó desnudo, de perfil, mostrando su elegante anatomía de ébano para una imagen que publicó la revista *Social* y que tuvo mucha circulación en su tiempo.

Luis del Cueto Perearnau, quien firmaba con el seudónimo de Karoll (inspirado en el rey rumano), de formación autodidacta en la fotografía, estudió Comercio y comenzó desde muy joven a hacer imágenes. Montó primero su estudio en su casa del reparto Almendares y trabajó la imagen corporal en los finales de los años cuarenta y durante los cincuenta. Trasladó en esta década su estudio para la calle Águila, al fondo de la tienda por departamentos Fin de Siglo. Casi todo su trabajo de fotógrafo del cuerpo lo hizo en el Club de Fisiculturistas de Joe Becerra, quien montó su gimnasio en una época de *boom* de los ejercicios físicos para entrenar y moldear las anatomías. Sus imágenes son clásicas, sin mucha imaginación, y tratando de fijar las poses más comunes de los forzudos del gimnasio. Hizo algunas de cuerpos desnudos que son las que se muestran aquí. Fotografió también a figuras de la alta burguesía y aristocracia cubanas.<sup>3</sup>

Rafael Pegudo Gallardo es la otra figura descollante del género —si es que esta nomenclatura tradicionalmente usada en la pintura puede aplicarse a la fotografía— del desnudo. Autor de seis libros sobre fotografía e iniciado en el oficio como reportero gráfico, fue un promotor del arte fotográfico de los años cuarenta y cincuenta. Su libro *La fotografía del desnudo*,<sup>4</sup> publicado en 1950, es hoy una verdadera rareza bibliográfica. El libro está dividido en dos partes. En la primera, el texto se mueve entre teorizaciones acerca del desnudo en el arte y en la fotografía, el papel de la censura, la importancia de los estudios anatómicos y otros temas generales y específicos, mezclados en apretado tropel. La segunda parte está dirigida a cuestiones más precisas y de procedimientos para la toma de fotografías de modelos del desnudo femenino. La característica esencial de este curioso libro es, sin duda alguna, la pretensión de abarcar el universo de temas del desnudo en la fotografía

a partir de un grupo de consideraciones teóricas generales y de apreciaciones personales del autor sobre sus experiencias. No ha vuelto a escribirse en Cuba un libro similar. Este simple hecho —aparte de sus cualidades innegables y su enorme interés propio— lo convierte en un texto valioso y único en la bibliografía sobre arte en Cuba. Pegudo, profesor y animador del micromundo fotográfico habanero (había organizado las actividades por el centenario de la fotografía en Cuba en 1939), con este libro se inscribe en la historia de la crítica y la escritura sobre fotografía cubana. Aunque no estaba muy difundida la práctica del género, los fotógrafos que se dedicaban a hacer alguna que otra fotografía de desnudo debieron de encontrar en el texto un grupo de valoraciones útiles y la experiencia acumulada por su autor.

Como parte de su labor dentro del Club Fotográfico de Cuba (CFC), Pegudo intentó presentar una «Primera



Muestra de Desnudos Fotográficos» que no llegó a abrirse al público porque el director del Club, un español muy rígido —según María Eugenia Haya—, planteó su renuncia al cargo si se inauguraba, alegando que las fotos no eran *desnudos* sino *en cueros*. Es probable que haya influido el hecho «moral» de que las modelos ejercían la prostitución. Algunas de las fotos de Pegudo que integrarían dicha muestra son las que ilustran su libro. La pobre calidad de sus fotos aportan muy poco a este recuento pero el nombre de Pegudo Gallardo es el de un dinamizador del género, un historiador y escritor y, sobre todo, el de un extraordinario promotor. Sin embargo, para la estudiosa Grethel Morell, la obra de Pegudo ofrece otras connotaciones y una ponderación que, a mi juicio, quizá no merezca su obra fotográfica del cuerpo:

Las imágenes de Pegudo Gallardo sobre el cuerpo femenino *in puris naturabilis*, que se pueden apreciar ilustrando su aludido libro, son retratos en estudio, concentrados en el esmero técnico y plástico, donde el cuerpo de mujer vuelve a ser centro y motivo, sin otras pretensiones que la egolatría de la imagen en su valor estético. Son diáfanos ensayos de posturas humanas. Las poses dejan de ser las clásicas blezianas para convertirse en estudios de estructuras y movimientos, con enfática atención en la iluminación y la ausencia total de decoraciones y aditamentos.<sup>5</sup>

En mi opinión, el fotógrafo del género más interesante de esta etapa inicial es Roberto Rodríguez Decall, aun superior a Blez y, desde luego, a Pegudo. Hay en su obra una mirada más profunda y abarcadora del signo cuerpo, una idea de lo corporal en movimiento y una delicadeza en la imagen que rebasa el hieratismo de sus ilustres antecesores. Sus cuerpos son como ofrendas a la mirada masculina. Para Grethel Morell, «Decall abordó tanto el desnudo desde su faceta primordial, como el semidesnudo realista y el desnudo en exteriores, porque al juzgar, su mirada pretendía más al cuerpo que a la carne exclusivamente».<sup>6</sup> En realidad no existen trabajos críticos sobre este artista, lo cual es lamentable. Rodríguez Decall trabajó tanto en estudios como a plena luz del sol y fotografió los cuerpos femeninos enteros o fragmentándolos, un elemento de modernidad no visto en sus predecesores. En 1955 Rodríguez Decall realizó una suerte de ensayo fotográfico sobre coristas francesas que bailaban en nuestros espacios, en el que captó con mucha

autenticidad el ambiente relajado del cabaret y la esplendidez de los cuerpos de las bailarinas.

Felipe Atoy Vasconcelos fue otro de los artistas que trabajó el desnudo a partir de los años cuarenta en adelante. Su estética no difiere mucho de la de los otros miembros del CFC (del cual fue presidente en dos periodos). Recibió muchos premios y reconocimientos por su obra.

Es preciso mencionar en este punto, aunque sea brevemente, la labor del CFC, el cual surge en 1939, celebrando ese mismo año el centenario de la introducción de la fotografía en el país, gracias a las gestiones organizativas de Rafael Pegudo. Los otros fundadores de la asociación más reconocidos fueron: Ángel de Moya, Joaquín Blez, Felipe Atoy y Roberto Rodríguez Decall, quien fue su primer presidente. Luego se incorporarían Rogelio Moré, Tito Álvarez y Abelardo Rodríguez, entre otros.

De acuerdo con los estudios que se han realizado (y se realizan) sobre la actividad de los miembros del Club, la mayoría de ellos adoptó el estilo pictórico en boga en la fotografía europea, aunque con cierto retraso en el tiempo. Paisajes naturales, retratos de estudio, fragmentos arquitectónicos y el cuerpo humano fueron los objetos más abordados en sus fotografías. Para algunos estudiosos el tratamiento del cuerpo femenino por estos fotógrafos no rebasó el canon academicista habitual para la época. Sin embargo, elevaron a un primer plano el cuerpo semidesnudo y los torsos, en una tentativa de encontrar un más allá (o más acá) de los horizontes clásicos del desnudo; estuvieron atentos siempre a una correcta utilización de la técnica, y mantuvieron su mirada hacia el género cuerpo que, de no haber sido así, hubiese producido un enorme bache, históricamente hablando.

El año 1947 fue importante para el desnudo fotográfico en el país. Auspiciado por el Club Fotográfico de Cuba se celebró el Primer Salón Internacional de Fotografía Artística, en el cual el desnudo fue uno de los temas centrales. Lamentablemente no se volvió a hacer algo similar hasta cinco décadas después. La mera existencia del Club abre una nueva etapa con nuevos nombres de la fotografía del cuerpo en Cuba.

Por aquellos mismos años surgió en Santiago de Cuba (en 1947 y durante una década) el Club Fotográfico de esa ciudad, el que convocó a salones anualmente con carácter competitivo, e involucró a personalidades de la cultura y

del mundo académico santiaguero en sus jurados. Fueron figuras destacadas del Club Tomás Padró, Juan N. Ravelo Fiol, Humberto Ravelo, Rafael Gramatges, Jorge Rodón, Héctor Zayas Bazán, Leonardo Griñán Peralta y Ricardo Repilado, entre otros. Las imágenes de desnudo de uno de estos fotógrafos, Tomás Padró, no son muy relevantes desde el punto de vista artístico pero sí un indicador de lo que se movió por la ciudad oriental, hallazgo que se debe a la investigación elaborada por el estudioso santiaguero David Eduardo Silveira para su tesis de doctorado.<sup>7</sup> Según este investigador, la iconografía de estos fotógrafos estuvo muy influida por las piezas de arte atesoradas en la colección de pinturas del Museo Emilio Bacardí Moreau, la gran institución museal de esa ciudad.

Constantino Arias fue el gran fotorreportero de los años cuarenta y cincuenta, o el fotógrafo de la época, como también se le ha llamado por algunos estudiosos. Fue el cronista por excelencia de la Habana de esos años, tanto del mundo nocturno de la ciudad como también de sus convulsiones políticas. Hizo pocos desnudos, pero estos han llegado con fuerza hasta nuestros días, no solo por el atractivo de los cuerpos femeninos retratados, sino por las historias que rodean a las modelos y su escenario, el Hotel Nacional de Cuba. La serie titulada «Hotel Nacional» data de 1951, y son siete imágenes de una mujer rubia frente a un espejo adoptando posiciones de relajación y ofrecimiento sexual. Se cuenta que la modelo, joven acompañante de un huésped de importancia del hotel, llamó al fotógrafo para que le hiciese las tomas. Según la estudiosa Grethel Morell, estas fotos «muestran lo que pudiéramos denominar un tránsito entre la noción estética de los creadores del CFC y los presupuestos de lo moderno o lo que simplemente vino después (en los años sesenta)».<sup>8</sup> A mi juicio, se trata solo de una muestra del buen oficio de Arias, quien debió obturar la cámara entre la sorpresa ante la solicitud y el desenfado insinuante de la joven que manipulaba la desnudez a su antojo. De estas imágenes, la titulada *Leda frente el espejo*, es la que ha sido más difundida en catálogos y revistas. Sin embargo, al no haberse el desnudo todavía instalado en la escena artística como un referente habitual, las imágenes de Pegudo, las de Rodríguez Decall o las de Padró, hay que verlas, junto a las del fundacional Blez, como hitos de una historia sumergida de imágenes perdidas o muy poco conocidas.

Alberto Díaz, *Korda*, hizo fotografías de desnudos por estos años, muy marcadas por el aliento publicitario que era el centro de su actividad fotográfica antes de 1959. Osvaldo Salas, otro de los grandes de la fotografía cubana, no hizo desnudos. Lo mismo puede decirse de Tito Álvarez y Raúl Corrales, aunque en estos dos casos sí hicieron algunas (muy pocas) imágenes del cuerpo. Otros fotógrafos también se dedicaron a este tipo de fotografía pero sin llegar a alcanzar el reconocimiento de los mencionados. Korda hizo de la figura de la mujer una suerte de objeto de culto a la belleza. Desde los patrones de la fotografía comercial y publicitaria en lo morfológico, y desde el Korda Studios (creado de conjunto con Luis Pierce Byers o Luis Korda) como su base de operaciones, ubicado en el mezanine de un edificio situado frente a la entrada del hotel Capri, en El Vedado, el artista fotografiaba diariamente a jóvenes modelos o aspirantes a modelos, siguiendo los esquemas que en materia publicitaria y de modas llegaban de los Estados Unidos. El Korda Studio había comenzado en 1954 en un edificio de la calle O'Reilly, en La Habana Vieja, creando imágenes para campañas de marketing en temas de seguros y bienes raíces. Según un documentado texto de Cristina Vives:

En varios sentidos, Studios Korda transgredía el concepto de estudio fotográfico heredado en Cuba, casi sin alteraciones, desde inicios del siglo. Más que un *negocio* al que acudía el cliente para solicitar un *servicio*, era un centro generador de ideas a donde se acudía en busca de la creación de una imagen. La fotografía era concebida como una *propuesta*, un *proyecto de trabajo*, no un *producto* [...] [así] logró insertarse como diferencia en el competitivo ambiente publicitario de esos años y debe considerarse uno de los espacios culturales y bohemios que fueron opción alternativa para artistas e intelectuales del país.<sup>9</sup>

Las fotografías de Korda de esos años, previos a 1959, denotan el estilo de los años cincuenta norteamericanos. Sin embargo, en sus imágenes hay un toque de «aplatanamiento» que después se trasladará del cuerpo de la mujer a la figura de los héroes guerrilleros, es su toque personal, lo que lo señalará como específico en medio de un pelotón de fotorreporteros que harán historia. En la revista *Carteles* se publicaron muchas de estas fotos de mujeres con textos de Guillermo Cabrera Infante que utilizaba el seudónimo de G. Caín, colaboración entre

palabra e imagen que duró varios años. Korda se mantuvo haciendo desnudos hasta el último día de su vida y una de las fotos que reproducimos en la galería de imágenes data del año de su muerte, cuando vuelve sobre la imagen de la modelo y la guitarra, una puesta en escena que había inaugurado durante los años cincuenta y que también se publicó en *Carteles*. Es posible que ese paralelismo entre el cuerpo femenino y la guitarra fuese una imagen que lo obsedió por siempre. Con él pudiera evocarse la idea lacaniana de que la mirada es la erección del ojo, puesto que Korda acarició con la mirada a todas sus modelos.

Cristina Vives, al referirse a su proceder como fotógrafo de modas, afirma: «Tan logrado era el papel protagónico de la mujer, de su *styling* y del tipo de belleza que encarnaba, que sus fotos de moda sobreviven hoy con autonomía y valores propios, con independencia del objetivo comercial que les dio origen».<sup>10</sup>

Los años cuarenta y aún más los cincuenta pueden considerarse los años de un tímido despegue del género en el país, aunque Pegudo magnifique un tanto el fenómeno cuando dice en su citado libro: «[...] las ideas generales sobre un asunto de esta índole han experimentado tan extraordinario cambio durante la última década (especialmente), que lo que en otro tiempo constituyó un *evento ocasional*, es ahora una práctica común y correlativa».<sup>11</sup> No creo que debamos entregarnos a ese impulso entusiasta pues lo que él denomina «práctica común» todavía no había entregado sus mejores frutos y seguía siendo, sin lugar a dudas, tarea de unos pocos.

Es bueno reflejar que entre la llamada fotografía social, la fotografía publicitaria y el trabajo de reportero gráfico, se movió el centro de la actividad fotográfica en la Habana de los años cincuenta. Las luchas políticas marcaban el acontecer del país y ello exigía su registro en imágenes, de ahí que una buena parte de los fotógrafos más destacados se lanzasen a cubrir la turbulencia político-social y a detener para el futuro escenas de una nación sometida a los dictados del poder, la corrupción y la politiquería, y a las muestras crecientes de rebeldía ante las mismas.

Pueden mencionarse, no obstante, algunos pectorales de macheteros y de milicianos, y la tan famosa como poco vista miliciana armada de metralleta de Korda,<sup>12</sup> con el espléndido torso desnudo y sus muy voluptuosos senos



KORDA. *La vida y la muerte*

desafiantes a la vista. La foto fue titulada por el artista *La vida y la muerte*, en obvia alusión al contrapunteo del vitalismo del cuerpo con la letal arma, pero pasó a la fama como *La miliciana de Korda*. Hasta el mismo Cabrera Infante no fue muy elocuente en la descripción de este cuerpo espléndido de mulata en el que el arma descansa sobre el torso que no parece guitarra sino violín, un stradivarius mortífero, escoltado por dos turgentes senos premiados con pezones de colección.

A tal extremo escaseó la imagen cuerpo en los primeros años de la Revolución que una foto de Corrales, *El sueño*, se convirtió en el desnudo de la década. En realidad no es un desnudo, pero al no haber otro y desaparecer de la escena la famosa foto de Korda ya mencionada, pues no hubo más remedio que echarle mano a esta foto de excelente factura. Mucha literatura generó *El sueño* durante años, aunque siento que algunas de las interpretaciones resultan poco creíbles. Hablé con Corrales sobre esta foto suya y siempre fue escueto en sus respuestas (el artista era por lo general así en cuanto a su trabajo), pero me resultó evidente siempre que de ninguna



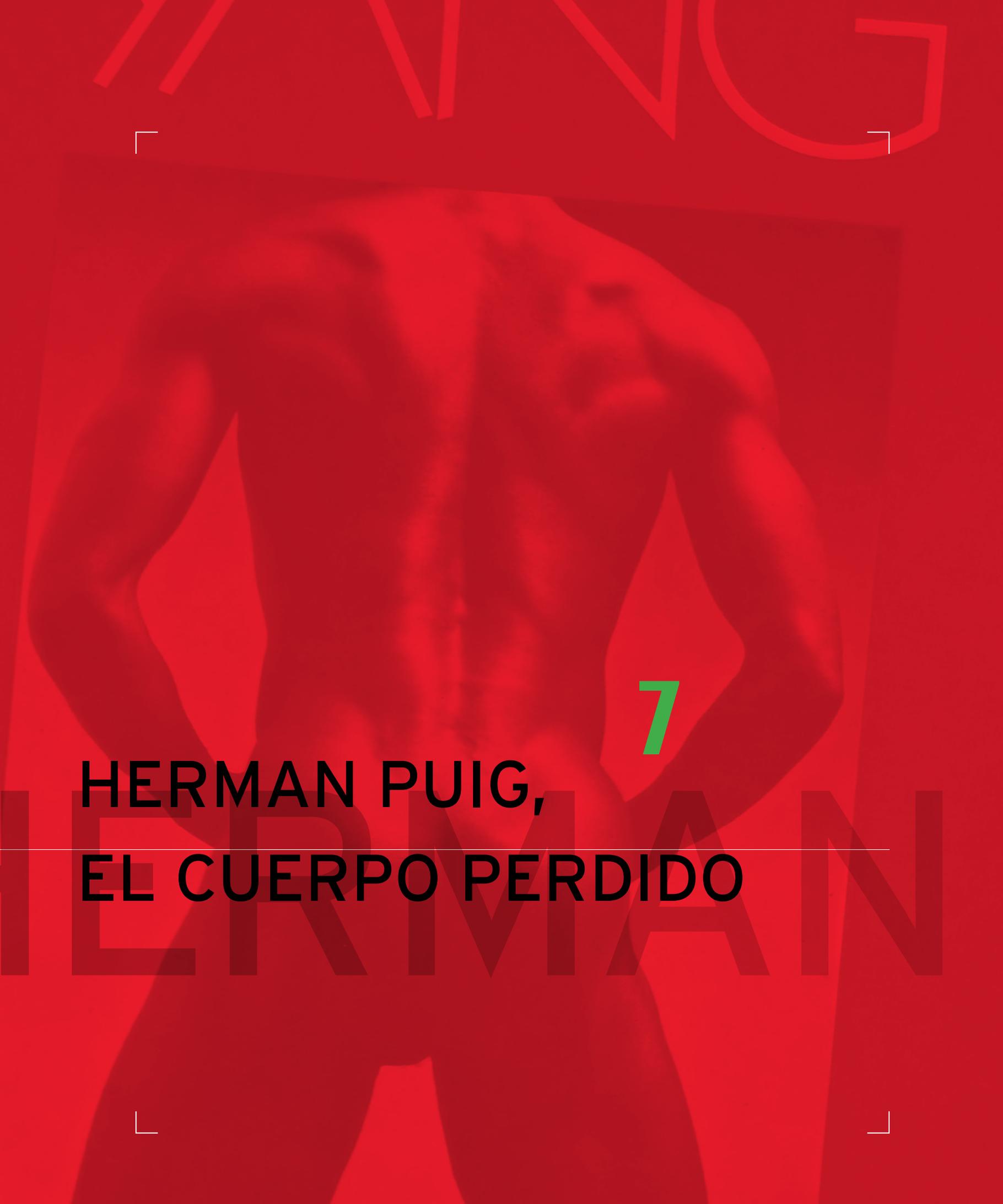
RAÚL CORRALES. *El sueño*. 1959

manera hubo la idea de bordear el tema con la imagen. Más bien intentó recrear el viejo mito del sueño del guerrero que también tuvo en la literatura cubana sus intérpretes (recordar, por ejemplo, la novela de Manuel Cofiño *La última mujer y el próximo combate*). Es una foto del turbulento 1959 y la escena del soldado rebelde descansando de sus seguros ajeteos post triunfo, presidida por un cuadro de un torso desnudo de mujer que mira de manera insinuante hacia la cámara, ametralladora mediante, despertó multitud de argumentaciones. Para hablar con propiedad, a pesar de los méritos (que tiene de sobra) de esta pieza antológica de la fotografía cubana, el gran desnudo de los primeros años posteriores al triunfo revolucionario, debería ser, mientras no aparezca otra imagen, *La vida y la muerte*, de Korda. En realidad no hubo espacio para el cuerpo en aquellos años de erupción político social ni para otras manifestaciones del arte que debieron aguardar una nueva oportunidad, y desde luego, el desnudo fotográfico pasó a reserva. Habrá que esperar más de veinte años, a 1982, para que fotografías de desnudo regresaran al espacio galerístico.

- <sup>1</sup> Ileana Cepero: «El fotógrafo del mundo elegante», en *Cuba, arte e historia desde 1868 hasta nuestros días*, p. 81.
- <sup>2</sup> José A. Navarrete: *Crónica de un estudio. (Fotografías de Joaquín Blez)*, p. 5.
- <sup>3</sup> Entrevista del autor a Angelina Inastrilla, cuñada del fotógrafo, en su casa, el 13 de octubre de 2010.
- <sup>4</sup> Consignado en la bibliografía.
- <sup>5</sup> Grethel Morell: «El cuerpo y la fotografía en los ojos de Narciso», en *Revolución y Cultura*, no. 2, p. 32.
- <sup>6</sup> *Ibidem*, p. 33.
- <sup>7</sup> David Eduardo Silveira: «Los fotógrafos del silencio. Análisis de la fotografía realizada en Santiago de Cuba entre los años 1947-57». Tesis para defensa de doctorado por el ISA, 2006.
- <sup>8</sup> Grethel Morell: *Ob. cit.*, p. 34.
- <sup>9</sup> Cristina Vives: «Korda, conocido desconocido», en *Artecubano*, no. 1, p. 9.
- <sup>10</sup> *Ibidem*, p. 16.
- <sup>11</sup> Rafael Pegudo: *La fotografía del desnudo*, p. 30.
- <sup>12</sup> En este libro se exhibe la imagen por vez primera (no una copia directa del negativo —perdido por ahora— sino una ampliación de un fragmento del estudio de Korda, tomado de un fotograma de José A. Figueroa, en el que la foto colgaba pegada a un almanaque que señala una fecha: mes de mayo de 1967). Sobre esta imagen tan controvertida como poco vista es útil citar el fragmento de un artículo de Cabrera Infante, publicado el 9 de septiembre de 2001 en *El País* (pp. 25-26), pocos años después de la muerte de Korda:

Pero Korda tuvo un tropezón y dio lo que se llama un mal paso. Su amor por el desnudo fotográfico se encontró con la Revolución Cultural castrista. Había fotografiado, su última entrega, a una muchacha desnuda en una actitud de sumo militarismo gráfico: era una mulata que posaba desnuda con un arma en la mano. Sostenía ella, «cálida y sensual», una metralleta checa, guitarra, en sus manos y frente a su cuerpo desnudo. Pero no se veía ni su cabeza, que debió ser bella, ni su pubis militante: sólo lucía, como los restos de una diosa griega en sepia, sus senos erectos. Era la despedida de Korda del desnudo, esta vez tal vez demasiado artístico, casi un *kitsch*. Me regaló una copia. La puse en la pared de mi estudio en mi apartamento de La Rampa y la vio todo el que me visitaba. Era mi respuesta a no poder desplegarla en la redacción de *Lunes*, que ya había sido clausurado. Pero Korda metió la mala pata al regalarle otra copia al poeta soviético Yevgueny Yevtushenko. La vieron en su casa (el poeta descansaba, por prescripción del Ministerio de Cultura ruso, en el trópico del duro, rudo invierno político de Moscú) un amigo y alguien más. El escándalo siguiente resonó no solo en la Embajada Rusa sino hasta en la Cancillería cubana. Yevtushenko, tan rápido como el viaje de una hoz sobre un martillo, esa especie de guillotina marxista, regresó raudo a Moscú y Seguridad del Estado recogió las copias que Korda, inadvertido que era, había regalado a los troyanos: era un regalo griego. Yo, por cierto, conservé la mía en mi más cerrado armario. (Era en realidad un closet [armario]). Fin de un éxito erótico y un escándalo político.

Debo decir ahora, pues no puedo hacer mutis al respecto, que el artículo de Caín sobre Korda, publicado a raíz de la muerte del fotógrafo, rezuma tanta bilis por los cuatro costados que es difícil imaginar a los antiguos amigos de *Carteles* y *Lunes de Revolución* haciendo su obra a cuatro manos.



7

**HERMAN PUIG,  
EL CUERPO PERDIDO**

HASTA EL PRESENTE, LA OBRA DE GERMÁN PUIG (GERMANIZADO SU NOMBRE DESDE HACE UNOS AÑOS CON UNA H) HA PERMANECIDO FUERA DE LA VISIBILIDAD DE LA CRÍTICA Y DE LOS ESTUDIOS ACADÉMICOS. Por tal motivo, y por su calidad indiscutible, se justifica este despliegue mayor (en relación con la mayoría de los artistas) de su obra de desnudos. Puig se marchó de Cuba desde 1957, se estableció primero en París y luego en España, donde comenzó a realizar de inmediato su trabajo de fotografía de desnudos. En una primera etapa fotografió cuerpos de ambos sexos e hizo retratos. Son los complejos años sesenta, etapa en que se desata la búsqueda posmoderna ya comentada, que trastocó por completo las concepciones sobre la imagen en el arte. Vicente Molina Foix lo recuerda en la capital española por aquellos años: «Conocí a Germán Puig en un hermoso piso-estudio del Madrid de los Austrias un día muy caluroso de 1965, y ya entonces este cubano apuesto y elegante de treinta y tantos años era un fotógrafo especializado en desnudos masculinos tan estilizados de luz y pose como rotundamente carnales».<sup>1</sup>

La escritora mexicana Elena Garro lo recuerda así:

Con angustia, Herman Puig, un ser moderno dotado de una conciencia tan antigua como el hombre mismo, continuaba buscando a la Persona, al hombre no desplazado de sí mismo. En realidad Herman Puig se sabía un marginado. Marginado por voluntad propia, se colocó en el estrechísimo margen que el arte moderno concede al artista moderno. Esto no lo hizo soltar su lente enfocada en el pasado.

Agrega la Garro que cuando Susan Sontag no había llegado todavía a la celebridad que la elevó a la condición de una de las grandes escritoras sobre arte del siglo xx (y la más importante sobre fotografía), lo animó a continuar su búsqueda adolescente. Según la escritora mexicana, los artistas nihilistas habían asesinado al hombre y Puig parecía buscar el tiempo anterior a tal destrucción y en ese empeño se colocó en una situación límite. Para la Garro, Puig encontró en el Barón Von Gloeden y en la ciudad de Taormina la nostalgia de lo retro, el mundo perdido del Paraíso Terrenal, la Grecia apolínea que tanto este último, como su primo, Guglielmo Plüschow,<sup>2</sup> trataron de reconstruir con sus fotografías *naïves*; y apunta, con sagacidad, que Puig no buscaba, como los fotógrafos alemanes radicados en la ciudad siciliana, una

reconstrucción teatral del mundo antiguo, sino que sus indagaciones artísticas iban mucho más allá, buscaba al Hombre. Lo despoja de sus atributos modernos —dice— para esculpirlo con su lente: «Y lo esculpe con sus músculos, nervios y arterias a flor de piel. Sus fotografías están más cerca de la escultura que de la fotografía».

Herman Puig concibe sus imágenes de desnudos desde una imagen del cuerpo que rebasa la normal comprensión de las formas y los volúmenes: el cuerpo que habla, el cuerpo como surtidor de signos, como metáfora del universo. Algo se intuye cuando al hablar de que él no fotografiaba el pene sino el *lingam*, dijo, «una imagen adorada en otras culturas como el origen de la vida», y concluye: «Me he ido a otras dimensiones».<sup>3</sup> Quizá sin saberlo, el artista recorre desde la imagen la idea lacaniana (freudiana más bien) de que el falo no es una fantasía ni un objeto sino que es el significante privilegiado del punto de intersección entre logos y deseo. Y es que los desnudos masculinos de Puig, sin desconocer las estrategias estéticas modernas y posmodernas, buscan situarse ante el eco de las formas clásicas del cuerpo; en esto es directo, sin rodeos, va al grano, como un Diógenes en busca de su concepto de la belleza física. Le interesa la perfección del torso, las proporciones de la figura, la esplendidez de la musculatura trabajada por las horas de ejercicio. Son cuerpos como ofrendas, más que figuras de un paisaje.

Puig expuso primero en París y Madrid; luego en Barcelona, Mallorca, Huelva, Hamburgo, Stugart y Miami. Creó su propio sello editorial, Herman Puig Editéur, con el que comenzó a editar libros de fotografía que se convirtieron en piezas de coleccionistas y bibliófilos, antes que los editados por Taschen o por ningún otro editor, vale agregar. Los títulos son *Von Gloeden et le XIX siècle* y su libro *Yang*, con imágenes propias (más de veinte) de desnudos masculinos, ambos de 1980; de 1981, *Akademia: le nu académique français*, y *Paidós, L'enfant nu*. Al año siguiente se publica *Cuir et fantasmés*. Se trata, pues, de una verdadera pasión por el cuerpo, ya sea con imágenes propias o las de otros creadores.

Juan Cruz,<sup>4</sup> a su vez, habla de la dificultad del fotógrafo para encontrar modelos masculinos debido a los tabúes de la época y señala que la muestra De Taormina a Barcelona (1980) era la primera ocasión que en toda España se mostraban fotografías de esa naturaleza y temática. La

revista francesa *Grand Angle* ofreció otra perspectiva de la referida muestra: «Este artista cubano sabe perfectamente expresar la fuerza y los sentimientos que pueden hacernos sentir la luz proyectada sobre un cuerpo». <sup>5</sup> A Cruz le llama la atención que Puig no muestra el rostro o decapita a sus modelos, a lo que este refiere: «No mostro el rostro, por el momento, porque el cuerpo del hombre se ha suprimido en el retrato para mostrar todo lo que el hombre es a través del rostro. Y yo pretendo mostrar al hombre a través de su cuerpo». Argumenta que desde los inicios de la fotografía el cuerpo del hombre, aunque solo fuera de efebos, se consideró materia artística y después surgió el tabú, y agrega: «Ahora han cambiado las cosas. El hombre tiende a ser objeto de la mujer y ya comienza a comprarse la imagen masculina. El hombre se resiste a ese trueque porque si lo acepta perdería su condición de sujeto». Un elemento importante de estas afirmaciones de Puig es declarar que su obra no fue realizada para consumo de homosexuales: «Es una obra artística, que se defiende y existe por sí misma, sin más connotaciones ni anécdotas... lo que yo hago es expresarme. Mi único objetivo es decir cosas inéditas sobre el cuerpo del hombre».

Cabrera Infante lo calificó el «Cocteau cubano»; Terenci Moix, como un avanzado del gusto, del tipo sofisticado que intuyen y se adelantan a las modas, y C. G. Cupic dijo que sus desnudos hacían irrelevante el adjetivo de masculino.

Para Puig el cuerpo es una presencia, una forma que en el momento de su contemplación abarca todas las formas del mundo, el real y el imaginario. Se puede abrazar un cuerpo pero no su imagen; la presencia es intocable y por ello tiende hacia la trascendencia. El cuerpo se vuelve infinito gracias a su transmutación en imagen, copia de un paradigma divino: la idea de lo eterno. Esa conversión de la presencia en la idea es lo que han perseguido los grandes fotógrafos del cuerpo, nuestro autor entre ellos. Y esta idea viene desde la antigüedad pues ya en *Fedro* y *El banquete* el amor más sensible y trascendente es el de la contemplación del cuerpo hermoso, de la forma que es en sí una esencia: el largo viaje desde la Arcadia hasta nuestros días.

Son diversos los referentes culturales a los que se dirigen las imágenes gestadas por Puig, sugiriendo un discurso sobre lo masculino desde el canon clásico pero con una mirada contemporánea, la suya. Su gesto artístico recuerda la voluntad de reinención de imágenes que ha perdurado en el tiempo, precisamente por su capacidad

de regenerarse plásticamente sin abandonar su matriz icónica. Puig se resiste a creer en lo que muchos estudiosos han decretado en los últimos años: la muerte del cuerpo. El cansancio que se percibe en algunos críticos y artistas después de habersele otorgado al cuerpo categoría estética, convertido en objeto de culto, dotado de *glamour*, moralizado, mecanizado, neurotizado y equiparado con cuánta cosa ha imaginado la metafórica mente humana, es negado por la vital obra de nuestro autor.

Las visitaciones al *otro* que realiza con su trabajo son evidentemente libres pero, a la vez, se producen dentro de un cauce que ofrece la posibilidad de la elección. Puig conoce la capacidad de la fotografía para asumir lo diferente, para ilustrar las escisiones del Yo. Su trabajo subraya la otredad desde el clasicismo, una empresa muy difícil por cuanto el cuerpo, como se sabe, está sometido permanentemente al control social y al de su tiempo. En sus obras, la aparente norma falocéntrica es desplazada por una sutil operación de negación: la adoración al falo no resulta ser de un tono homoerótico explícito, es esencialmente artístico (aún más, es esencialmente dionisiaca) y por lo tanto representa un descentramiento del viejo y establecido discurso viril. La tradicional ambigüedad sexual de este tipo de representación se convierte en sus imágenes en la búsqueda a ultranza de la belleza, y así afirma: «Mi interés es hacer hincapié en la belleza, jerarquizarla, no asumir el desnudo como vicio o corrupción. Para mí la sexualidad es algo bello y debe ser tratada como tal, nunca como un juego pseudoestético». <sup>6</sup>

A diferencia de la androginia y afeminamiento de los efebos de Von Gloeden y Plüschow, los cuerpos retratados por Puig se dirigen hacia una imagen de latente poder físico, filtrada por la pluralidad de miradas en la que cabe tanto la visión homoerótica como cualquier otra, sin abandonar por ello los más actuales discursos sobre la masculinidad. En esta táctica visual descansa la confluencia entre erotismo y cuerpo. No es lo erótico *per se* el interés mayor que se advierte en sus imágenes (aunque es imposible despojar a sus figuras de ese sentimiento), pero es lícito decir que podemos sentir las vibraciones del artista al crear sus fotos. Robert Mapplethorpe, quien comenzó su trabajo fotográfico con posterioridad, gestó algunas imágenes que se asemejan en la concepción visual y estética a las de Puig. Los unen el clasicismo, la diafanidad y

limpieza de los cuerpos, cierto minimalismo en el concepto, la perspectiva escultórica y los encuadres bien elaborados, o como dice Robert Alan Hall sobre la obra del cubano, la austera y expresiva simplicidad del blanco y negro. Pero los separa la agresividad sexual y la actitud provocadora del norteamericano, quien configuró un personaje de turbulenta vida sexual que realizó de manera concomitante su excelencia como artista (como se sabe con él se inició la estética gay en la fotografía y el arte contemporáneos).

La fantasía puede ser la espuela del deseo (Sade *dixit*), de la misma manera que la imagen su encuadre. Puig conoce bien la máxima de que es imposible dejar de proyectar una intencionalidad ante un cuerpo desnudo, pues se trata de un ente emisor de signos sobre los cuales el artista debe tener claro cuáles podar y cuáles exaltar. Interrogar al cuerpo visualmente ha sido la aventura artística de nuestro creador. Quizá Puig esté convencido de que la fotografía trata fundamentalmente de una cosa: de ella misma, es decir, un medio para emitir signos y apropiarse de objetos. La fotografía no reproduce la realidad, produce imágenes; se apropia de fragmentos del objeto fotografiado. En la acción de apropiación está el arte. Lo que comenzó siendo una historia acerca del cuerpo femenino tuvo en Puig un cambio de rumbo. Hay creadores que consideran el conjunto de su obra como un autorretrato, una suerte de simbolismo autobiográfico. No sé si será este su caso, pero categóricamente sí se puede vislumbrar en su obra la inconformidad en habitar un cuerpo determinado. En la entrevista citada expresa:

Quando empecé en los años sesenta a hacer desnudo masculino ya tenía el concepto de lo que estaba haciendo. Me planteé hacer fotografías del desnudo masculino, no solo porque me podía interesar la belleza, que ha sido el motor de mi vida, sino porque me puse a pensar qué era lo que no se había hecho en la historia de la fotografía. En la historia de la fotografía se había tratado el desnudo femenino, el retrato, el paisaje, la fotografía de moda, pero el desnudo masculino no se había explorado en profundidad por aquello de que era tabú. Pensé que si lo trataba rompía un tabú. Sería un pionero. Y así fue. Decidí demostrar que yo era un artista y no un pornógrafo. En España fui perseguido. Se me puso en caza y captura durante el franquismo por unos desnudos inocentes, masculinos y femeninos, que había hecho en mi casa de Madrid.<sup>7</sup>

De manera que su propósito de crear arte, de buscar la belleza a ultranza, le ha acompañado de diferentes formas a lo largo de su existencia, el cuerpo como destino. Con solo observar ciertas fotos de artistas que veremos más adelante, como las de Eduardo Hernández Santos y Julio Bello, o algunas zonas del trabajo de desnudos de Roberto Salas, o imágenes aisladas de otros artistas del lente de la actualidad, bastaría para encontrar la confirmación a estas búsquedas de continuidad entre la obra de Puig y la de sus compatriotas. Pero si incluso algún crítico tuviese reservas aceptables en cuanto a su inserción en la escena artística cubana, el peso y la relevancia de su aporte en el panorama de la imagen del cuerpo de los años sesenta en el arte internacional justifica ampliamente su estudio y reconocimiento.

Recientemente, en la revista de la Academia Española de Cine,<sup>8</sup> el crítico Miguel Losada señaló que probablemente Puig fue el precursor de la moda *camp* aún antes de que Susan Sontag la instaurara. En el artículo se recogen también las palabras del importante crítico francés Emmanuel Vincenot acerca de la trascendencia de Puig y su obra en la formación de ideas acerca de considerar a la fotografía como un arte independiente. De eso ha versado la obra de Herman Puig, una intensa y apasionada tentativa por redimensionar el signo cuerpo.

<sup>1</sup> Publicado el 14 de mayo de 2010 en *El Boomerang*, blog literario en español de Vicente Molina Foix, bajo el título de «Germán Puig, fotógrafo».

<sup>2</sup> Estos dos fotógrafos alemanes se radicaron en esa ciudad mediterránea en 1890 para hacer fotos eróticas, de aliento bucólico, en las que reproducían escenas de la antigüedad clásica con adolescentes de ambos sexos pero dando preferencia a las imágenes con muchachos. Se les considera pioneros en este tipo de imágenes y más aún en el ámbito de las fotos con hombres desnudos y semidesnudos. Su obra pertenece a la historia de la fotografía universal. Von Gloeden hizo más de siete mil fotos que luego los nazis destruyeron, en su mayoría, al considerarlas pornográficas.

<sup>3</sup> Manuel Zayas: «Debido a la política me quedé sin amigos», Málaga, 9 de octubre de 2009. Enviada a Puig por el entrevistador mediante el correo electrónico.

<sup>4</sup> Juan Cruz: «Herman Puig fotografía el desnudo masculino», en *El País*, 13 de junio de 1979, p. 37.

<sup>5</sup> Ídem.

<sup>6</sup> Manuel Zayas: Ob. cit.

<sup>7</sup> Ídem.

<sup>8</sup> Miguel Losada: «Germán Puig. Esculpir con la cámara», en *Academia*, no. 168, p. 25.

8

ENTONCES SE PRODUCE  
UNA LARGA PAUSA...

VOLVAMOS A LA ISLA. Con el triunfo de la Revolución, en 1959, se trastocaron muchos ritmos de la vida nacional. Fue el momento particular de la historia latinoamericana (y también mundial) en que se percibió la gran iluminación de una revolución esperanzadora para el hombre de estas latitudes. Destruído el odiado régimen tiránico de Fulgencio Batista, era como si un pueblo todo podría adquirir una conciencia nueva de sí mismo y que los ideales más puros de la humanidad hallarían en la pequeña isla su feliz manifestación. El arte, por supuesto, no pudo sustraerse a las dramáticas y violentas transformaciones sociales y comenzó a reflejar de distintos modos lo que sucedía vertiginosamente en el país. La fotografía tuvo entonces su momento especial como registrador fiel del turbión revolucionario. Pero solamente en esta faceta, valdría aclarar. Por unos cuantos años las fotos de los sucesos de la revolución triunfante volaron hacia los cuatro puntos cardinales del orbe llevando las imágenes de las masas entusiastas y los jefes rebeldes barbudos cual palomas mensajeras. Los otros temas y motivos del arte fotográfico fueron desplazados y relegados. Solo importaba entonces recrear lo que sucedía en el plano político-social. Uno de los fotógrafos que participó en el testimonio gráfico de la batalla de Playa Girón, Ernesto Fernández, hizo esta lapidaria afirmación: «El desnudo era la Revolución». Las especulaciones estéticas de un arte por sí mismo no tuvieron lugar, no podían tenerlo, en aquellos años iniciadores del nuevo proceso político.

La fotografía, unida al documental, al cine de temática épica y a la gráfica, fue fiel acompañante del ciclópeo esfuerzo político de la Revolución en sus primeras décadas. Las búsquedas vanguardistas o conceptuales quedaron aplazadas. Fotografiar la Historia (así con mayúscula) era el imperativo, y por ahí se canalizaron los talentos y el reporterismo de mensaje ideológico que inundó a periódicos y revistas. El Club Fotográfico de Cuba, por su parte, desapareció en 1962, pero su huella de dinamizador de la actividad fotográfica en La Habana es indeleble y sin duda lo más importante que sucedió en el plano de la fotografía hasta las acciones institucionales que se pondrán en marcha a partir de 1959.

En un interesante testimonio, la crítica y promotora Cristina Vives relató una serie de hechos ocurridos entre 1978 y 1979, que aderezó con juicios acerca de la evolución de la fotografía cubana por aquellos años, que dan una idea de cómo se movieron los sucesos que impactaron a los fotógrafos. Al referirse al carácter reductor y empobrecedor para la cultura y el arte del Congreso de Educación y Cultura de 1971, dice la autora:

Es así que entrando en la década del setenta quedaron aún más definidos los campos de acción de artistas y fotógrafos. Para estos últimos debe agregarse, como agravante, que sus imágenes, incluso aquellas más difundidas y consideradas el clímax de su producción, eran muchas veces difundidas en la prensa diaria sin créditos de autor. El reconocimiento autoral fue eliminado en aras de ponderar la función social de la imagen. Se cumplía así en el terreno de la fotografía con lo que era considerado uno de los cánones fundamentales de la creación artística dentro del socialismo.<sup>1</sup>

La autora remarca también el hecho de la discriminación de la fotografía entre las demás artes visuales por aquellos años y afirma algo realmente importante para ubicarnos en el contexto: todavía en 1978 la fotografía no era considerada una de las artes visuales en los programas de estudio de las universidades del país. Por otra parte, los fotógrafos casi no exponían o si lo hacían, en casos muy aislados, no eran tratados con mucho respeto como autores. Según la testimoniante, un vacío fotográfico se apreció en el circuito del arte desde 1973 hasta casi los años ochenta en que, y la cito:

[...] por primera vez los fotógrafos re-evaluaron el conjunto de su obra e iniciaron un movimiento de exposiciones personales, asumiendo su real protagonismo artístico. Reitero aquí la importancia que el Coloquio de Fotografía de 1978 [realizado en Ciudad de México] tuvo en esta autoconciencia de los fotógrafos cubanos.<sup>2</sup>

De igual manera la autora llama la atención sobre el hecho de que un grupo de jóvenes fotógrafos, normalmente no tenidos en cuenta por las historias y la crítica, se mantuviera al margen de los intereses políticos oficiales de la sociedad, y cita a Iván Cañas; María Eugenia Haya, *Marucha*; José A. Figueroa; Mario García Joya, *Mayito*, y Rigoberto Romero como a fotógrafos que «se rehusaron a perpetuar el estereotipo del *trabajador feliz* ansiado por la propaganda política, para inmortalizar en cambio a sus contemporáneos, incluyendo el marginal, más allá del panfleto y la transitoriedad de la política».<sup>3</sup> Creo que en el caso de *Mayito* habría que considerarlo en ambos extremos, pues su obra acepta también, cómo no, una participación activa en la propaganda política de aquellos años. Los años ochenta son señalados por Cristina Vives como la etapa en que se comienzan a sentir las señales del cambio en la fotografía, aunque, según ella, los vasos comunicantes entre las *artes* y la imagen fotográfica «no eran todavía fluidos».

Como ya se ha visto, el desnudo fotográfico no tuvo cabida en los años sesenta y en el *maremágnum* de imágenes épicas, como ha comentado Guillermo Castellanos Simons:

Tras algunos intentos de idealizar el proceso a través del desnudo femenino —experiencias que no siempre fueron bien recibidas por las normas entrantes— el género desapareció del panorama artístico o comenzó tal vez a merodear por las gavetas y los archivos particulares de nuestros fotógrafos.<sup>4</sup>

Torsos sudorosos de obreros y campesinos invadieron las artes visuales (Cabrera Moreno en la pintura y buena parte

de los fotógrafos de la época), como parte del testimonio político-social y quizás como única posibilidad de contemplación *voyeurista* en el paisaje caribeño.

Para un agudo observador de este panorama, Rafael Rojas, se produjo en aquellos años un fenómeno muy peculiar:

[...] la Revolución, como espectáculo de ideas significa que la emergencia de una nueva ciudadanía es descrita como una epopeya a imitar, como la vida ejemplar no de un santo o un Mesías, sino de toda una comunidad. La imagen fotográfica de la Revolución, de sus jóvenes y hermosos líderes y de sus compañeros barbudos, de sus *masas uniformadas*, que recorre la prensa occidental (*The New York Times*, *Life*, *Time*, *Le Monde*) entre 1959 y 1968, por lo menos, nos habla de una secularización del espectáculo, diferente a la pensada por Guy Debord y los situacionistas, y que consiste en la escenificación de una utopía en el Tercer Mundo, más específicamente en el Caribe, una zona fronteriza donde capitalizan símbolos turísticos, sexuales, religiosos y revolucionarios como atributos de una comunidad política alternativa.<sup>5</sup>

Lo fotográfico, pues, se sitúa en función de magnificar el suceso político como fenómeno visual de primera dimensión, que enterraba sus raíces en el potencial utópico o místico nacional pero que dependía de una visualidad a ultranza que había que ejercer en el quemante presente. Nuevamente la Sontag nos es útil para explicarnos este período pues para ella estaba claro que cada sociedad discute y saca a la superficie, en cada momento, las imágenes fotográficas que le interesa mostrar, no otras. O quizá también nos sea útil Umberto Eco al decir que las vicisitudes del siglo xx estaban resumidas en un puñado de fotografías y que cada imagen de alta connotación histórica (por supuesto, sigo refiriéndome a las fotos de la llamada épica cubana), tendían a convertirse en mito y a condensar una serie de discursos. Ese fue el caso de las fotografías de la denominada «épica».

---

<sup>1</sup> Cristina Vives: «Fotografía cubana, una historia personal», en *Artecubano*, no. 3, p. 54.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 55.

<sup>3</sup> *Ídem*.

<sup>4</sup> Guillermo Castellanos Simons: «Proyecto de estudio histórico-crítico sobre el desnudo en la fotografía cubana. 80-90», convertido después en la tesis citada en la nota 12 del capítulo siguiente.

<sup>5</sup> Rafael Rojas: *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*, p. 29.

9

EL GRAN CAMBIO

TRANSCAN

ANTES DE ADENTRARNOS EN EL ANÁLISIS DE LA GRAN RUPTURA EN EL ARTE QUE MODELÓ TODO LO QUE VINO DESPUÉS, ES ÚTIL RECORDAR QUE INSTITUCIONALMENTE DURANTE LA DÉCADA DE LOS AÑOS OCHENTA, SOBRE LA FOTOGRAFÍA INCIDIERON UN CONJUNTO DE HECHOS QUE INFLUYERON POSITIVAMENTE EN LA ESCENA CREATIVA. Recorramos de manera rápida el período: después de los coloquios ya mencionados de México y La Habana, que son el precedente fundamental de lo que sucederá en los años ochenta, en 1981 se instituyó en Casa de las Américas el Premio de Fotografía Latinoamericana y del Caribe, y en 1982 el Ministerio de Cultura estableció el Premio Nacional de Fotografía José Tabío. Más importante aún fue la creación, en ese mismo año, de la Fototeca de Cuba, como institución rectora para el desarrollo, conservación y promoción de la fotografía. De 1981 a 1984 se realizaron en Casa de las Américas los correspondientes Coloquios Latinoamericanos, caracterizados por intensos debates e intercambios personales de nuestros fotógrafos con relevantes creadores del continente y España. En las dos primeras Bienales de la Habana, 1984 y 86, se asumió una notable presencia de la fotografía en las respectivas muestras de arte desplegadas, y en 1983 se realizó la primera (y única, vale añadir) muestra retrospectiva de fotografía cubana en el Museo Nacional de Bellas Artes. Al mismo tiempo, durante toda la década se realizan diversos salones de Fotografía y exposiciones que ponen fin a la

situación antes descrita de los sesenta y setenta. No puedo olvidar un hecho que concierne por completo a nuestro tema: por primera vez fotos de desnudos son premiadas en un evento de fotografía en el país<sup>1</sup> y se exponen en una galería. Se trata de la serie «Erosión», de Juan José Vidal, en 1982, dentro del Salón de Paisaje. Son imágenes donde desnudo femenino y naturaleza se funden en perfecta armonía visual. Fue, por lo tanto, una década de grandes transformaciones y realizaciones en el ámbito institucional para el arte que nos ocupa.

No es para nada extraño, entonces, que se produjera el gran cambio artístico en nuestra fotografía. Arturo Cuenca, Rogelio López Marín, *Gory*, y José Manuel Fors, a inicios de la década, encabezaron una nueva utilización de la fotografía en el arte cubano (ya vislumbrada en «Volumen I») articulando diferentes procedimientos y mixturas, así como buscando diversificar las tradicionales formas de interpretar la imagen fotográfica. Para Nelson Herrera Ysla el fenómeno que se puso en marcha en el arte, en general, fue un ciclón que le «devolvió al creador cubano su pasión crítica y le entregó armas suficientes para que interviniera en un contexto social concreto de la manera más imaginativa posible y, por sobre todas las cosas, ubicara por primera vez al individuo en el centro mismo de su creación».<sup>2</sup>

Las radicales transformaciones de las imágenes del cuerpo en la fotografía cubana, que se derivan del cambio en este arte en general, están asociadas a las que se experimentaron en las artes visuales, la literatura y el pensamiento cubano a mediados de los años ochenta y en los años subsiguientes. Más preciso aún, están indisolublemente asociadas a la entrada en Cuba de los aires de posmodernidad coincidentes con un momento muy peculiar de la situación política en el país y del denominado campo socialista. Confluyeron en el espacio cultural cubano la difusión de las primeras ideas posmodernas (con su inevitable impacto en el arte y la crítica), la influencia de la *perestroika* y la *glasnost* gorbachovianas y la búsqueda, desde las instancias políticas de la dirección del país, de nuevas legitimaciones y alianzas con el nacionalismo cubano y latinoamericano ante la debacle del socialismo burocrático. Esta extraña pero curiosa circunstancia, posibilitó un fenómeno inesperado: los artistas de la Plástica se colocaron en la

punta de un movimiento cuestionador de esquemas y rasgos del sistema que evidentemente no funcionaban. Así, desarrollaron una serie de acciones plásticas y exposiciones que entrañaron una nada disimulada crítica al paternalismo institucional y a elementos constitutivos del sistema.

La identidad grupal de los artistas (en su inmensa mayoría jóvenes) se vinculó con una conciencia crítica que se rebeló contra el desgaste de fórmulas que se hicieron obsoletas a sus ojos, como atestiguó el manifiesto del proyecto Castillo de La Fuerza, intervenido y clausurado por la institución. Un observador lo refirió así:

[...] un grupo de artistas plásticos que se autodenominaron de variadas maneras (teorizarse fue una de sus mayores pretensiones), llevaron la *pintura* a un primer plano epocal, hicieron de ella un ámbito de crecimiento cultural; es decir, la desbordaron [...]. La fotografía, el cine, la crítica, de cierta manera la misma filosofía y hasta la política se vieron fertilizados por eso que hoy se conoce como la plástica de los ochenta.<sup>3</sup>

No se puede descartar en este análisis, debido a su gran importancia, que en aquellos tiempos se había hecho un fuerte llamado a los cubanos, por parte de la dirección política del país, a involucrarse en el denominado «proceso de rectificación de errores y tendencias negativas», del cual los artistas se sintieron protagonistas y se lanzaron a participar con su único recurso disponible, el arte. *Perestroika* soviética y Rectificación cubana, coincidiendo en el mismo espacio de tiempo, lanzaron, antes de desmarcarse (por parte de la dirección cubana), un inequívoco mensaje de renovación y cambio.

Pero más que el análisis sociológico de los encontronazos de los artistas con la política cultural, lo que interesa subrayar es cómo los debates de la posmodernidad (llegados tardíamente como se sabe)<sup>4</sup> introdujeron cambios en las formas de asumir la representación simbólica de la plástica cubana y la fotografía en particular. La expresión de uno de los jóvenes intelectuales de entonces refleja un poco lo que intento decir: «Éramos posmodernos para no decir yo tengo otra idea de la política».<sup>5</sup> Querían ser como no se podía ser y estas mutaciones conductuales y de pensamiento se produjeron simultáneamente con un regreso por parte de

la institucionalidad (en busca de nuevos y mejores asideros teóricos) a fuentes tradicionales de la cultura nacional (Mañach, Lezama Lima, *Orígenes*, Virgilio Piñera, *Ciclón*, *et al*) unido a una enorme avidez de los protagonistas por los debates posmodernos (creación de grupos —Paidea, por ejemplo—, de cenáculos alternativos de debates, creación de bibliotecas personales o grupales y circulación acelerada de información).

Muy útil también en la descripción de este contexto es el testimonio brindado por René Francisco Rodríguez, uno de los artistas protagonista de aquellos eventos: «En los años 80, 90 empieza a irse todo el mundo... Fue un momento complicado en la historia de este país, estoy hablando de un setenta u ochenta por ciento de la intelectualidad cubana... *Es un momento en que los caminos del arte toman otro rumbo*».<sup>6</sup>

Sin embargo, las percepciones varían de tono y matices, de ahí que la crítica y curadora Corina Matamoros haya expresado:

Es al iniciarse los años ochenta que esas ideas y las teorías que las acompañaban, en pro y en contra, penetran realmente con fuerza en el pensamiento cubano. Solo los giros que tomó nuestra sociedad en aquel período pudieron garantizar una acogida fecunda a las reflexiones de ese mundo conceptual que se abría. No quiere esto decir que los debates teóricos del pensamiento posmoderno provocaron en la Isla un cambio artístico. Tal vez ni siquiera eran muy conocidas esas controversias por los artistas jóvenes en 1981, en medio de una Cuba esencialmente moderna en su arte y su cultura, pero la sensibilidad de la época logró que la práctica artística de vanguardia, desde su lógica interna y sus imperativos culturales, se pusiera en sintonía con ciertos nuevos discursos. Más bien el arte empujó al pensamiento, lo llevó, con su penetrante intuición simbólica, a colocarse en una nueva región de desarrollos.<sup>7</sup>

Son discutibles algunos tópicos de su interesante comentario, como lo de que ya existía una Cuba moderna en arte y cultura en aquellos años, pero no es mi intención discutir esos detalles, lo esencial es medir el pulso desde diferentes miradas sobre lo que ocurrió entonces en el panorama artístico y de las ideas del país. Algo sí quedó claro para todos los opinantes: la denominada generación intelectual de los años ochenta capitalizó estas discusiones

pero fueron los artistas de la Plástica, al llegar los noventa, los más decididos, dinámicos y arriesgados en su accionar, según apunté antes.<sup>8</sup> La imagen fotográfica como documento social legitimador de la política se fue agotando aceleradamente y ya no volvió a ser, al menos en los segmentos artísticos de vanguardia, el testimonio de una sociedad feliz volcada hacia la ilusión utópica. Una nueva forma de enfrentar la realidad social fue esgrimida por los fotógrafos más jóvenes por aquellos años. La realidad se presentaba en una versión antiutópica que por primera vez negaba el idílico curso lineal e inexorable de un proyecto social en «progreso creciente» hacia sus mejores destinos. Al cabo de treinta años de Revolución, la drástica transformación del escenario geopolítico mundial, a partir de la desaparición del socialismo europeo y la implosión de la URSS, la segura quimera se trocaba en dura realidad de nuevas y mayores carencias materiales y más crudos problemas sociales, amén de una crisis de valores morales y éticos que enfermó gravemente el cuerpo social del país. La fotografía encaró esta situación buscando novedosas formas para hallar nuevas expresiones plásticas, nuevos conceptos, nuevos sujetos y otras metáforas. Surgió lo que la crítica especializada denominó el Nuevo Documentalismo Cubano, caracterizado por enfoques antropológicos más experimentales y en pro de nuevas sensibilidades que penetraran el trasfondo histórico social con más hondura. Es el momento de ruptura en que la imagen del héroe y del proyecto colectivo (la narración épica) se desplazó hacia el ciudadano común, la religión, lo marginal, la arquitectura urbana, lo racial y, de manera particular, hacia todos los bordes y esencias de la sexualidad y la corporalidad.

Surge así una sensibilidad instruida (por el efecto ideoestético posmoderno de manera cultural y por las razones mencionadas en lo económico y social) hacia y por el cuerpo. Igualmente surgen nuevas miradas hacia el desnudo en las que lo tropológico ocupa un lugar determinante. Las imágenes del cuerpo que comienzan a gestarse a partir de estos años son expresión de la voluntad de cambio que experimentaron los creadores en cuanto a identificar un nuevo imaginario de la sociedad. Se pasó de lo hedonista y publicitario hacia la indagación antropológica y sociológica, y hacia una zona de libertad en el arte no experimentada antes. Un sentido de intimidad

o ensimismamiento, de búsqueda frenética del *Yo* interior se asoció a las nuevas formas de esa sensibilidad instruida.<sup>9</sup> Surge también una nueva generación de fotógrafos (a la vez que de pintores, grabadores, escultores, etcétera) que en la segunda mitad de los años ochenta se da a conocer públicamente. Ya en la exposición *El salto del venado*, a inicios de la década, se anunció la radical transformación. La renovación de los códigos fue total. Según Castellanos Simons hubo una orientación de la proyección de los fotógrafos hacia varias filosofías que propiciaron la aceptación de niveles de lectura más connotativos. De culto positivo al hombre y al nuevo héroe, algunas orientaciones se enfrascaron en una poética de lo introspectivo, criterio compartido también por el crítico José Antonio Navarrete.

Otro tanto han expresado Juan Antonio Molina, Patricia Masse, Toni Piñera y varios críticos y especialistas que se han ocupado del asunto. Se trataba de una realidad: el tratamiento del desnudo en la actual fotografía cubana había subvertido la tradicional naturaleza erógeno-contemplativa del género para convertirse en un elemento de análisis sobre y desde el cuerpo; había redimensionado el contenido humanista del desnudo. De cuerpo subordinado a la política o cuerpo relegado al olvido por la política, devino cuerpo filosófico dependiente del arte y de las corrientes estéticas más modernas, cuerpo posmoderno, gaseoso, astillado y plural.

Visto este panorama ahora desde el más amplio escenario latinoamericano, al cual los fotógrafos cubanos se habían venido articulando desde los años ochenta, la fotografía cubana se fue gestando en la búsqueda de una conciencia visual, en la creación de un imaginario fotográfico colectivo que apuntaba, a partir de los noventa, hacia una identidad que se convertía, gradualmente, en lenguaje de una realidad compleja y cada vez más problematizada.

En el panorama crítico y académico cubano no han abundado las aproximaciones teóricas sobre el asunto cuerpo, aunque un reducido grupo de críticos han escrito un puñado de penetrantes artículos sobre los artistas que trabajan el desnudo fotográfico.<sup>10</sup> La importancia del tema en cuanto a la posmodernidad y su relación con la representación del cuerpo, en particular en el caso cubano, lo trataré en páginas siguientes; solo diré a modo de adelanto que ha sido y es considerable, sobre todo si atendemos a que las formas de representación de nuestros

artistas mutarán de manera radical a finales de los ochenta y noventa, y la fotografía de desnudo en Cuba se alineará o dialogará, a partir de esa década, con las tendencias más contemporáneas en el mundo del arte.

Para Juan Antonio Molina fueron revisadas, y sobre todo reformuladas, la sustancia épica de la realidad y la cualidad heroica de los sujetos; se criticó una noción única de la realidad y las prácticas documentales se desplazaron hacia zonas marginales no vistas anteriormente; se apeló a la metáfora crítica, se afianzó la corriente conceptual que puso en crisis la propia mitología del medio fotográfico así como los conceptos de originalidad, autonomía y autoría de las imágenes, y se accedió, libremente, a la vinculación de la fotografía con otros medios gráficos y otros soportes materiales, nuevos canales comunicativos y recursos tecnológicos.<sup>11</sup> Es imposible detallar un cuadro más completo y objetivo. Añado solo algo sobre lo que el fotógrafo Eduardo Hernández Santos me llamaba la atención recientemente: el fuerte compromiso con la fotografía que se produjo entre los creadores de los años noventa, un momento excepcional y propicio para que se revolucionase todo, fenómeno que no ha tenido una continuidad semejante en los años posteriores.

Tres estudios desde la academia se han realizado hasta el presente sobre el tema. Por fecha de redacción se ordenan de la siguiente manera: De Guillermo Castellanos Simons, «El desnudo como objeto y estrategia corporal de la fotografía cubana (1982-1993)»,<sup>12</sup> inédito; de Grethel Morell, «Pequeñas maniobras. El cuerpo humano en la fotografía artística contemporánea cubana»,<sup>13</sup> de 2006, también inédito, y de Carlos Tejo Veloso, *El cuerpo habitado: fotografía cubana en fin de milenio*,<sup>14</sup> editado por la Universidad de Santiago de Compostela, en 2009. No son muchos, como se puede apreciar, pero indican un creciente interés por estudiantes de pre y postgrado, y por profesores universitarios, en este caso un académico español. Los otros textos de mayor interés pertenecen a Juan Antonio Molina, en el orden ensayístico. Todos estos acercamientos a la problemática de la fotografía y el cuerpo en Cuba poseen notable calidad y rigor, y cada uno hace diferentes aportaciones al objeto de estudio. En todos los casos, es decir, de manera coincidente, tres artistas son examinados por los trabajos de corte académico (Cirenaica Moreira, Abigaíl González

y René Peña) y otros dos se suman en el estudio de Tejo Veloso: Marta María Pérez y Eduardo Hernández Santos. Molina los ha trabajado en su totalidad, incluyendo uno más, Ramón Pacheco. Como es evidente, mi investigación se ha desplegado desde la libertad y amplitud que propician la hibridez del ensayo crítico, aunque por momentos denote el rigor o tufillo de corte académico cuando es imposible evitar la cita.

Una cuestión muy relacionada con la problemática del cuerpo merece, aunque sea, un breve análisis. Me refiero a la presencia de imágenes eróticas en el arte y la fotografía cubanos que puedan haber sido referentes cercanos para los artistas del lente. Es obvio que el tema del cuerpo desnudo conduce de inmediato a los del erotismo y la sexualidad. Los tres términos operan como vasos comunicantes y en el arte esto sucede con particular acento. Los fotógrafos del patio no tuvieron muchos antecedentes de piezas sobre el cuerpo en el arte académico de las dos primeras décadas del pasado siglo, lo cual les permitió, como ganancia colateral, «buscar en sí mismos», según frase de Alejo Carpentier y encontrar en el espectáculo de lo explorado su razón de ser. En cambio, sí contaron, mediando el siglo xx, con suficientes maestros que abordaron estos temas con desenfado y espíritu transgresor, de ahí que sus aproximaciones al cuerpo y al sexo fuesen bastante originales.

Wifredo Lam y Carlos Enríquez, obviamente, fueron las figuras paradigmáticas. Lam dibujó unos cuerpos sensuales en los que cristalizaron mestizajes culturales, étnicos, religiosos y sexuales, diversos y misteriosos. El erotismo de Lam es abierto y cifrado al mismo tiempo, sus códigos eróticos pertenecen a una universalidad sobradamente estudiada aunque plena de misterios latentes. En cuanto a Enríquez, una sola de sus obras introdujo un cambio sustancial en el erotismo visual de la plástica cubana, me refiero a *El rapto de las mulatas*. Este óleo bastó para inventar una nueva mirada en la pintura nacional: la mirada opulenta, excitada y excitante de la libido. El caballo encabritado como símbolo de la potencia fálica y las voluptuosas mulatas (la gran leyenda erótica insular) a horcajadas sobre el bruto con los semblantes radiantes del goce supremo, una imagen sumamente inquietante y perturbadora. Naturaleza sexualizada a través de la pintura aunque,

acoto, que es una imagen no exenta de cierto tono exótico y fetichista en cuanto al tratamiento de las mestizas. No obstante, Enríquez fue dueño de un demonio del erotismo inigualable entre sus contemporáneos. No solo Lam y Enríquez, también Servando Cabrera Moreno, Umberto Peña, Santiago (*Chago*) Armada y Raúl Martínez conformaron un basamento sobre el que volverían su mirada una y otra vez los más jóvenes artistas, terminando por destrozarse los tabúes del sexo que una vez pesaron como losas en la representación artística insular.

Raúl Martínez es otro de los grandes artistas cubanos que se sirvió de la fotografía para realizar su obra pictórica a la vez que fue un gran fotógrafo. Según me comentó Gustavo César Hechavarría, *Cuty*, quien fue su amigo y cuya tesis de diploma versa sobre la obra de Martínez, este acostumbraba a fotografiar a sus modelos antes de llevarlos al lienzo. También en la tesis de Castellanos Simons,<sup>15</sup> reafirmado por Cuty quien las llegó a ver, aparece la mención a una serie de fotografías titulada «En viaje a través de mi cuerpo»: Nueve o diez imágenes en las que Raúl se fotografió a sí mismo recorriendo toda su anatomía, con la excepción del rostro, quizá atendiendo a aquel pensamiento de Wittgenstein de que el cuerpo era el mejor retrato posible de la mente humana (imágenes, por cierto, que no se han encontrado aún). El sentido profundamente erótico de la obra de Martínez promete unas piezas muy interesantes que esperamos aparezcan algún día.

El itinerario seguido por el tema del desnudo académico al sexo como identidad, y de este a un sexo gestor de reflexiones críticas plurales —las sociales y existenciales con particular énfasis— ha sido visto a grandes brochazos por la crítica, en las últimas décadas del arte visual en Cuba. Los noventa fueron otra cosa, pero eso lo veremos más adelante. Sin embargo, ese no fue el caso específico de la fotografía. Los fotógrafos carecieron de antecedentes tan ilustres como los de sus colegas en cuanto al tratamiento artístico del desnudo y del erotismo. Joaquín Blez, Rafael Pegudo, Rodríguez Decall y en alguna medida Constantino Arias, constituyen las excepciones (Puig era un desconocido entonces). No tuvieron, pues, los artistas del lente una suma de obras como en otros países en los que desde principio de siglo hubo notables creadores en el género. En Europa, por ejemplo, en los años treinta del siglo xx ya había germinado un ascenso del tratamiento del desnudo y no eran raras las exposiciones y publicaciones con estas imágenes. En Cuba, bordeando los años sesenta, el desnudo seguía siendo tarea de unos cuantos pioneros y solo algunas revistas publicaban algunas imágenes. Los fotógrafos nacionales se sirvieron de su intuición y de la información que gradualmente entraba al país en materia de fotografía del cuerpo; no les quedó otra alternativa que dirigir la mirada hacia artistas de los Estados Unidos, México, Europa y otras latitudes, cuyas fotografías llegaban a través de escasas publicaciones, o mirar hacia las obras de los pintores; o dirigir la mirada hacia el espejo y atravesarlo.

<sup>1</sup> Es útil señalar que en 1978 Korda presentó en el Primer Salón de Fotografía Cubana una secuencia de siete fotogramas de un torso femenino desnudo, serie titulada «Ejercicio para fotógrafos», que no fue premiada. De cualquier forma fue una muestra anticipatoria de lo que vendría a continuación.

<sup>2</sup> Nelson Herrera Ysla: «Una fotografía del cambio en Cuba», en *Unión. Revista de Literatura y Arte*, no. 21, p. 77.

<sup>3</sup> Emilio Ichikawa: *La escritura y el límite*, p. 111.

<sup>4</sup> Como apuntó Alexis Jardines en la página 229 de su libro *Filosofía cubana in nuce*: «Solo a finales de la década de los ochenta llegó a la Facultad de Filosofía de la Universidad de La Habana (con la condición posmoderna de J. F. Lyotard) la legitimación filosófica de aquellos influjos provenientes del arte y la literatura». En efecto, la obra de Lyotard llegó con una década de atraso a la academia cubana, pero ya habían entrado otros ensayos, artículos y rumores, siempre los rumores con su paso silencioso y devastador. Igualmente la obra de Joseph Beuys tuvo entre los artistas plásticos una recepción enorme que motivó, incluso, una encuesta de Desiderio Navarro. Para mayor comprensión de lo tardío de la llegada del pensamiento posmoderno a Cuba y en particular al ámbito académico se debe leer el libro de Ichikawa mencionado en la nota anterior.

<sup>5</sup> Velia Cecilia Bobes: *Los laberintos de la imaginación. Repertorio simbólico, identidades y actores del espacio social en Cuba*, p. 208.

<sup>6</sup> Antonio Eligio (Tonel): «René Francisco. Del arte a la pedagogía», en *La Gaceta de Cuba*, no. 5, p. 21. (El subrayado es nuestro.)

<sup>7</sup> Corina Matamoros: *Mirada de curador*, p. 16.

<sup>8</sup> Para una comprensión mejor de este tema se puede revisar el texto de mi autoría «Pasando de moda, interioridades de una mutación», en *Caminos de la mirada*, pp. 225-263. Una mirada más sumergida e involucrada en lo esencialmente político se puede encontrar en *Fin de siglo en La Habana*, volumen debido a la pareja de autores Jean François Fogel y Bertrand Rosenthal, quienes en el capítulo «La revolución al cabo del pincel» (pp. 304-306) asocian los incidentes protagonizados por los artistas a la situación de la disidencia en Cuba.

<sup>9</sup> Por ejemplo, Arturo Cuenca, un artista, que se destacó en aquellos años, dijo con posterioridad, elaborando una suerte de argumentación de lo que sucedió intelectualmente con su obra: «La fotografía es la conciencia de la cultura que imita a la conciencia para ayudarla a conocerse a sí misma, es una para-conciencia como lo son todos los instrumentos externos de la conciencia hasta la computadora». (Fotocopia de artículo de la época.)

<sup>10</sup> En primer término Juan Antonio Molina, quien desde hace dos décadas ha elaborado un valioso conjunto de reflexiones sobre los artistas cubanos del lente y que protagonizó, con el texto al catálogo de la exposición *El voluble rostro de la realidad, seis fotógrafos cubanos*, en 1996, un momento muy importante para estos estudios. Y sobre teorizaciones acerca del tema cuerpo está el caso aislado, pero no menos importante, de Alexis Jardines, quien, en su fascinante libro *Del cuerpo y lo otro. Introducción a una teoría general de la cultura*, realiza un profundo, a la vez que intenso, sondeo en las relaciones entre conocimiento y realidad y se cuestiona acerca de temas como el origen del hombre, de la mente y el cuerpo, de la cultura y las civilizaciones, del lenguaje, a partir de una hipótesis central: la naturaleza mental del cuerpo, siguiendo las claves aportadas por Ortega y Gasset, Husserl y Cassirer. Este es, sin dudas, un libro extraordinariamente interesante. Una profesora del ISA, Noemí Cárdenas, ha escrito recientemente una tesis para defender su doctorado acerca de la semiología del cuerpo aplicada a imágenes del cine y el documental.

<sup>11</sup> Juan A. Molina: Prólogo a *El voluble rostro de la realidad, siete fotógrafos cubanos*, p. 6.

<sup>12</sup> Es curioso, pero debo puntualizar, que a pesar de que este texto, el primero en elaborarse (constituyó una tesis de diploma por la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, tutorada por Juan Antonio Molina, defendida con brillantez, y con el máximo de calificación obtenido por su autor, en 1994, es decir, hace diecisiete años), fue el último que pude conocer pues no quedó nunca el ejemplar destinado a la biblioteca de la Facultad, como está establecido, y solo ahora, ya en el cierre de la redacción de este estudio, el autor, de visita en Cuba, me lo hizo llegar.

<sup>13</sup> Fui el tutor de esta investigación, la cual obtuvo la mayor calificación como tesis de maestría en Artes por la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, defendida en el verano de 2006.

<sup>14</sup> El libro, en su versión anterior, fue la tesis doctoral en Arte, defendida por su autor, con todo éxito, por la Universidad Politécnica de Valencia, en 2009.

<sup>15</sup> Tesis ya citada. Intenté con insistencia y con la ayuda de la curadora Corina Matamoros, a cargo de procesar y estudiar toda la obra de Martínez, de encontrar estas imágenes pero fue infructuoso. Realmente hubiese sido este libro un buen momento para darlas a conocer.



A photograph of a woman in a white dress standing in a room, with a large red overlay and a white number 10 in the top right corner. The woman is looking down and has her hand on her head. The room has a doorway and some items on the floor.

10

# LOS PROTAGONISTAS DEL CAMBIO

PROTAGONISTI

EN PURIDAD, ANA MENDIETA NO FUE UNA FOTÓGRAFA O UNA ARTISTA QUE SE EXPRESASE A TRAVÉS DE LA FOTOGRAFÍA COMO VÍA DE GESTACIÓN DE SIGNOS DE MANERA PRECISA, SIN EMBARGO SÍ LA UTILIZÓ PARA DOCUMENTAR SU PRÁCTICA ESCULTÓRICA Y PERFORMÁTICA. En ese sentido fue todo lo moderna que pudo ser en los años ochenta cuando hizo su irrupción en la Isla que la vio nacer y de la cual había emigrado siendo una niña. Volvió para remover o estremecer el panorama artístico local y llamó poderosamente la atención sobre el cuerpo como motivo cardinal de su trabajo, asunto que no pasó inadvertido en el medio artístico cubano. Aparece aquí incorporada con todo derecho por el tratamiento que hizo del cuerpo como huella, como metáfora de la vida y porque su quehacer artístico influyó decisivamente en el abordaje del tema cuerpo en generaciones posteriores de artistas cubanos que dieron continuidad, cada uno según sus poéticas, al tema. Según Gerardo Mosquera, el uso de la fotografía en la Mendieta era como el de un testigo del elemento principal: la liturgia místico-artística lograda en la relación con la naturaleza.

Pero sin dudas fue mucho más. Se apropió del discurso del *earth art*, logrando una hibridación muy creativa con los preceptos del arte corporal, como ha reconocido la crítica de manera reiterada. Sin embargo, considero que su vocación performática iba dirigida hacia destinos más distantes o ambiciosos. La idea de la herida, la violencia y la muerte gravitaron sobre su trabajo tanto como el apego a la naturaleza, con todo lo de vida que esta conlleva. Sus apelaciones a la violación de la mujer, a lo más profundo del concepto cuerpo-huella, a las combinaciones de placer-dolor, conforman otra dimensión de su poética que está pendiente aún de nuevos estudios.

Hay incluso autores que sostienen que su lamentable muerte fue más que un suicidio, y lo consideran un acto preformativo final que tuvo como propósito, forzando todos los límites conocidos, dejar una huella perdurable en el arte y en la vida. Lo cierto es que en la saga de la imagen-cuerpo dentro del devenir del arte cubano ella es, sin duda alguna, el punto de giro de las posteriores aproximaciones por los creadores de los años ochenta y noventa al tratamiento posmoderno de la corporalidad.

Desde hace dos décadas la práctica de la fotografía del cuerpo humano está encabezada por Marta María Pérez, Juan Carlos Alom, René Peña, Abigaíl González, Julio Bello, Ramón Pacheco, Cirenaica Moreira y Eduardo Hernández Santos. Es a ellos, creadores más sobresalientes del panorama actual del desnudo fotográfico cubano, a los que se deben, en sentido cardinal, las radicales mutaciones operadas en la fotografía cubana y en el género en particular.

Marta María ya se había dado a conocer a inicios de los años ochenta. Para ella el desnudo fotográfico ha sido una suerte de estrategia icónica para reflexionar sobre asuntos de su cotidianidad, sobre gestualidades representativas del carácter femenino y sobre cuestiones religiosas, mitológicas y sociológicas. Utilizó el método de fotografiarse a sí misma fragmentariamente con lo que incorporó modernidad en la utilización de la imagen. Para la crítica Magda Ileana González, su trabajo ha sido fundamentalmente conceptualista, a partir de la manipulación que hace de su propio *performance*, «un proceso de sicologización de lo representado y [...] una imagen dramática igualmente transgresora de conceptos».<sup>1</sup> Ritual reiterativo, la obra de Marta María se caracteriza por su gran dominio de la técnica, una gran limpieza de sus imágenes (con mucha frecuencia voladas) y el uso sutil de las tonalidades del claroscuro que subrayan el simbolismo de sus códigos. Juan Antonio Molina la aprecia proveniente del *Land art* y gestora de una mitología muy personal: «Para ello se apoyó en el lenguaje verbal —receptáculo idóneo para el mito— y construyó imágenes mixtas, plenas de dialoguismo y densamente discursivas».<sup>2</sup> María Elena Jubrías, por su parte, cataloga sus primeros trabajos como surrealizantes y Nelson Herrera Ysla, a su vez, la considera, junto a José Manuel Fors, como los artistas que en los años ochenta establecieron una obra de ruptura con la anterior tradición documental de la

fotografía cubana. La ganadora del Gran Premio NUDI '96, desde sus series «Para concebir» (1985-1986) y «Álbum de nuestro bebé» (1982-1988), mostró un talento especial para utilizar el cuerpo como elemento de introspección y reflexión metafórica sobre su realidad y debutó en la fotografía cubana como una transgresora en todos los órdenes, por ser mujer, fotógrafa, trabajar con su propio cuerpo y convertirlo en metáfora fértil y prolija. Ya en «Para concebir», la intencionalidad y el uso de lo conceptual centraron su trabajo, y su cuerpo se transformó en fecundo laboratorio ideo-estético. Su declaración: «Mi cuerpo es la expresión fotográfica de mis ideas»,<sup>3</sup> habla de esa actitud posmoderna ante la imagen.

Estando embarazada de sus gemelos, Marta María visitó con frecuencia el campo, y sus reflexiones sobre las supersticiones, mitos ancestrales y creencias religiosas de ese universo montuno las transformó en un imaginario relacionado con su cuerpo grávido. Sirvieron también estas ideas para sus futuras incursiones en los credos afrocubanos, fuente posterior de otras zonas de su trabajo. Quizá ella no sea una creyente a ciegas de las prácticas religiosas que recrea en su trabajo pero es evidente que sí cree ilimitadamente en las capacidades de la imagen fotográfica como gestora de su credo artístico, lugar privilegiado de encuentro entre arte y religión, como señaló acertadamente Gerardo Mosquera,<sup>4</sup> mediando los años noventa.

Influida por la obra de Ana Mendieta, y por la de otros artistas como Manuel Mendive, Juan Francisco Elso y José Bedía, la cosmovisión naturaleza-cuerpo se convirtió en el eje cardinal de la suya. Fragmentaciones del rostro, asimilación de lo natural (espinas, tierra, etc.), motivos autobiográficos, cuestionamiento de estereotipos, la ritualidad de las imágenes y el énfasis en la condición femenina, son rasgos definidores de sus primeros trabajos.

Como ha afirmado Carlos Tejo, «con este grupo de fotografías [las de su primera etapa], se produce una ruptura con lo que había sido el tratamiento de la mujer en el arte cubano desde las vanguardias»,<sup>5</sup> observación que magnifica, de paso, el papel que fue adquiriendo, específicamente, la fotografía en el arte finisecular cubano, pero que, además, sitúa oportunamente el peso de los jóvenes creadores en una tradición carente de fuerte presencia femenina.

La obra de Marta María es una expresiva apelación a sus obsesiones femeninas desplegadas desde la poesía visual de sus metáforas. El cuerpo se ofrece como escenario propicio para estos debates íntimos y las imágenes resultantes postulan sus posiciones ideo-estéticas con mayor diafanidad que si hubiesen sido formuladas en densos ensayos escritos. No existe el menor intento de erotizar desde el cuerpo, son ideas, conceptos, recreaciones antropomórficas y místicas las que revolotean sobre sus obras. El carácter minimalista de sus puestas en escena tiende abiertamente hacia la creación del concepto, núcleo de la imagen.

En los últimos tiempos la artista ha estado trabajando en una serie en la que superpone rostros de personas de piel negra, tomados de los archivos policiales de principios del siglo xx en Cuba, casi todas personas vinculadas a prácticas religiosas afrocubanas. Según Molina, «Marta María ha experimentado con una especie de absorción de identidades ajenas, que es también una absorción de la múltiple marginalidad de estos sujetos, muertos, delincuentes, santeros y negros».<sup>6</sup> Es su más expresa relación con el tema racial, tocado de manera colateral en sus trabajos anteriores. Quizá sea la concreción de otro tema, vinculado al cuerpo también, que siempre le ha obsedido: la muerte, presente esta tanto en las religiones afrocubanas como en las imágenes de los muertos empleadas ahora en sus obras, muerte, pues, como memoria. Se está produciendo, así, un ensanchamiento del abordaje de la artista al tema cuerpo, quizá buscando nuevas aristas de un asunto que necesita de mayores indagaciones. Su obra ha significado para el arte y la fotografía cubana de los años noventa y hasta el presente, un frescor, una ruptura, un golpetazo visual y un alud de ideas-imágenes que consagraron su talento e inteligencia.

Juan Carlos Alom, de una generación siguiente a la de Marta María, comenzó a exponer con éxito en la década de los años noventa. Surgió al escenario fotográfico desde la hibridación de imágenes surrealistas con elementos de la identidad cultural del país. Sus trabajos se acercan más a un tratamiento del desnudo, caracterizado por un erotismo muy intelectualizado que no se regodea en lo erógeno contemplativo sino que sirve de pretexto para otras lecturas simbólicas. A veces sus imágenes son el fruto de instalaciones en las que el cuerpo es el pivote de

una reflexión compleja y hermética a la vez, donde cada elemento connota y en el que cada detalle se integra al signo cuerpo. Juan Antonio Molina lo define como un explorador de mitos a nivel antropológico, con evidente matiz postmoderno. Nelson Herrera Ysla lo ve cercano a las estéticas de Mapplethorpe, Fani Kayode y Beaufrand en la escena internacional, y dentro de la fotografía del patio, próximo a Marta María, René Peña y Abigaíl González. Guillermo Castellanos, quien más ha escrito sobre Alom, lo identifica reconstruyendo «un espacio imaginario de ocurrencia simbólica, anecdótica, mítica o mágica donde el ser humano y los objetos que lo rodean se convierten en accesorios litúrgicos...»,<sup>7</sup> concluyendo que sus imágenes siempre llaman a segundas, terceras e infinitas lecturas.

Moviéndose entre signos de naturaleza surrealista y una textualidad a veces retórica, Alom es uno de los creadores que abordan el desnudo con mayor fantasía y libertad expresiva. Para Grethel Morell es una obra «fundamentada más que en la simulación, en la recreación fantasiosa y exuberante de una realidad insólita y personalísima, mediada por una aguda necesidad de ritualizar».<sup>8</sup> Es cierto, la imaginación desaforada del artista ha producido imágenes de una creatividad rayana en la alucinación lo que le valió inmediato reconocimiento. No se había visto nada parecido en nuestra fotografía ni siquiera teniendo la activa y concomitante competencia de las obras de Marta María y René Peña. Sus cuerpos desnudos se instalaban muy bien dentro de esta vocación ensoñadora y barroca, aunque se descolocaban de la habitual manera de apreciar el desnudo en la tradición nacional. Estaban ahí, significaban, pero no aparecían solos sino rodeados de otros signos y gestando ellos mismos una compleja urdimbre simbólica en medio de espacios escenográficos que subrayaban la intencionalidad discursiva. Es como si Alom conociese muy bien aquella idea de Clement Greenberg de que el arte en fotografía era ante todo un fenómeno literario: se debía contar una historia desde la imagen y el abordar o seleccionar esa historia era la decisión crucial del artista.

Ahora accederé a una digresión obligada. No intentaré aquí un análisis sobre el racismo en Cuba puesto que el tema por sí solo requiere de rigurosos estudios. Me limitaré a situar algunos puntos que me parecen insoslayables hasta llegar a la perspectiva de la visualidad y del arte.

El antecedente de la esclavitud domina cualquier exégesis del asunto. A la vuelta de la esquina, pudiéramos decir, está la infame institución gravitando aún sobre la nación cubana, muy joven históricamente hablando. Las guerras de independencia no resolvieron el problema aunque ayudaron notablemente a propiciar el fin de la esclavitud. La República avanzó muy poco en la materialización de soluciones viables y efectivas, y el racismo se estableció como uno de los grandes problemas sociales de la nación.

La Revolución hizo en medio siglo de existencia un grupo de aportaciones a nivel de discurso y, fundamentalmente, en el orden práctico, que pueden considerarse las primeras acciones en firme hacia una solución de las diferencias clasistas y sociales realizadas por algún gobierno en la historia poscolonial de Cuba. Desaparecieron del panorama social las élites económicas constituidas históricamente e integradas por blancos mayoritariamente; el discurso popular y socializante de la dirección caló en las masas más humildes del pueblo, en las que predominaban negros y mestizos que sintieron la convicción profunda de que la Revolución había sido hecha para ellos y por ellos. En la medida que se radicalizó el proceso y se marcharon del país los representantes de la burguesía y la clase media (profesionales, directivos, empresarios) los integrantes de las bases sociales ascendieron en la pirámide administrativa y en los órganos de poder local.

El discurso oficial tendió abiertamente hacia un llamado a erradicar la discriminación, a la vez que se eliminaron en la práctica las exclusiones raciales; se protegió el usufructo de la vivienda y se facilitó la adquisición de los títulos de propiedad de las casas; la Reforma Agraria benefició a trabajadores rurales negros y mestizos, que históricamente habían sido excluidos de la propiedad de la tierra; se alfabetizaron a miles de ciudadanos a la vez que se estableció la enseñanza gratuita a toda la población sin distinciones de ningún tipo; se desarrolló una política de pleno empleo que también contribuyó a avanzar hacia la reducción de las desigualdades sociales. Así, entre estas radicales transformaciones, a las que hay que añadir el reiterativo discurso político que condenaba cualquier tipo de exclusión, el racismo se fue transformando en la escena nacional como una suerte de pecado capital que no solo envilecía al ser humano sino que era fuente de división

y debilidad para la Revolución. Sin embargo, un asunto de tanta pregnancia en el cuerpo social no se resuelve de la noche a la mañana. Pervivieron manifestaciones racistas en permanente repliegue, catalogadas por algunos estudiosos como un «racismo de pero», aludiendo a la consabida expresión popular «yo no soy racista pero...»<sup>9</sup> y que puso de manifiesto la coexistencia en paralelo de la eliminación de los sentimientos racistas de carácter institucional, ya mencionados, con la subsistencia de estas prevenciones y recelos en parte de la población, es decir, en las esferas más íntimas y personales, incluidos, por supuesto, los prejuicios.

Se asumió por muchos, en particular por la oficialidad, que el problema había sido resuelto en su esencia (es justo decir que en los ochenta una serie de indicadores del racismo habían sido solucionados en la sociedad cubana), casi proscrito si lo vemos con ese engañoso entusiasmo, como se puede apreciar en discursos, entrevistas, manifiestos y libros,<sup>10</sup> lo que en la práctica se convirtió en *boomerang* ya que cualquier intento por debatir el estado de la cuestión fue rechazado automática y oficialmente, terminando por convertirlo en un pesado silencio y en tema tabú. Fue en 1985, después de un cuarto de siglo de la Revolución en el poder, en el III Congreso del PCC, que se reabrió el tema al observarse por la dirigencia del país que el Censo Nacional de Población de 1980 había revelado desproporciones preocupantes en la integración por negros, mujeres y jóvenes en los puestos de dirección; la respuesta consistió en trabajar por promover a estos grupos hacia dichas estructuras administrativas. Al privilegiar la unidad y la capacidad integradora del proceso socio-político durante treinta años, se desatendieron reivindicaciones grupales específicas, la racial entre ellas.

Cuando el país entró de lleno en la crisis de los años noventa, se pudo apreciar con mayor claridad la crudeza de la situación: el tema tenía una latencia absoluta y la crisis hizo retroceder violentamente mucho de lo avanzado: no estaba para nada resuelto y distaba mucho de acercarse a una solución. En la tan importante esfera de la conciencia los cambios esperados no se produjeron como se pensaba. A esto debe sumarse que el calado de la crisis afectó valores morales que propiciaron actitudes y conductas sociales (prostitución, delitos violentos, indisciplina social, pandillerismo, grosería y mala educación crecientes) que

habían desaparecido, al menos con visibilidad pública, en el panorama social. Esto hizo que ante el caos social desatado se reactivaran muchos de los prejuicios raciales. Por otra parte, algunas de las medidas que el gobierno comenzó a tomar para conjurar la dramática situación económica que empeoraba por días, no hicieron más que agravar el asunto racial.

En los años noventa el arte, y la fotografía en particular, abordaron con creatividad y profundidad el fenómeno latente pues este seguía siendo, como expresó Alejandro de la Fuente, «incisión profunda y dolorosa de la nación. Una herida que prolifera en cicatrices sociales y culturales».<sup>11</sup> Desde luego, estamos hablando de una variable social de primera importancia en nuestra sociedad.

La relación de la fotografía y lo racial es de vieja data en el ámbito cubano, y podemos rastrearla desde las imágenes de la Guerra de Independencia de 1895 en las que se ven fotos de los estados mayores del Ejército Libertador con una ausencia de hombres de piel negra que salta a la vista demasiado llamativamente. Otras imágenes de grupos de soldados mambises en las que solo aparecen negros y mestizos llaman igualmente la atención y apuntan a conclusiones demasiado obvias. Si seguimos el curso cronológico nos topamos años después con las imágenes del gran reportaje que hizo Walker Evans en La Habana de 1933, en plena dictadura de Gerardo Machado, en las que negros y mestizos aparecen retratados en sus roles de pobreza y marginalidad. Por lo general, la fotografía remarcó las diferencias de clase y las que se levantaban sobre el color de la piel. Como bien apunta Carlos Tejo, «Además del coste propio de la fotografía, el negro en la sociedad cubana colonial y poscolonial no representaba ningún ideal de belleza digno de ser admirado, ni tenía que consolidar una posición de poder y riqueza».<sup>12</sup> Así, pudieran añadirse a estas fotos las de Tito Álvarez y Constantino Arias en las que el negro y el mulato no eran visualmente importantes sino solo el triste reflejo de su marginalidad.

La fotografía ya en la etapa revolucionaria inicial, la denominada *épica*, solo tuvo al hombre de piel oscura integrando multitudes, colectivos laborales o militares y escasamente en la figura de algún héroe (no hubo muchos ciertamente entre los más conspicuos). El negro no fue nunca, salvo escasísimas excepciones, el centro

de la imagen. Una de esas excepciones la constituyó el ensayo fotográfico de Roberto Salas sobre la que sería la última salida pública de El Cabildo de Regla,<sup>13</sup> en 1961, sosteniendo en andas a la virgen de Regla, Patrona de la Bahía de La Habana y que solo se pudo visionar en 2008, en una exposición en la galería Rubén Martínez Villena, de la Plaza de Armas en La Habana Vieja, es decir, cuarenta y siete años después. Este fue un espléndido ensayo visual que documentó hasta los detalles la referida peregrinación, antes que los cierres de la política del Estado —ya puestos en marcha contra las instituciones religiosas— hicieran imposible este tipo de manifestación callejera. Hubo que esperar una década para que aparecieran las imágenes de María Eugenia Haya, quien fotografió con frecuencia asociaciones musicales y espacios de consumo cultural mayormente integrados por negros y mestizos. Es a finales de los años ochenta que aparece el cambio ya comentado. Las imágenes de Alom, Pacheco y Peña son las que introducen la diferencia, y ya no quedarán en solitario las fotos de Kid Chocolate, la modelo negra de Roberto Rodríguez Decall y los modelos negros fotografiados fuera de Cuba por Puig, los que, como hemos visto hasta ahora, eran las excepciones.

René Peña ha ido creando un *corpus* místico en el que el tema racial y el sincretismo religioso son las notas más sobresalientes, aunque no las únicas. Cambiando su rumbo temático de fines de los años ochenta, Peña se sumergió en la práctica del autorretrato. En sus imágenes, el cuerpo es realmente el tema dominante, el cuerpo como vehículo de introspección y autoconocimiento pero, a la vez, de contenida simbología de códigos cerrados y en ocasiones ambiguos. Derivando de indagaciones sociológicas y costumbristas, cuando llega al desnudo lo hace inicialmente desde una vocación esteticista y poco a poco se inclina hacia una exploración psicológica de sus autofotografías. En 1993 Peña trabajó el desnudo femenino con una orientación conceptualista, fue una labor independiente a la etapa de los autorretratos. Nelson Herrera Ysla lo ubicó «[...] creando una especie de mitología corporal asociada a una fuerte religiosidad popular». Molina, por su parte, lo clasifica como creador de una iconografía de la que él mismo era el protagonista, «como travesti enmascarado, como disfrazado, como personaje otro desde donde el autor podía ocultarse y observarse a sí

mismo». Este crítico también lo ve cercano a Fani Kayode y Robert Mapplethorpe.

La obra de Peña va a incidir en lo que Lázara Menéndez califica como algo irresuelto en el imaginario social de la sociedad cubana, la visión de los negros y mestizos como fetiches: «Los conflictos derivados de la percepción sexualizada y erotizada de ciertas zonas del cuerpo de negros, negras, mulatos y mulatas, no pudo ser modificada por el triunfo de la Revolución ni esta favoreció que su exhibición dejara de ser considerada como un estigma de vergüenza».<sup>14</sup> En este punto, el trabajo de Peña toma distancia con todo lo que le precede. Con él *lo negro* se coloca en el primer plano de la imagen. Debo apuntar, sin embargo, que su obra hay que verla con mucho cuidado para no reducirla a esta franja de su apreciación. Si se atiende a sus constantes declaraciones en paneles y entrevistas escucharemos su reclamo de que no lo encapsulen en lo racial.<sup>15</sup> En tal sentido es interesante la observación de Carlos Tejo cuando dice, «es bueno advertir que la dilatada trayectoria de René Peña intenta extenderse fuera de sus contenidos esencialistas hasta trascender la parcela de lo étnicamente correcto».<sup>16</sup> Es claro que «Muñeca mía», «Man Made Materials» y «White Things», por solo citar tres de sus series más conocidas y estudiadas por la crítica, son ejemplos de firmes posturas en torno a los temas raciales y su pervivencia en la sociedad cubana actual.

El protagonismo autorreferencial del autor es reincidente en buena parte de su trabajo y como se trata de un cuerpo negro, pues resulta inevitable acudir a las asociaciones con los discursos más activos y elocuentes de la socialización del sujeto a través del color de la piel. Pero no solo podemos ver lo étnico en esta obra, insisto, sería reductor, pues existe en ella una clara voluntad de reflexionar sobre lo corporal amén del tono de la piel como atributo portador del signo racial. Peña ha trabajado el cuerpo no solo como cuerpo, sino como ente emisor de signos diversos y como paradigma estético, cuestión que también ha estudiado en profundidad la especialista Grethel Morell. Es útil leer este comentario suyo: «El negro es un pretexto, un medio, un recurso, un trampolín del lenguaje. Lo negro es un código, un mensaje para sí mismo, es una actitud, un recurso de inserción, un espacio de juego simbólico, un pedestal de sutilezas, un lugar común que

en ocasiones, a pesar de la salvedad que permite la palabra y la excelencia de la imagen en sí, roza con lo cíclico. Situación esta que no eclipsa de manera alguna el portento de originalidad que emana de su creación».<sup>17</sup>

Peña ha manejado con mucho acierto el juego del discurso de *lo negro*. Su obra despierta gran interés entre los maestrantes, de ahí que sea escogida con frecuencia para sus tesis. De igual manera es asiduo visitante a paneles y clases de la Maestría en Historia del Arte de la Universidad de La Habana, a lo cual contribuye su locuacidad y carisma. Siempre, casi sin excepciones, todo el debate, las preguntas y la curiosidad de las anécdotas se mueven hacia un solo polo, el racial. A ello debe haber contribuido también su autocalificación de «guerrillero» de lo racial, lo que acentúa lo controversial de esta cuestión. El erotismo (hetero y homo), la crítica social, el mercado, la temática del exilio, la mujer, la relación entre cuerpo y objetos, y otros temas se encuentran en su trabajo que, al parecer, deberá soportar por mucho tiempo dicho encasillamiento. Ayudará en la lectura que intento trasladar de la obra de Peña en un espectro amplio, la opinión del crítico David Mateo cuando expresó recientemente: «Según lo veo, René Peña discursa sobre el hombre civil desde una condición absolutamente genérica, cosmopolita, todas las demás apreciaciones caerán inexorablemente en el terreno de la especulación y las diatribas de la época».<sup>18</sup> Quizá las palabras del mismo Peña, colocadas en su presentación o currículum, sean lo más definitivo acerca de estos debates: «El centro de mi interés no reside en el aspecto físico de la sociedad sino en su alma, la que no tiene cara, cargada de creencias, miedos, sexo, odio, vicios, inconclusiones, gula, astucias, caricia, razas, estereotipos, oro, instituciones, representaciones, amor, contradicciones».

Ahora bien, es cierto de toda certidumbre que hasta la fecha en Cuba, salvo algunas voces académicas y algunos escritores, el discurso sobre lo negro ha sido siempre un discurso de voces blancas, cuestión que sufre una radical transformación en la plástica y la fotografía cubanas a partir de los años noventa pues fueron artistas negros y mestizos los que, básicamente, hicieron las mayores aportaciones al pensamiento visual sobre el tema. En 1997 se organizaron dos exposiciones de artes visuales que concentraron el tema racial como asunto de primer orden

en el arte cubano. Me refiero a «Ni músicos ni deportistas» y «Queloides» (primera edición). Esta última tendría una segunda versión en 1999 y una tercera en 2010, con sedes en el pasado año en La Habana y Pittsburg, Estados Unidos, en las que se afinaron los propósitos curatoriales y en las que los artistas asumieron fuertes posiciones personales alrededor del asunto. Pocas veces en el arte cubano —y en la fotografía en particular— se nuclearon tantas voces e imágenes en torno a una problemática social (hasta entonces cuasi tabú como he apuntado) que dio la sensación de haberse articulado un pensamiento visual acerca de la racialidad y el racismo que no tenía precedente alguno entre los artistas cubanos. Ideas como repensar la existencia de los negros cubanos desde perspectivas distanciadas de lo folclorista o estereotipado, el alerta sobre el peligro de enclaustramiento que se corre al bordear la identidad racial y la desmitificación de esta, el examen de la permanente condición de alteridad atribuida a lo negro en la sociedad, el análisis de las dificultades reales de ser negro en la Cuba de hoy, fueron temas examinados desde la visualidad en los que la fotografía tuvo un papel relevante.

Pretender clasificar a Abigaíl González simplemente como un voyeurista (¿no lo son todos estos artistas?) sería una grosera y torpe reducción. De la misma generación que Alom, ya había llamado la atención en Matanzas, su ciudad natal, con la exposición personal *Ojos desnudos*, de 1992 (su versión primera). En su participación en NUDI '96 realizó un homenaje retrospectivo de la fotografía a las obras de arte de épocas anteriores, en este caso clásicos de la pintura. «Réquiem» (1998), título de la serie, recreó a Venus, majas, odaliscas y otras modelos célebres de la historia del arte con un impecable acabado de la impresión en tonos sepias y detalles alegóricos que dan su sello personal a la imagen; obtuvo entonces un consagratorio premio. Este artista parece seguir dos estrategias visuales principales y a la vez paralelas. Por una parte, la que hizo famosa a la artista norteamericana Nan Goldin, en cuanto a la documentación de escenas de lo cotidiano en los mismos espacios en los cuales estas se materializan, crudamente, sin retoques, como en sus series «Tema para Silvia», de 1991, y «Ojos desnudos», del año siguiente (también pudiéramos decir lo mismo de la segunda versión de «Ojos desnudos», 2005, y en «Mênage a trois», 2003).

En la primera de estas estrategias (o *arqueología de lo cotidiano*, como se le denomina por la crítica) se produce la traslación de lo real, entendida como representación, a lo real percibido como acontecimiento registrable y por lo tanto negador de cualquier efecto de ilusionismo: lo que se muestra es lo que es. Se produce entonces el encuentro traumático con la realidad (idéntica o tal cual o cuasi construida) sin mediaciones discursivas o traducciones de ninguna índole. El artista nos invita a invadir su privacidad. Algo de autobiográfico, otras dosis de deseos sublimados, homenajes a la historia del arte y procesos narrativos frutos de su imaginación convergen en las imágenes de Abigaíl que ya son un referente imprescindible en la fotografía del cuerpo en Cuba. Juan Antonio Molina caracteriza el rasgo mencionado como «la conciencia de que se está violando la frontera entre lo público y lo privado, entre lo exhibible y lo solo disfrutable mediante la observación prohibida; entre el mirar y el fisgonear».<sup>19</sup>

La segunda estrategia visual de Abigaíl pertenece por entero a los dominios del erotismo y de la sexualidad pues nos retrata lo mismo a adolescentes que utilizan sus encantos como elemento sígnico, que a su propio cuerpo, el del artista, quiero decir, para trasladarnos en este último caso una androginia manipulada de espesa carga sexista. Sus adolescentes en «Tarjetas de visita» (1998) y «Postales de Hamilton» (1997) nos hablan desde una desenfadada desnudez o semi desnudez, sin recato, apelando a la frescura de una edad en la que la sexualidad eclosiona para el disfrute de las miradas, incluso las de ellas mismas sorprendidas ante el espejo y, por supuesto, las de los admiradores de la piel tersa. Aquí hay mucho de sadeano (que no sádico) y del erotismo de la transgresión a lo Bataille: la imagen removedora de la libido y el deseo. Hay también en estas imágenes un bordear de lo denominado «pornográfico», que el artista trata de atenuar o enmascarar con la ralentización del lente al obturar (a lo Thomas Ruff), lo que provoca cierta dispersión de las imágenes, aunque subrayo que las disquisiciones sobre ese apelativo y sus diferencias y distancias con lo erótico no puedan tratarse, por un asunto de espacio, en este texto.<sup>20</sup> Es lo que Tejo refiere, ampliando el espectro de análisis de esta obra, como la subversión por el artista del arte no subordinado a la política y la mera contemplación kantiana, una suerte

de circularidad entre el sexo, sus poderes, angustias y contradicciones. O en palabras de Grethel Morell: «Abigaíl desacraliza desde que planea el concepto; la fotografía ya es subversión reforzada». Lo hamiltoniano, pues, se da en las pulsiones visuales de los cuerpos de estas muchachas desnudas a través de sets desprovistos de aditamentos ajenos a lo que se desea mostrar, es decir, en la sugerencia de una atmósfera de cierta perversión más del que mira que de lo mostrado. Por el estilo es la estrategia de «Tarjetas de visita», aunque aquí sí se cuida con celo la escenografía que remite a aquellas postales eróticas de fines del XIX (con las que se inicia el despliegue de imágenes del libro) a pesar de que el degustador sepa muy bien que se trata de jóvenes de ahora mismo en el país. Al mostrarnos las zonas erógenas de las jóvenes modelos, frontalmente, el artista nos sitúa ante la verdad cruda del erotismo y sus eleusinos misterios. Y ante otra verdad, señalada por Octavio Paz en su momento, el hombre es imaginación y deseo.

Es útil referirnos brevemente a otro de los grandes silencios de los debates sociales y culturales del país en el que el arte ha desempeñado un papel cardinal. Me refiero al tema de la homosexualidad. Un análisis sobre este tema tiene que contemplar necesariamente complejas urdimbres de elementos históricos, sociológicos y culturales, tarea que no ha tenido muchos partícipes en el mundo académico cubano hasta hace muy poco. El discurso sobre lo homoerótico, en sentido amplio, debe ser entendido como registro de las mutaciones del yo, a la vez que instancia dinamizadora de subjetividades descentradas que, como es sabido, son desplazadas hacia los márgenes por el discurso oficial hegemónico. El machismo, pecado original de este universo temático, por su fuerte presencia en la configuración del criollo y del primer cubano que surge en el país por los siglos XVIII y XIX, está profundamente arraigado en la construcción de nuestra personalidad e idiosincrasia nacionales. Es un fenómeno cultural de primera magnitud que impacta todas las esferas sociales y llega hasta la más honda intimidad. Los españoles que colonizaron la Isla venían de una España profundamente medieval y traían en su sangre por lo menos siete cruces de etnias igualmente patriarcales. Súmese la moral del catolicismo inquisidor que condenaba lo sexual por pecaminoso. Los esclavos que llegaron de África, pertenecientes a modos de vida tribales, trajeron

también una concepción sobrevalorada de la posición social del hombre, en la cual el significado del papel de la mujer muchas veces estaba determinado por el número de sus descendientes masculinos. Todo esto apunta a lo mismo: comportamientos sexuales y sociales que condujeron (diferencias particulares aparte entre ambos grupos), siempre, a la sumisión de la mujer. La divergencia mayor entre estos dos afluentes principales de nuestra futura nacionalidad estuvo en la sexualidad, placentera en los negros esclavos africanos (en contraposición a la reprimida en los blancos), quienes portaban unas prácticas más desenfadadas y una concepción del erotismo absolutamente natural, muy superior a la de sus opresores. La terrible institución de la esclavitud desvió y modificó lo ancestral africano debido a las condiciones precarias e inhumanas del trabajo forzado y la vida en plantaciones de caña y barracones. La prostitución, el servilismo, la disponibilidad al amo y la homosexualidad no tardaron en aparecer.

En la educación y la conciencia del criollo primero y del cubano después, la reafirmación masculina de la capacidad sexual, el culto al valor del «macho» (la hombría) y la discriminación femenina fueron valores morales de permanente incremento con los años en la sociedad colonial. En este entorno es evidente que lo homosexual recibiese un trato discriminatorio mayor y más enconado aún. La sociedad surgida con la República a inicios del siglo xx no modificó significativamente el estado de la cuestión.

La Revolución en sus primeros años no representó un cambio apreciable en esta temática. En 1971, en ocasión del Primer Congreso de Educación y Cultura, los homosexuales fueron calificados como hombres afeminados, indignos de la confianza del pueblo (por supuesto, impedidos de ingresar al Partido), antisociales, excluidos de los estudios superiores y cargos de dirección. Las resoluciones de este foro se aplicaron férreamente hasta finales de los años ochenta. Las prácticas homofóbicas y represoras estatales de los sesenta y los setenta, con los campos de trabajo forzados y la animosidad entronizada a cuanto se aproximase a lo homo, han seguido pesando demasiado en el panorama de los debates acerca del tema.

Tres estudiosos cubanos han hecho incisivas incursiones en la temática, se trata de Víctor Fowler, Abel Sierra y Julio

César González Pagés. En libros,<sup>21</sup> ensayos y artículos han examinado la cuestión desde una hondura que no se había visto con anterioridad. Para Fowler, las relaciones entre el sujeto homoerótico y lo corporal se expresan en una fuerte influencia sobre la noción de cuerpo, visto este como lo que es, un receptor de estereotipos modelado por los estratos culturales hegemónicos. De esta forma, el cuerpo, en vez de responder a las demandas y exigencias del yo, se pone al servicio de entidades no corporales que diseñan los comportamientos mediante los cuales el cuerpo se proyecta socialmente. De aquí que los habituales rechazos a lo homosexual, línea persistente del pensamiento dominante, sea uno de los rasgos del discurso cultural en la historia del país hasta tiempos recientes en que se aprecia una radical apertura sobre la cuestión, en particular desde las dinámicas acciones encabezadas por el Centro Nacional de Educación Sexual (Cenesex).

Eduardo Hernández Santos integra, por derecho propio, el grupo de artistas de avanzada en el género. Sobre su obra inicial «Homo Ludens», de 1993, el crítico Juan A. Molina dijo: «Lo interesante es que [...] Eduardo no reproduce solamente una iconografía de lo clásico, sino también una concepción histórica [...]. En ese cosmos aparecería el hombre, si no como centro, al menos como modelo, como medida de las cosas y como justificación de un orden estético y ético por antonomasia».<sup>22</sup> Si en alguno de estos artistas pervive la influencia del canon griego (al que hice referencias a partir del estudio de Kenneth Clark) como un elemento consustancial a su práctica artística, incluso por encima del resto de los artistas, ese es Eduardo Hernández Santos. En su obra cobra actualidad la impronta de aquella cultura mediterránea de las medidas en el arte contemporáneo cubano, con la misma prestancia que en la de Herman Puig, aunque Hernández Santos, inmerso como joven en los tiempos que corren, se desplaza un tanto de las proporciones para sumergirse intensamente en los vericuetos del yo y del *otro*.

La obra de este artista es una refutación contundente a las nociones esencialistas acerca de la sexualidad y los géneros. En sus imágenes todo es reformulado desde los inicios, abocándonos a certidumbres sobre lo afuncional de estereotipos identitarios que machaconamente nos han lanzado por la cabeza una y otra vez, y sobre la falsedad de ciertas conclusiones «epistemológicas» en las que todo

saber parece haber sido esclarecido y pontificado desde hace siglos.

El descentramiento del *yo* proveniente, de manera obvia, del sicoanálisis freudiano-lacaniano es enriquecido por el libre tratamiento de imágenes que, como en su serie «Espejismos», *fotocollages* de 1999, mezclan recreaciones de lo perverso, lo absurdo y lo ambiguo en modelos que reflejan ansias y deseos connaturales a cualquier ser humano a pesar de su «extrañeza» o ambivalencia sexual. El artista va creando su propio discurso sobre *lo masculino* en la subversión de los enfoques tradicionales de lo que se ha denominado normativa falocéntrica hegemónica. De esta operatoria sobre la imagen más común se desplaza hacia zonas conflictuales que constituyen su territorio creativo: revisar, negar lo aceptado por la generalidad moviéndose entre ese falocentrismo, el afeminamiento, los estados andróginos y lo francamente homoerótico. La reflexión de Rufo Caballero sobre el simbolismo del pene «como detonante de pungentes reflexiones sociales», en el arte cubano de los años ochenta en adelante, «el *boom* del falo», lo llamó, tiene en la obra de Hernández Santos una materialización evidente.

Para este artista el cuerpo es vehículo de la historia del arte, tanto como pretexto para discutir nociones sobre la masculinidad, desorganizarlas y reordenarlas a su antojo, cuestionar nociones empobrecidas del erotismo, dotando a sus imágenes de una noción más expansiva de la «heroicidad» masculina. Así, lo masculino como emplazamiento del poder patriarcal es dinamitado por las imágenes de Eduardo Hernández en las que el cuerpo construido por la fotografía y los *collages* se convierten en continente para expresar sus filosos significados. La expresividad de estos cuerpos, vale decir, se afianza en las evocaciones sobre la naturaleza de su representación, sobre su poder negador y sus complejos vínculos con la realidad. En «*Corpus frágile*», por ejemplo, el artista habla sobre la infinita capacidad de vulnerabilidad y fragilidad del cuerpo humano, una idea que no lo abandona por lo que se trata de una serie que permanece abierta a nuevas formulaciones.

Decía Fernando Pessoa que el inventor del espejo envenenó el alma humana (¿realmente es así?, porque en los juegos sexuales presta un enorme servicio), quizá en un

sentencioso *remake* del mito de Narciso de tono sarcástico, y de eso se trata, al observar la manera en que Eduardo Hernández hace que sus imágenes de desnudos se ofrezcan al espectador; son una clara invitación a que nos miremos en el espejo y cuestionemos cualquier conformidad con la imagen. La distorsión de las anatomías, la disolución de las marcas de género, el travestismo y el juego con alteridades, nos brindan construcciones de seres perturbadores que aluden a otredades y dimensiones lúdicas del ser humano, a la conformación reflexiva de una estética gay única en el panorama artístico nacional (con la excepción de Rocío García en la pintura). Ver lo ambivalente como una necesidad ontológica, la necesidad de expresar una voluntad de ruptura, inquietar y revolver el mito modernista de la originalidad masculina, son valores de una obra que desde la estilización muy peculiar incursiona aviesamente en *lo masculino* canónico.

Leer el cuerpo del hombre con una avidez nueva, distanciándose de la ancestral mirada del artista macho y masculino, objetiviza placeres que Hernández Santos desea compartir con los espectadores. De su serie inicial, «Homo Ludens», en 1993, evocación historicista del canon helenístico como símbolo de gracia y perfección del cuerpo, a su obra más reciente, el itinerario de la fotografía de este artista pasa por el tratamiento de la carne mítica, la resignificación del martirio de San Sebastián, la mezcla del cuerpo con formas urbanísticas y arquitectónicas, las reflexiones sobre el deseo, sobre el poder y sus peligros, la identificación de la belleza masculina con las flores, en fin, transita por la búsqueda desesperada de las múltiples significaciones del cuerpo desnudo, el cuerpo como pretexto para indagar en nuestros laberintos más profundos y recoletos. En su obra más reciente, «Palabras», de 2008, hay una fuerte vocación de unir textos (grafitis y frases manipuladas de la prensa nacional) a la imagen, con la idea de complejizar el discurso. La pieza *Masa cárnica* es, para mi gusto, de una fuerza expresiva que denota a un artista en plenitud de facultades.

Ramón Pacheco es un fotógrafo cuya obra evidencia su origen fotorreporteril y en el tema del desnudo ha centrado la atención en la relación cuerpo femenino y ambiente. Recuerdo la grata sorpresa que me proporcionó admirar su exposición «En blanco y negro», en una galería de arte de Matanzas, en 1993. Me pareció un hallazgo de

primera importancia por la factura de las imágenes y la intencionalidad estética que las caracterizaban. En 1981, con su serie «Gente de mi barrio», realiza un primer acercamiento al cuerpo pero desde una perspectiva sociológica. Era el cuerpo de los marginales que poblaban un viejo y abandonado edificio de la capital matancera, lo corporal se mantenía aún en la categoría de persona (marginal, devastada, precaria), en un ser emisor de signos pero a nivel discursivo crítico-social. Después vendrían sus hibridaciones de cuerpo y naturaleza en la serie «Desnudo para un poema de amor», que lo ubicaron de manera permanente entre los creadores del género.

Julio Bello es otro de los artistas de punta en el tema. Su obra es un depurado ejercicio estilístico en el que el cuerpo es protagonista indisputable de la imagen, limpia, trabajada en los detalles, poderosa. Ha recreado con mucho acierto el desnudo de pareja hombre-mujer, ofreciendo una visión erótica que no es exultante, aunque sí muy voluptuosa, debido a su contención y delicadeza. Sus fotos poseen movimiento y este se da pleno de expresividad y belleza. Ante su obra estamos en presencia del cuerpo sin mediaciones, la imagen gozosa de las proporciones acariciada por el uso (mejor los juegos) de la luz. Los cuerpos fotografiados por Bello respiran ante nuestros ojos, esperan por que los recorra nuestra mirada. Según Grethel Morell: «Para Bello Aguabella la perfección de un cuerpo de mujer es válida de por sí para sustentar una actitud estético-conceptual. Un cuerpo desnudo ideal (perfecto, según parámetros de la tradición occidental) es abordado en su obra como un elemento natural, como fuente de vida y como receptáculo privado de la enajenación».<sup>23</sup> Podría extrapolarse este juicio hacia el cuerpo masculino que es recreado por este artista con similar esmero y anhelos de precisión formal.

Sin embargo, pienso que esta misma intencionalidad hacia la plasticidad y el manierismo de un cuerpo esplendente, que se basta a sí mismo como imagen artística, es decir, su aséptica concepción de la belleza, es quizás lo que ha distanciado la obra de Bello de la atención de la crítica especializada. Y es que en comparación con otros artistas que trabajan el tema, muy poco se ha escrito sobre su trabajo a pesar de los numerosos premios y reconocimientos recibidos en certámenes fotográficos. Para Bello, el cuerpo es escultura viva, una imagen que necesita de muy pocos aditamentos escenográficos por cuanto su brillo intrínseco contiene la sustancia de su valor icónico.

Es de los pocos artistas (junto a Roberto Salas y Abigail González) que trabaja la pareja hombre-mujer, casi siempre en posturas amoratorias, delicadas, sensuales y fijadoras del movimiento, reforzado todo por un magistral uso de los juegos de luces y sombras. Puedo ante sus piezas recordar a Stieglitz con aquella sentencia de un máximo de detalles con un máximo de simplificación.

Cirenaica Moreira ha ejercido con sostenida fluencia la seducción de la mirada crítica sobre su trabajo. Aparecida en el panorama artístico con la tardanza suficiente para que no la contemplasen en un inicio en lo que la crítica ha denominado «Nueva fotografía cubana», la integró poco después y con toda legitimidad.

Proveniente de la formación teatral del ISA, toda su obra artística está marcada por una fuerte veta dramática en la que sus actuaciones ante la cámara, más los aditamentos escenográficos con que se rodea, brindan una atmósfera de carácter surrealizante de gran expresividad. El cuerpo de Cirenaica late dentro de las imágenes y estremece el resultado gráfico, conmueve la visualidad, nutre la sustancia erótica de la percepción en los degustadores. Según Grethel Morell, Cirenaica se interpreta a sí misma y «registra con la cámara la obra de su vida, a veces tal cual, a veces fingida y pluralizada».<sup>24</sup> Cuando se habla de una artista formada en el teatro esto resulta claro, al mismo tiempo resalta el hecho de que ella ha intentado vivir muchas vidas otras desde una perspectiva de síntesis y minimalismo que son ejemplares como práctica artística, como operatoria de un simulacro que tiene tanto de vivencial como de enmascaramiento. De tono historicista en sus primeras series, a la recreación crítica del presente cubano, la obra de Cirenaica es también la de una cronista que emplea su cuerpo como vehículo de sus reportajes. Es muy notorio el impecable cuidado que pone en los detalles de sus escenificaciones, en los títulos de las piezas y en la toma de las fotos, es decir, en todo el proceso posterior a la concepción de la idea; ejercicio de mucho rigor reconocido por todos los estudiosos de su trabajo.

El discurso visual de Cirenaica, a ratos transparente, frontal y a ratos críptico, es un zigzag que denota las tensiones de su creatividad, los desdoblamiento y desgarros a que somete su mente en busca de la imagen pertinente. Sin ser feminista a ultranza, es perceptible que muchas de sus imágenes pretenden potenciar la condición

de la mujer en una sociedad machista por historia y por presente. Es bueno recordar aquí las palabras que en un enjundioso ensayo escribió la especialista Luisa Campuzano: «En Cuba, muy distintamente de lo sucedido en otras partes, la progresiva transformación de la mujer nunca tuvo como objeto prioritario a las mujeres, sino la movilización radical de la estructura política y económica del país, a la que todo se subordinaba y para lo cual la categoría operativa fundamental era la de clase y no la de género y las tácticas inexcusables, la de igualdad y la unión, no la diferencia».<sup>25</sup> En la obra de Cirenaica sus propios traumas, sus fabulaciones, la introspección metafórica, el cuestionamiento del tiempo y de la memoria, la indagación en su propia identidad cultural, la crítica a la objetualización de la mujer y de ciertas tradiciones (como la de la fiesta de los quince por las jóvenes cubanas) son todos tópicos abordados con incisiva mirada.

Cuando Cirenaica le hace un guiño a Joaquín Blez en la pieza en que utiliza su cuerpo desnudo con una bandera cubana (1994), hace regresar la fotografía del género a sus mismos inicios, un retorno que se agradece por cuanto aquella zona de nuestra fotografía parecía olvidada por los más jóvenes. Una operación retro similar ocurre con su afición al refranero popular para titular sus piezas, como si fueran páginas rescatadas de la memoria de su infancia cuando escuchaba de su padre esas frases sentenciosas. Al colocarlas para nombrar sus fotografías puede entenderse, además, una intención lúdica de disfrute con su trabajo creativo. Pero es la intencionalidad expresa de utilizar su cuerpo como celda la lectura más evidente de su trabajo, en sentido general, un enclaustramiento que es rebasado gozosamente con la sustanciación de lo erótico performático, con la sublimación de los poderes de su corporalidad femenina; gestos que son signos, signos que vuelan hacia el exterior de la piel de sus imágenes.

Roberto Salas es un caso muy curioso. Su obra inicial y más conocida recreó la llamada «épica» de la Revolución. Héroes y momentos culminantes de la Historia dominaron su obra fotográfica durante décadas. En 1994 el artista produce en su trabajo un cambio singular y radical: pasa a examinar el cuerpo humano desde una cierta vocación erotológica, una mirada de fuerte acento falocéntrico. Para muchos, esta súbita interrupción de su práctica habitual fue una suerte de herejía. Para él resultó ser un ejercicio

no exento de riesgos y desafíos, y para la fotografía cubana un feliz cambio de rumbo por parte de uno de sus más destacados exponentes. Uno de los primeros retos consistió en que el artista conocía algo esencial sobre el asunto, y es que en la historia de la fotografía cubana se había ido configurando una incipiente tradición del desnudo artístico. Incorporarse a la misma proviniendo del testimonio historicista era, cuando menos, riesgoso. Pero el talento, el ansia por dominar los secretos visuales del cuerpo y su juventud renovada hicieron posible su inserción en este segmento de la fotografía cubana, al lado de los jóvenes ya citados. Salas era más bien «el viejo» que se atrevía a sumergirse en el tema pero con el mismo afán de búsqueda y exploración de los demás. A ese turbión se lanzó con mucha resolución. Estuve cerca de él en aquellos momentos del cambio y recuerdo sus primeras muestras, su expectativa ante la reacción de la crítica y de los colegas. Mas como dice la célebre frase latina, la suerte estaba echada, y el artista siguió adelante con su nueva obsesión creativa.

En su libro *Epigramas* (editado por el Consejo Nacional de las Artes Plásticas, en 2004) reunió casi un centenar de fotografías en las que el cuerpo humano protagoniza enlaces y rituales de todo tipo, posa con inocencia o con sensualidad, se disuelve en los líquidos o se funde con las texturas de la hoja del tabaco, recuerda el combate del sexo mediante el símil de la pelea de gallos o se entrega a una languidez caracterizada por un leve aliento bucólico. Rasgos de estas imágenes, en sentido general, resultan la utilización mayoritaria de modelos mestizos y negros (al parecer, piensa igual que Herman Puig, Peña y Mapplethorpe, que los modelos negros evocan la riqueza plástica de lo bronceo y de ahí su peculiar belleza),<sup>26</sup> las variaciones cromáticas priorizando los tonos sepias y las pulsiones de las significaciones eróticas en buena parte de las fotografías. Técnicamente hablando, Salas comenzó con la fotografía tradicional del negativo superpuesto para imprimir las imágenes pero cuando descubrió las posibilidades del elemento *techno* que ofrecía la digitalización no dudó en aventurarse en los nuevos horizontes. El libro refleja, también, su nuevo itinerario de técnicas y soportes, lo cual resulta sumamente interesante. Nos conduce por un laberinto de imágenes que tiene momentos de clara evocación de la historia de la fotografía

y otros que son de su auténtica autoría. La fusión con lo natural, el tradicional estudio morfológico del cuerpo, la utilización proporcionada del cuerpo entero o del fragmento, los recursos metafóricos con distintos grados de elaboración y la búsqueda a ultranza de la imagen *clásicamente bella*, hacen de cada una de ellas «una lectura» agradable y amena, en la que el goce esteticista masculino prevalece.

Hay varios lenguajes artísticos confluyentes en el tratamiento del desnudo: desde el retrato en el que el rostro es protagónico absoluto, hasta la imagen que recrea estéticamente —como único valor— la belleza corporal. Salas ha sabido poner distancia entre él y el objeto de su lente, entre su mirada y lo mirado, aunque lo erótico contemplativo resultante lo acerca más de lo que él hubiese querido.

La fotografía de desnudo, como pivote de búsquedas artísticas, permite ver las interinfluencias entre el *yo* del modelo y el *no-yo* de la imagen. En este sentido, la experiencia fotorreporteril de Salas ha facilitado que el rostro de sus personajes mantenga una dramaturgia propia e indisoluble del resto del cuadro. La presencia de algunas poses poco naturales, digamos que algo hieráticas, en algunas modelos, se resuelve con el uso y el juego de las texturas, con las combinaciones plásticas que dan lugar a la imagen final. Salvo las fotografías en que aparecen parejas, las fotos son de modelos solitarias. Hay imágenes del juego sexual entre parejas de hombre y mujer, y entre mujeres, lo que aporta un adelanto de este tema en la fotografía cubana. Si la fotografía es un lenguaje del silencio, el desnudo artístico lo es más aún, es la densidad de ese silencio. Son, por lo demás, imágenes ahistóricas apostando por su exclusiva pregnancia plástica, por sus esenciales valores artísticos. El cuerpo como fuente de placer estético estimula los vínculos entre las connotaciones eróticas de la imagen y las vivencias del degustador visual. Salas conoce de esta ligazón y la explota. Es uno de sus mecanismos de sugerencia. Si en el desarrollo de la fotografía artística del primer tercio del siglo xx, creadores de la talla de Edward Weston y Alfred Stieglitz realizaron obras en las que sostenían la tesis de independizar la fotografía artística de la pintura, Salas realiza la ejecutoria inversa: sus manipuladas composiciones fotográficas buscan

la plasticidad del dibujo y de lo pictórico. Las fotos de la sección final del libro están hechas utilizando modelos blancas, un cambio que le otorgó una positiva diversidad al conjunto.

La experimentalidad de la obra de Salas reunida en este libro nos habla de un creador que se mantiene joven a pesar de sus más de setenta años de edad y de estar haciendo fotos desde que era un mozalbete. Buscar, mezclar, utilizar referentes diversos y su evidente evolución hacia estudios más intensos del erotismo nos hablan de un artista en permanente y agónico trabajo creativo. De manera que *Epigramas* recogió diez años de fotografiar el cuerpo humano (diré de pasada que es el único caso de un fotógrafo cubano del cuerpo que ha reunido toda su obra en un volumen), preferencialmente el desnudo femenino, de recrearlo, observarlo, mezclarlo con la naturaleza y combinarlo con toda suerte de texturas y elementos visuales. La obra de Roberto Salas, en crecimiento constante, se inscribe en esa saga del arte fotográfico que es el estudiar el cuerpo, reinventarlo, quizás una apuesta por aquella idea de Novalis: «el hombre es imagen».

Nadal Antelmo Vizcaíno es un artista que, al igual que su coterráneo Abigail González, ha hecho del erotismo, mondo y lirondo, el centro de su trabajo creativo. Un erotismo que remite, además, a indagaciones sociológicas profundas quizá extendiendo a lo social una visión escatológica que comenzó en el cuerpo. Carlos Tejo lo ha analizado así: «Nadalito [es su apodo] explora, con un marcado sentido crítico, amplias zonas de penumbra de la sociedad cubana contemporánea. Su práctica fotográfica se convertirá en perfecto vehículo para denunciar la permanente crisis que asola al país. Junto a ello, su poética manifiesta una visible preferencia por imágenes cargadas de erotismo al utilizar el cuerpo como paisaje de una sugerente geografía del deseo». <sup>27</sup> Cuando pergeñaba este texto, intercambié algunos mensajes con Nadalito y le mencioné que lo veía como un *Homo Sapiens Eroticus*, calificativo que asumió con absoluta naturalidad y festinada conformidad. Y ciertamente lo es, pues se trata de un artista que domina plenamente la sustancia libidinosa de la visualidad, que no teme mostrar su visión del cuerpo y del placer, más bien disfruta con ello, y que evidencia un pensamiento visual cargado de poderes

eróticos y provocadores, como lo demuestran las fotografías construidas que aparecen en este libro.

Un grupo de reconocidos fotógrafos no hicieron del cuerpo desnudo motivo de su trabajo y otros hicieron apenas alguna breve incursión. Tal es el caso de Corrales, Figueroa, José Manuel Fors y Pedro Abascal, que siendo de los más reconocidos artistas del lente, solo están mostrados desde algunas imágenes.

Dos eventos expositivos marcaron el desarrollo de las imágenes del cuerpo en la fotografía cubana de los últimos veinte años: NUDI'96 (organizado por el Consejo Nacional de las Artes Plásticas), evento competitivo que tuvo una gran acogida por creadores, por el público de arte y por la crítica especializada,<sup>28</sup> y HOMO NUDI, realizado en noviembre de 2008 (bajo la curaduría e investigación de Rufino del Valle y Ramón Cabrales, con el auspicio de la Fototeca de Cuba) en el cual se exhibió a un numeroso grupo de artistas, de los que se muestran imágenes de varios de ellos en el presente libro.

De los más jóvenes, es decir, de los fotógrafos que se estrenan en el momento actual y de los que se debe esperar, como lógica de la formación del artista y su obra, que el tiempo se encargue de las modulaciones y afinaciones pertinentes, considero útil decir lo siguiente: la mayor parte de ellos nació durante los años ochenta, algunos en los finales de esa década, por lo que coincidieron en vida y formación con la caída del «socialismo», la implosión de la URSS y los terribles hechos de las causas 1 y 2 de 1989 en Cuba; desarrollaron la adolescencia en el inicio y plenitud de la más dura crisis económico-social de la sociedad cubana posterior a 1959, creciendo en un caos estructural de valores y de ausencia de perspectivas en cuanto a proyectos vitales personales, todo lo que, como era de esperarse, ha influido en sus obras. Empuñaron, por tanto, con total desenfado, los códigos de la posmodernidad y la globalización, han aspirado a ser «artistas internacionales» —y algunos lo son— (o lo que es lo mismo, buscar la autonomía del arte) y no les cuesta ningún esfuerzo verter miradas críticas a los numerosos defectos y carencias de la sociedad que los vio nacer. Todos buscan respuestas al enorme vacío en que se convirtió la utopía por la que lucharon sus padres y abuelos, y que los lleva a ser inclementes en sus piezas de fuerte tono cuestionador y a veces contestatario.

Otros buscan refugio en los territorios del yo y en la introspección personal más intimista posible. El cuerpo, que no ha sido el terreno de las críticas más duras a lo social, no ha escapado, sin embargo, a miradas que no se solazan en lo morfológico sino que se expanden al terreno de las ideas.

Daylene Rodríguez Moreno, joven matancera, exhibe imágenes de niños y lo hace con delicadeza y poética ternura. No es ocioso señalar aquí los avatares difíciles y la mucha censura que a lo largo del tiempo han concitado las imágenes de los menores de edad. Desde las fotos de Julia Margaret Cameron en la Inglaterra victoriana (la célebre *Venus reprendiendo a Cupido y quitándole las alas*, de 1872, es un buen ejemplo), pasando por las ya comentadas de Lewis Carroll (su verdadero nombre era Charles Lutwidge Dodgson) que fotografió niñas prepúberes, y el sonado caso de Robert Mapplethorpe con la fotografía de la niña Rosie, de cuatro años de edad, mostrando sus genitales, estas imágenes han recibido siempre, en todas las latitudes y sistemas políticos, el más severo escrutinio. Pero lo que queda fuera de cualquier discusión es que los niños poseen su propia naturaleza sexual, a pesar de los escrúpulos y animadversiones hacia esa iconografía.

Existen otros casos conocidos de censura. Una fotógrafa norteamericana de la primera mitad del siglo XX, Alice Boughton, indagó en la visualidad sexual de niños y adolescentes como motivo central de su actividad artística. Según el historiador de la fotografía del cuerpo, John Pultz: «La estética según la cual trabajaban Boughton y otros fotógrafos pictóricos intentaba constantemente visualizar lo invisible y lo innombrable... tal como en las fotografías de Charles Lutwidge Dodgson, estas proclaman en estos niños una inocencia que solo tiene significado ante su posibilidad opuesta».<sup>29</sup>

La fotografía de Mapplethorpe que he mencionado, titulada *Rosie* (erróneamente también se le conoció como *Honey*), fue tomada en 1990. La niña pertenecía a una de las más distinguidas familias de Inglaterra, amiga del artista, y rápidamente fue censurada aquí y allá, además de que la prensa cayó vorazmente sobre la imagen. Un artículo de la periodista Judith Reisman, en el *Washington Times*, describió la foto así: «Los ojos y la cámara del señor Mapplethorpe atisban bajo la falda de la criatura para exponer provocativamente ante el espectador sus genitales

aún lampiños, del mismo modo que han hecho y harán miles de pederastas y pornógrafos antes y después de él». <sup>30</sup> A propósito de esta imagen el director del Centro de Arte Contemporáneo de Cincinnati fue llevado a los tribunales por «fomentar la obscenidad y exhibir pornografía infantil» y la fotografía siguió siendo censurada por años. Hasta el prestigioso crítico de arte Arthur C. Danto expresó su desasosiego ante la misma y en un ensayo sobre su autor, al decir que era imposible no sentirse incómodo ante la fotografía, ya que la niña no era una persona orgullosa de su sexualidad, se cuestionaba si Mapplethorpe la sorprendió en la posición o la situó deliberadamente así para que la fotografía mostrase su sexo. Mapplethorpe, en una entrevista que se le hizo años después, manifestó que «los niños son personajes dotados de sexualidad, pero eso es algo que hace sentirse incómoda a la mayor parte de la gente». En general, sus fotos de niños fueron, son, bastante inocentes solo que al exhibirse al lado de sus fuertes imágenes sadomasoquistas, provocaban un rechazo inmediato y conclusiones erróneas. Es importante conocer lo que expresó Rosie, muchos años después de haber sido fotografiada: «Es una foto muy, muy dulce, tomada en un día caluroso que pasé desnuda por allí. La única cosa antinatural de la foto es que llevaba puesto un vestido». <sup>31</sup> Sin comentarios. Lo más paradójico del asunto es que en una galería de São Paulo, Brasil, uno de los lugares donde fue censurada la imagen, *Rosie* fue sustituida por otras fotografías de sexo homosexual y desnudos masculinos mucho más radicales.

También Sally Mann, quien utilizaba como modelo a sus propios hijos! recibió el peso de la censura al acusársele por el Gobernador de Kentucky, en el año 2000, de emplearlos como fetiches sexuales y se calificaron de «atroces, lujuriosas e inquietantes» a las imágenes. Pere Formiguera en Barcelona y los norteamericanos

Jock Sturges y Tierney Gearon igualmente sufrieron el peso de la censura por trabajar con modelos infantiles. Sería infinita la lista de estos casos, ya sabemos que la censura existe desde tiempos inmemoriales y que el peligroso Triángulo de las Bermudas que se configura entre cuerpo, erotismo y censura tiene en la imagen infantil una de sus víctimas preferidas.

Que los niños posen su propia naturaleza sexual, ya sea esta inmadura o incompleta o como se le quiera llamar, está fuera de toda duda. La cuestión reside no en ellos, sino en las rígidas prevenciones de los adultos que los miran y conforman los estrechos juicios acerca de los mismos.

En la fotografía cubana no abundan las imágenes de niños, probablemente para evitar tales censuras y enconos. En NUDI'96 fue una de las grandes carencias como anoté en su debido momento <sup>32</sup> y hasta la fecha, salvo estas imágenes de Daylene, las de Cristóbal Herrera y Juan Carlos Alom que se muestran aquí, la situación se mantiene igual.

Este libro destaca a fotógrafos de muy diversas tendencias en asumir lo corporal. Así vemos las imágenes submarinas de Carlos Otero, las heterotópicas de Juan Pablo Ballester, el interesante abstraccionismo de Lázaro García, las reminiscencias de Paul Outerbridge en la obra de Elsa Mora, los pulcros e inteligentes diseños de Eduardo Moltó, las interesantes experimentaciones y fragmentaciones de Erick Coll y Ossain Raggi, las fotos diáfanas de Ismael Rodríguez, el juego del cuerpo con los signos de la época de los ordenadores en Néstor Martí, las imágenes conceptuales de Lidzie Alvisa y las del dúo Liudmila Velazco y Nelson Ramírez de Arellano, y las iniciales imágenes eróticas de Claudia Corrales, quien junto a las de temas necrológicos de Rodney Batista y las surrealistas mujeres-muñecas de Jorge Otero, conforman el trío de creadores más jóvenes de la muestra.

- <sup>1</sup> Magda Ileana González Mora: «Cuerpos alterados», en *Artecubano*, no. 1, p. 70.
- <sup>2</sup> Juan Antonio Molina: «Aquella sensación de comenzar la historia», en *Artecubano*, no. 1, p. 25.
- <sup>3</sup> Entrevista de Manuel García a la artista, en *Lápiz*, no. 131, Madrid, abril de 1997.
- <sup>4</sup> Gerardo Mosquera: «Marta María Pérez: Autorretratos del cosmos», en *Art Nexus*, p. 42.
- <sup>5</sup> Carlos Tejo: *El cuerpo habitado: fotografía cubana en fin de milenio*, p. 125.
- <sup>6</sup> Juan Antonio Molina: «Raza, género y espiritualidad en la obra de Marta María Pérez Bravo», en *Queloides. Raza y racismo en el arte contemporáneo cubano*, p. 142.
- <sup>7</sup> Guillermo Castellanos Simons: «La imagen ambigua», en *Revolución y Cultura*, p. 31.
- <sup>8</sup> Grethel Morell: «Pequeñas maniobras. El cuerpo humano en la fotografía artística contemporánea cubana», p. 46.
- <sup>9</sup> Para una mejor comprensión de esta cuestión sugiero el documentado estudio «Raza y desigualdad en la Cuba actual», de Rodrigo Espina y Pablo Rodríguez, consignado en la bibliografía.
- <sup>10</sup> Puede leerse un texto de José Felipe Carneado, de 1962, en la revista *Cuba Socialista*, donde da por eliminado «el odioso y humillante espectáculo de la discriminación por el color de la piel». También puede leerse el libro paradigmático de esta tendencia, *El problema negro en Cuba y su solución definitiva*, de Pedro Serviat, cuyo título puede ahorrarnos la lectura.
- <sup>11</sup> Alejandro de la Fuente: *Queloides. Raza y racismo en el arte contemporáneo cubano*, p. 10.
- <sup>12</sup> Carlos Tejo: Ob. cit., p. 146.
- <sup>13</sup> Roberto Salas: *El último cabildo de Yemayá*, en cuyo catálogo escribí lo siguiente: «El artista revela aquí que no siempre fue un cofrade de la celebrada *épica revolucionaria*, al menos no a tiempo completo. Nos dice que tenía las pupilas dispuestas para testimoniar otros ángulos de los turbulentos primeros años de de la Revolución Cubana, en este caso el de la religión, la fe, la transculturación. Aquí asistimos a una precoz mirada sociológica. Téngase en cuenta que el artista era muy joven entonces».
- <sup>14</sup> Lázara Menéndez: «Por los peoples del barrio», en *La Gaceta de Cuba*, p. 19.
- <sup>15</sup> Citaré solo dos ejemplos: En una entrevista para una tesis de maestría en Historia del Arte, le dijo a la entrevistadora: «No me es determinante la raza del cuerpo que utilizo de modelo» (Tesis de maestría en Historia del Arte de Onedys Calvo) y en un panel celebrado en la galería Villa Manuela, de la UNEAC, publicado luego como folleto bajo el título de «Género y raza en el arte contemporáneo cubano», le contestó a Rufo Caballero, que fungía como moderador: «Mis fotografías tienen que ver con asuntos sociales, pero no tienen que ver tanto con el negro ni nada, tienen que ver con lo que está ocurriendo en la vida en la sociedad» (p. 13), lo que denota una voluntad retórica de desmarcarse de lo racial.
- <sup>16</sup> Carlos Tejo: Ob. cit., p. 148.

- <sup>17</sup> Grethel Morell: Ob. cit., p. 82.
- <sup>18</sup> David Mateo: «Doble del figurante» en *Queloides. Raza y racismo en el arte contemporáneo cubano*, p. 136.
- <sup>19</sup> Juan Antonio Molina: «Nuevas tendencias del desnudo fotográfico en Cuba», en *La Jornada Semanal*, p. 43.
- <sup>20</sup> Para una mayor comprensión de las diferencias (si es que las hay) entre lo erótico y lo porno recomiendo leer mi texto «Del fauno al sexting», en *Sexología y Sociedad*, pp. 26-33.
- <sup>21</sup> Ver los libros consultados de estos autores en la bibliografía consignada.
- <sup>22</sup> Juan Antonio Molina: *El voluble rostro de la realidad, siete fotógrafos cubanos*, p. 44.
- <sup>23</sup> Grethel Morell: Ob. cit. p. 41.
- <sup>24</sup> *Ibidem*, p. 102.
- <sup>25</sup> Luisa Campuzano: «Ser cubana y no morir en el intento», en *Temas*, p. 42.
- <sup>26</sup> Estos artistas comprendieron una verdad sobre los cuerpos de piel negra: poseen una belleza diferente, más profunda quizá, juegan más deliciosamente con la luz y sus proporciones son más estimables, más escultóricas que los de piel clara o blanca. De la concepción de poderoso símbolo de fecundidad en los orígenes de Occidente (por la semejanza con el tono oscuro de la tierra fértil y de las nubes preñadas de agua), lo negro estuvo avocado también a lo divino (muchas diosas negras: Démeter, Cibeles, Isis, luego convertidas en vírgenes de las poblaciones a orillas del Mediterráneo) hasta que la historia lo desbancó por la hegemonía caucásica y eurocentrista del arte y la belleza, convertidos en teoría dominante, la estética. Pero en materia de arte es muy significativo recordar que el padre de la historia del arte, en pleno siglo XVIII, llegó a disentir de los prejuicios estéticos y racistas de su tiempo, y obsesionado por la belleza clásica, reparó en la hermosura de los cuerpos negros en un momento en que la esclavitud apenas le concedía el estatuto de personas. Dijo entonces Winckelmann: «Un negro puede ser bello si los rasgos de su rostro pueden ser regulares... el color contribuye a la belleza, pero no constituye la belleza; tan solo destaca y realza las formas». (J. J. Winckelmann: *Historia del Arte en la Antigüedad*, Editorial Aguilar, Madrid, 1955). Aunque es obvio que matizó su juicio, el solo hecho de que se arriesgara de esta forma permite deducir la fuerza de sus reflexiones acerca de la cuestión. Habrá que esperar a los fotógrafos para que la belleza del cuerpo negro refulja con brillo propio. A los cubanos habría que añadir a Rudolph C. Huber, Luigi Naretti, Lehnert & Landrock, Dianora Nicolini, Ken Heyman, Isabel Muñoz y, por supuesto, Mapplethorpe.
- <sup>27</sup> Carlos Tejo: Ob. cit., p. 171.
- <sup>28</sup> Integré el jurado de NUDI'96 de conjunto con Alberto Díaz (Korda), Lesbia Vent Dumois, Raúl Pérez Üreta y José Manuel Fors, y recuerdo con agrado los debates, las coincidencias y las discrepancias pero, sobre todo, la preocupación entre todos los miembros del mismo por arribar, junto a la definición de los premios, a conclusiones sobre el estado de salud del género en aquellos momentos.
- <sup>29</sup> John Pultz: *La fotografía y el cuerpo*, p. 43.
- <sup>30</sup> Citado por Patricia Morrisroe en *Robert Mapplethorpe, una biografía*, p. 174.
- <sup>31</sup> Publicado en *Exit*, no. 8, *Censurados/Censured*. VEGAP, Madrid, 2002, p. 132.
- <sup>32</sup> Rafael Acosta de Arriba: «Los rituales del cuerpo», texto al catálogo del evento, después reproducido en la revista *Artecubano*, no. 1, pp. 17-21.



# INTENTANDO UN CIERRE

11

AFIRMÉ AL INICIO DE ESTE ESTUDIO QUE LA FOTOGRAFÍA NACIÓ ENAMORADA DEL CUERPO Y QUE ESTE HALLÓ EN AQUELLA UNA SUERTE DE ESPEJO PLURAL E INFINITO PARA REFLEJARSE Y REINVENTARSE HASTA LO INABARCABLE. Creo que el recorrido efectuado en este trabajo así lo testimonia. De la primera prostituta que posó ante una cámara en París, allá por 1844, a las multitudes desnudas que hoy fotografía Spencer Tunick en cualquier latitud del mundo —verdaderos tejidos de cuerpos que cubren calles y avenidas—, el itinerario de la fotografía del cuerpo es tan vasto, accidentado y diverso que resulta imposible describirlo linealmente o como una simple historia secuencial. Quizá utilizar un sentido de circularidad sea lo más apropiado para esta descripción.

Del cuerpo mítico al cuerpo canónico y de este al inefable cuerpo posmoderno, parece ser el recorrido ancho y ecuménico, e inabarcable, de la representación del cuerpo en la fotografía. Dentro de esta ruta llena de bifurcaciones y regresos todo ha sido posible en tanto la imagen nos ha entregado constantemente nuevos cuerpos, nuevas nociones de lo corporal.

En cuanto a Cuba, la saga de nuestra fotografía del cuerpo, a pesar de lo nutrida de la muestra, queda apenas vislumbrada en el presente texto. Para nada he pretendido haber realizado un análisis exhaustivo, sino todo lo contrario, pues he intentado solamente incitar y mover los

deseos a ensanchar lo aquí mostrado. Desde las hieráticas imágenes de Trinidad y Hno. y las académicas de Joaquín Blez, pasando por la modernidad cosmopolita de Herman Puig hasta llegar a las muy posmodernas imágenes de Juan Carlos Alom, Marta María Pérez, René Peña, Eduardo Hernández Santos, Cirenaica Moreira, Abigaíl González y, desde luego, las promesas que exhiben los pininos de los más noveles, la fotografía del cuerpo en nuestro país, como se puede notar, se ha insertado gradualmente en las corrientes más actuales del quehacer artístico del mundo.

Al inicio fue un proceso lento y farragoso, pero a partir de los años noventa del pasado siglo se aceleró notablemente hasta colocarse en una fase de permanente actualidad. En su decurso he tratado de mostrar al cuerpo como espacio de prácticas artísticas, desarrolladas dentro del conjunto más o menos estructurado de relaciones sociales que ha sido y es la sociedad cubana (más bien las sociedades), a lo largo de estos ciento setenta años. Tal como expresó Adolfo Colombres, «Toda sociedad y toda cultura construye sus propios sistemas de relaciones sociales concernientes al desnudo»<sup>1</sup> y Cuba no es, desde luego, la excepción, a pesar de que en 1959 se produjeron cambios en el cuerpo social que caotizaron y complejizaron todas las perspectivas para ejercer una mirada simple desde el arte.

El despliegue de imágenes que se muestra aquí habla por sí solo y este texto que lo precede es solo mi lectura acompañante ante otras múltiples interpretaciones. Es una presentación, más que una propuesta que se pretende como definitiva. Eso sí, ante la saga de las imágenes mostradas es imposible permanecer indiferente. El pensamiento visual que se conforma o vislumbra con las fotografías expuestas nos habla de intuitividad, información, apropiación de códigos artísticos foráneos, creatividad, apegos (o sus restos) al antiguo enfoque identitario nacional, lecturas posmodernas y permanencia de las visiones más tradicionales; todo mezclado y presente en la obra de nuestros fotógrafos durante más de medio siglo de obturar el lente y recrear el cuerpo humano.

Es apreciable cómo se ha producido la mutación de estas visiones del cuerpo a lo largo del tiempo y cómo los años noventa del siglo anterior representaron el claro punto de inflexión hacia una actualización y modernización de las mismas. A partir de esas imágenes, las de los noventa,

la fotografía cubana del cuerpo (y la restante) entró de lleno en los cambios producidos por la posmodernidad. Así, se adentró en una deconstrucción ideológica de lo fotográfico, se apeló al pastiche *posmodern*, se adoptó la aplicación a la imagen de conceptos del diseño y se utilizó la ambivalencia de la imagen y del rol del cuerpo dentro de una iconografía en constante movimiento, con lo que se aceleraron los ritmos de apreciación de lo corporal; en fin, se actualizó la práctica artística a tono con los tiempos que corren.

Lo sexual y su corolario, el erotismo, sirvieron de catalizadores para el análisis sociológico que experimentaron las imágenes de finales de los años ochenta en lo adelante. Devinieron coartada, vehículo movilizador de los ánimos de cuestionamiento y transgresión social; también metáfora de reflexiones sicosociales pero, sobre todo, en el propio ámbito de la sexualidad, de meditaciones sobre el erotismo duro y menos duro, lo porno, el placer por las formas, el protagonismo de los genitales, el cuerpo resistente a las rigideces institucionales, a la visión simple, disciplinada y «políticamente correcta» de la vida cuasi militar o misionera a la que se sometió por décadas a la población.

Hemos podido apreciar al cuerpo-cuerpo, el cuerpo-naturaleza, el cuerpo sumergido, fragmentado, el cuerpo-tiempo, a Eros y Thánatos revisitados una y otra vez, el cuerpo de aliento religioso, el marginal, el cuerpo infantil, el cuerpo género y el travestido, el cuerpo metafórico, el cuerpo virus o enfermo, el cuerpo visto desde la abstracción, el cuerpo-idea, en fin, el cuerpo en la rica y compleja polisemia de los tiempos que corren.

El proceso sociocultural vivido en las últimas dos décadas en el país propició la transformación radical del concepto cuerpo por los artistas. De mero objeto de la representación ha mutado hasta refugio icónico, como si el pascaliano «¿dónde estoy yo?» merodeara las mentes de los creadores. Es una respuesta a la acritud de la realidad social, a los imperativos representacionales del arte contemporáneo y a las propias fabulaciones de los artistas que han encontrado en el cuerpo un enorme surtidor de referencias, un tema sin *locus* fijo, un desafío a indagaciones mayores que resuelvan (o al menos lo intenten) las tensiones entre cuerpo y pensamiento concomitante.

Los conceptos añejos y establecidos en los diccionarios de las bellas artes, como *belleza* o *fealdad*, no cuentan para las nuevas formas de encarar lo corporal en el arte cubano. Resulta más interesante degradar el cuerpo, trocearlo y encontrar nuevos signos que proseguir con estéticas vencidas por el tiempo, ya sea en la variante analógica de la Mendieta, en la monstruosa de Orlán o en la enigmática de tantos artistas posmodernos mencionados en este recuento. Ahí está la poética canónica de un Mapplethorpe que se convirtió en objeto museal a poco de su muerte, una lección que no escapó a los más avisados. La voracidad objetual de la posmodernidad no cree en iconos o héroes invencibles, solo en su reciclaje como pasto para renovadas figuraciones. Lo subversivo parece ser la tónica presente y la era digital es el escenario idóneo para tales mutaciones. La denominada postfotografía se erige como la postura de orden, como la invitación al desbordamiento del imaginario acumulado por siglos, a la anulación de cualquier *doxa*.

Lo auto-experimental y herético, que alcanzó con el Dadá y Duchamp su punto de eclosión más alto, se mantiene vivo quizá como única lección atendible de las copiosas academias de la representación que han sido. Mutar, mutar y mutar, he ahí la cuestión. La imagen-cuerpo se sumergió en el torbellino inefable de la duda posmoderna y sale a flote como un proyecto irrealizable aunque, por ello mismo, permanente.

No existe hoy mismo una tendencia o estilo predominante en la fotografía del cuerpo que se hace en el país, por lo que puedo afirmar que se recrea sin desfases, al ritmo de las corrientes en boga del arte internacional, se emplean las técnicas e hibridaciones pertinentes para ofrecer concepciones contemporáneas de lo corporal y sigue siendo una muestra de resistencia consciente a las imposiciones de un canon de belleza foráneo, no connatural a la historia, las morfologías y la identidad plural que hoy existen en el arte cubano (aunque considero pertinente subrayar que lo identitario parece moverse hacia disoluciones mayores aun entre los artistas más jóvenes, o lo que es lo mismo, hacia lo sobreidentitario). Es también una forma legítima de enfrentarse a la banalización de la imagen corporal tan común en los medios de comunicación masiva (los de aquí y los de allá). Una muestra de resistencia, vale añadir, a las invasiones

de la política, a las dobleces morales de la sociedad y, como ya expresé, a las imposiciones de cualquier índole. Resistencia y apertura al mismo tiempo, lo que habla de madurez en la interpretación y recreación de lo corporal en el arte fotográfico cubano.

Hemos visto también el tránsito del modelo moderno del cuerpo, de la construcción física del cuerpo, al modelo posmoderno o lo que es lo mismo, el cuerpo en sus transparencias, atomizaciones y disipaciones. El cuerpo en sus resignificaciones y envolturas, en su ambigua capacidad de ser núcleo aglutinador a la vez que fuerza centrífuga de ideas y conceptos, en su volátil y maleable expresividad, sigue repoblando el mundo de imágenes, sigue siendo el surtidor de signos por excelencia. Parece obvio que se ha creado una epistemología del cuerpo en nuestra fotografía. Pienso que, afortunadamente, seguirá siendo así.

*La Habana, mayo de 2011*

---

<sup>1</sup> Adolfo Colombres: «El desnudo: acción y pasión», en *Criterios*, no. 22, La Habana, 1992, p. 99.

LAS IMÁGENES

IMÁGE

# NESES

En el siguiente despliegue de imágenes de artistas que han trabajado el cuerpo en la fotografía cubana desde el siglo XIX a la fecha, faltan algunos nombres. La causa no ha sido nunca la exclusión deliberada del autor del libro, sino la imposibilidad de establecer contacto con algunos creadores durante todo el proceso de redacción. Quedarán para una segunda edición, si es que esta se llega a producir.

El orden consecutivo de las imágenes (identificadas con el nombre artístico de sus autores) responde al momento en que estas aparecieron en el panorama de la fotografía cubana (o de otros países, como en el caso singular de Herman Puig), de manera que las edades de los fotógrafos no son el elemento principal de dicho ordenamiento. Algunos artistas del lente, como es el caso de Roberto Salas, a pesar de sus amplias trayectorias, comenzaron tarde a fotografiar el cuerpo. En cuanto a los más jóvenes, se trata de un grupo de artistas que ha aparecido como una eclosión en el arte cubano en los últimos años, y son ellos el colofón afortunado de este conjunto de imágenes.



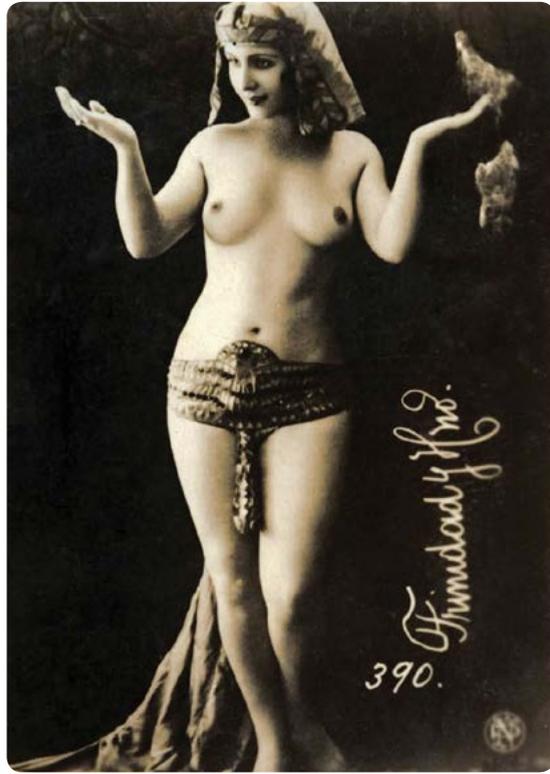
*Trinidad*

213.



Sin título  
CIRCA 1915

PÁGINA IZQUIERDA  
Sin título  
CIRCA 1915



Sin título  
CIRCA 1915

## TRINIDAD Y HNO.



Sin título  
CIRCA 1915



Sin título  
CIRCA 1915



Desnudo  
CIRCA 1920

JOAQUÍN BLEZ



Desnudo  
CIRCA 1920

Desnudo  
CIRCA 1920





Desnudo  
CIRCA 1920



Desnudo  
CIRCA 1920



Desnudo  
CIRCA 1920



Desnudo  
CIRCA 1920



Desnudo  
CIRCA 1920

ALADAR HAJDÚ (REMBRANDT)

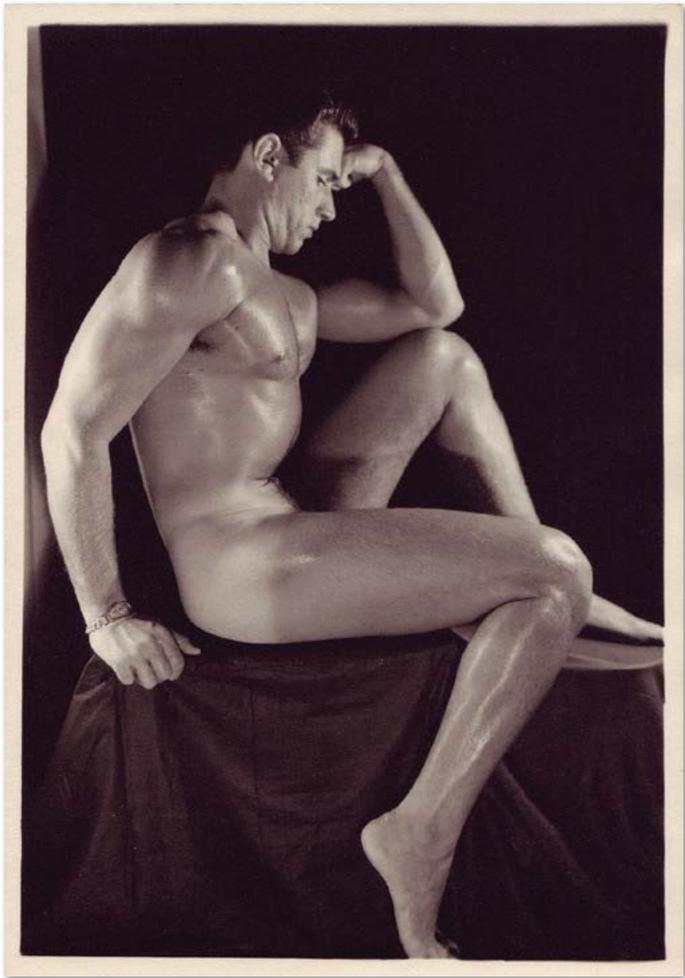


FELIPE ATOY

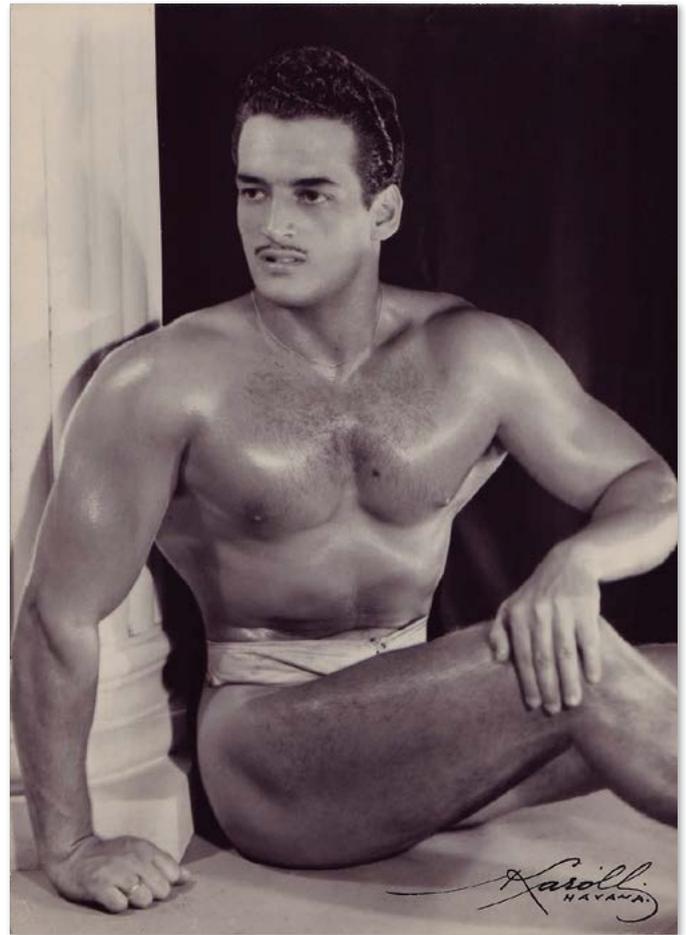
Sin título  
CIRCA 1944



LUIS DEL CUETO PEREARNAU (KAROLL)



Retrato  
CIRCA 1950



Retrato  
CIRCA 1950

Sin título  
CIRCA 1940



Sin título  
CIRCA 1940

**RAFAEL PEGUDO**

## ROBERTO RODRÍGUEZ DECALL

Sin título  
CIRCA 1950



Sin título  
CIRCA 1950

PÁGINA DERECHA  
Sin título  
CIRCA 1950



Sin título  
CIRCA 1950

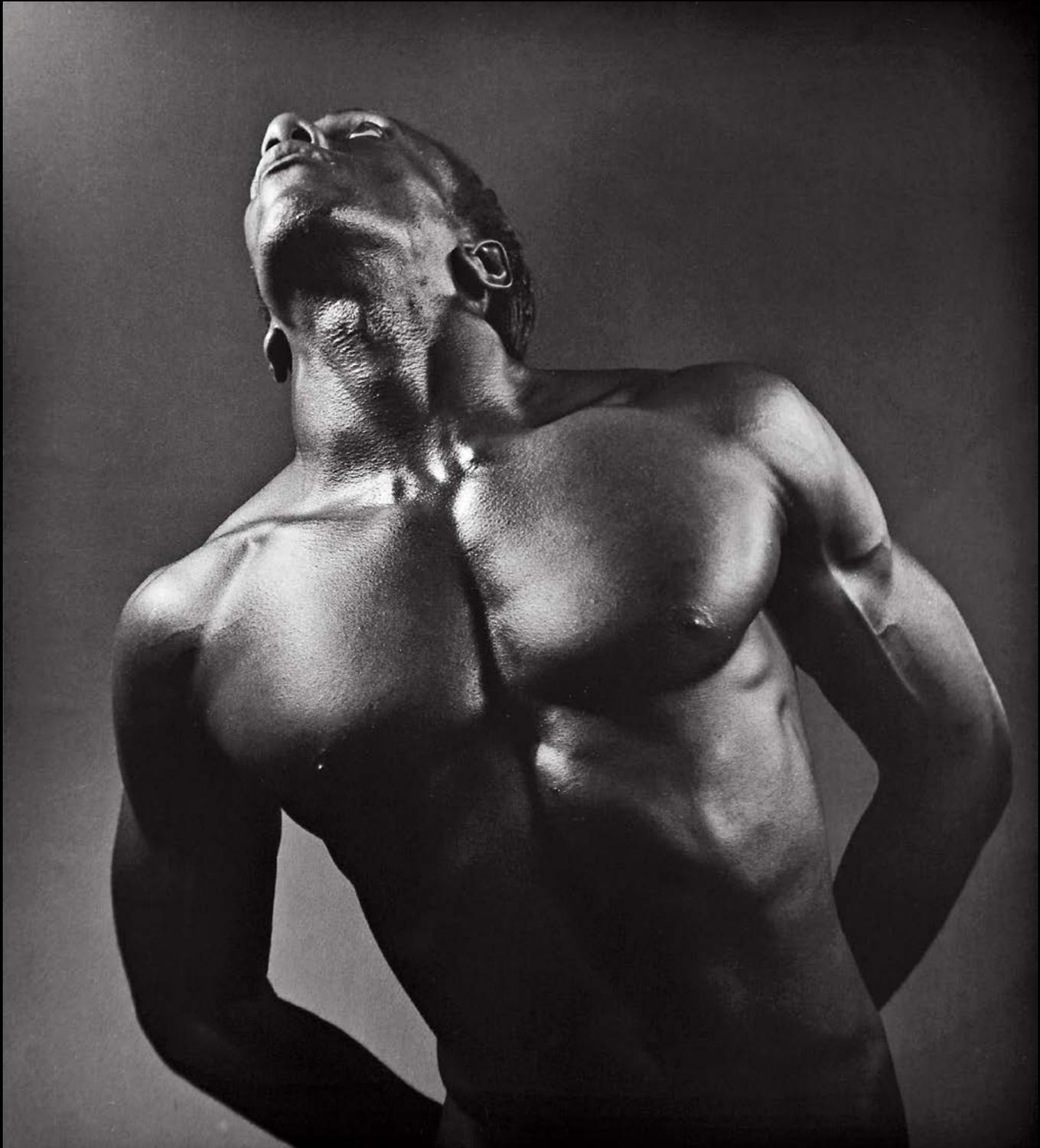




*Ensayando.* De la serie «Gente de mi barrio»  
CIRCA 1955

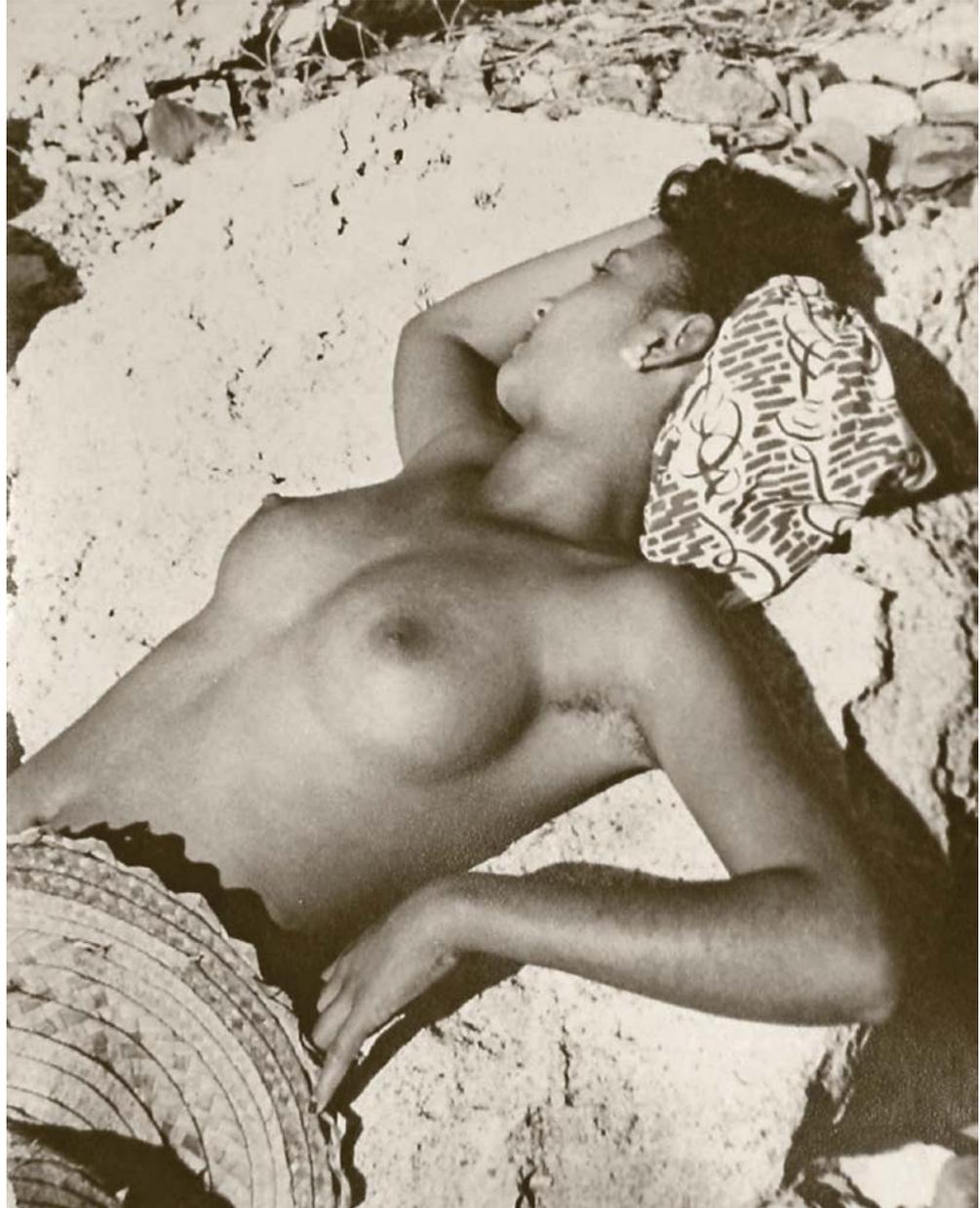
**TITO ÁLVAREZ**

PÁGINA DERECHA  
**Sin título**  
CIRCA 1955



## TOMÁS PADRÓ

Sin título  
CIRCA 1950





## CONSTANTINO ARIAS

*Leda frente al espejo. De la serie «Hotel Nacional»*  
1951



Sin título  
1997

ALBERTO DÍAZ (KORDA)

*Alberto Díaz*  
Korda - 1997.

*Brigitte Bardot*  
CIRCA 1957



*Norka Nude*  
CIRCA 1957





*Femme + guitare*  
CIRCA 1955



*Sin título*  
CIRCA 1956





*Almy*  
CIRCA 1981



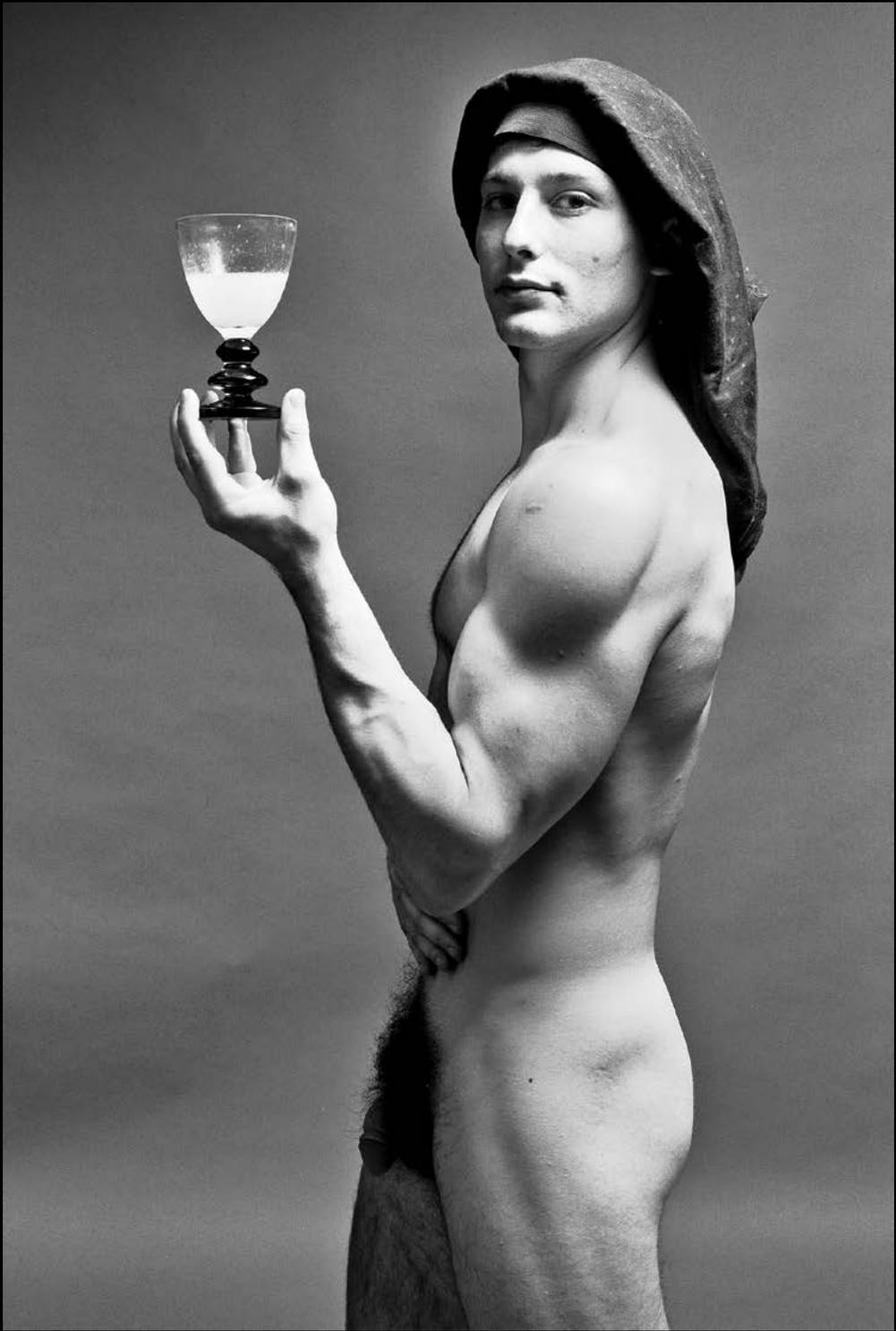
Sin título  
2001

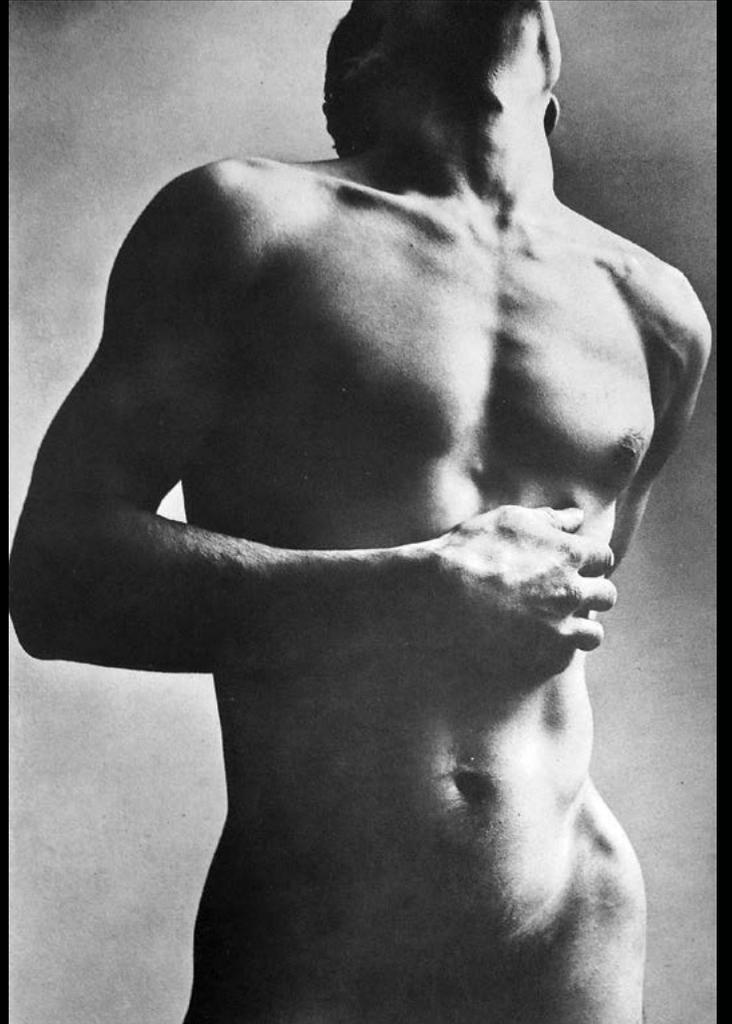
HERMAN PUIG

*Lingam danzarín*  
CIRCA 1985



PÁGINA DERECHA  
*Brindis de Caravaggio*  
CIRCA 1990





PÁGINA IZQUIERDA

*Luz* (IZQUIERDA)  
CIRCA 1978

*Primera belleza de un genio* (DERECHA)  
CIRCA 1979



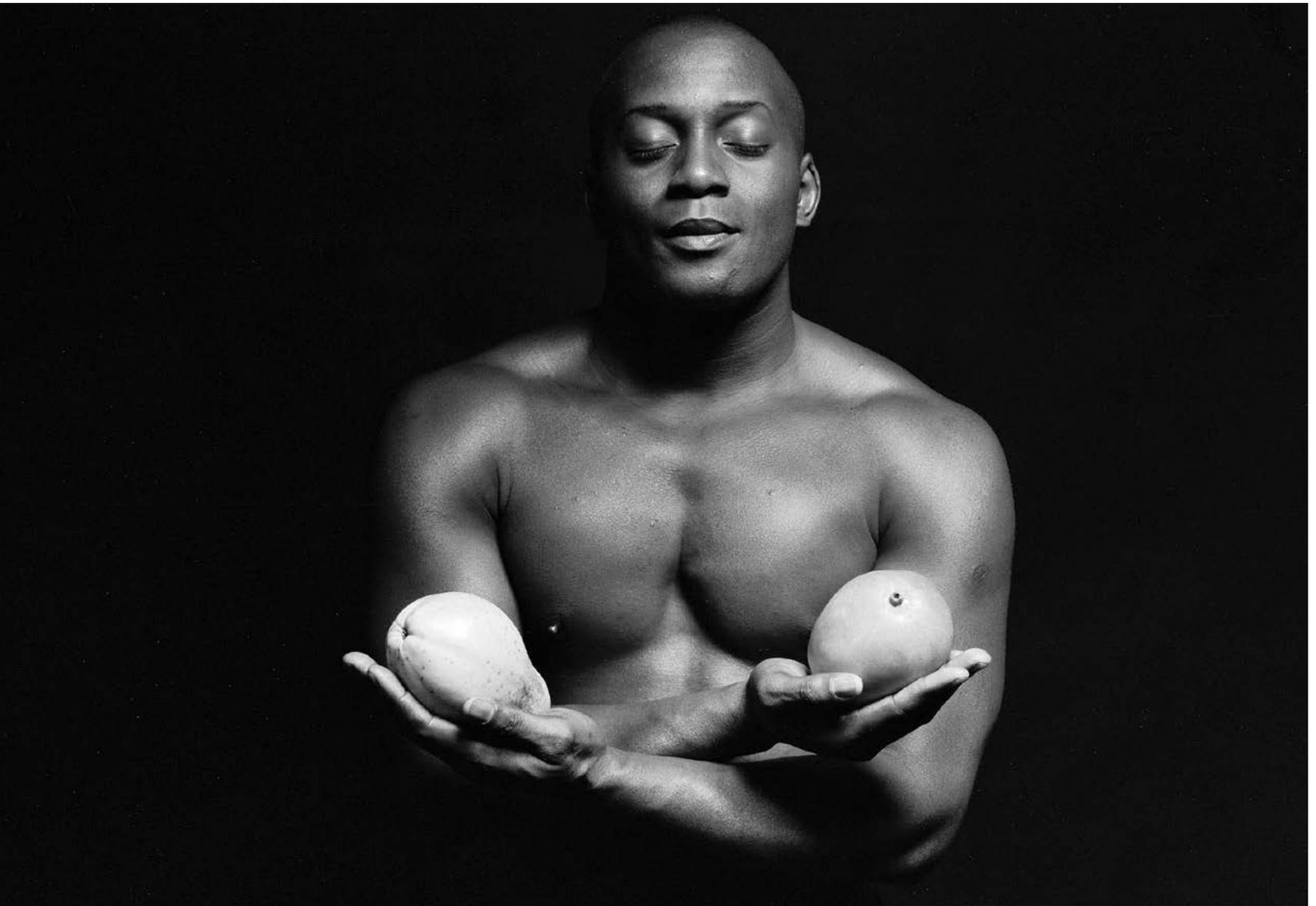
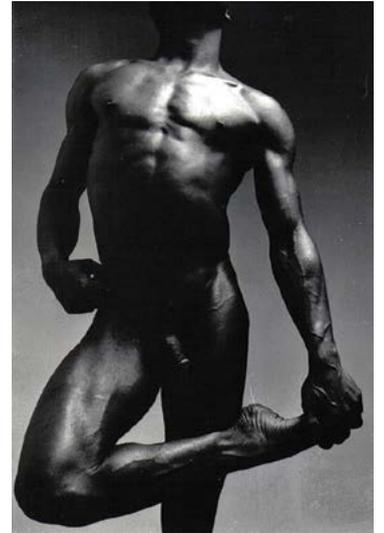
*Silvia*  
CIRCA 1985



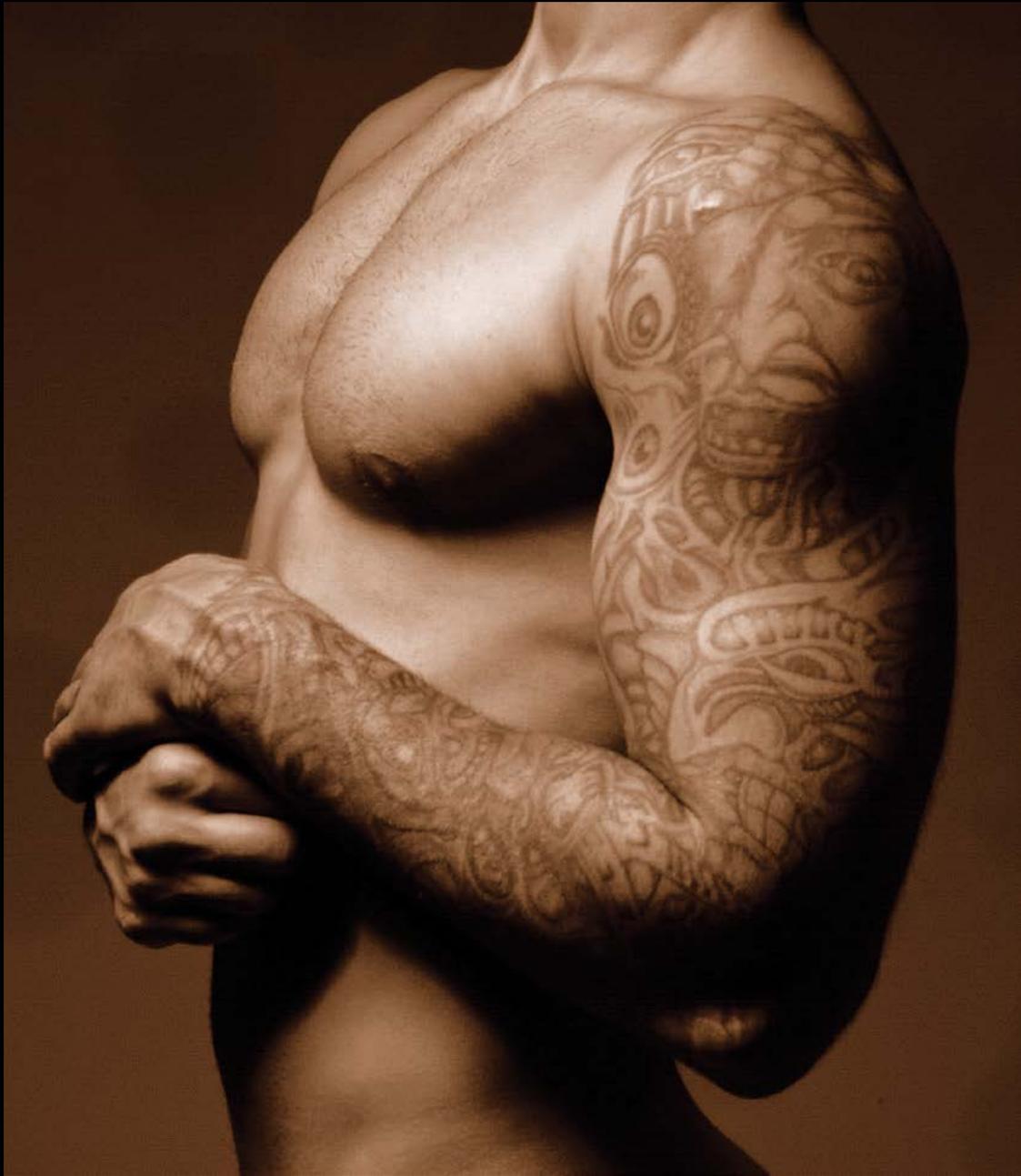
*Carmen*  
CIRCA 2000

*Homenaje a Rodin*  
CIRCA 1976

PÁGINA DERECHA  
*Ornamento*  
CIRCA 2000



*Yakouba y frutas cubanas*  
CIRCA 1985





*Madonna X*  
1990



**JORGE MACÍAS**

PÁGINA IZQUIERDA  
*Madonna IX*  
1990



De la serie «Hombres de Matahambre»  
1983

## JUAN JOSÉ VIDAL

De la serie «Erosión»  
1982





De la serie «Hombres de Matahambre»  
1983

TESSIO BARBA

Sin título  
2002



Sin título  
2002



Sin título  
2002

Sin título  
2002







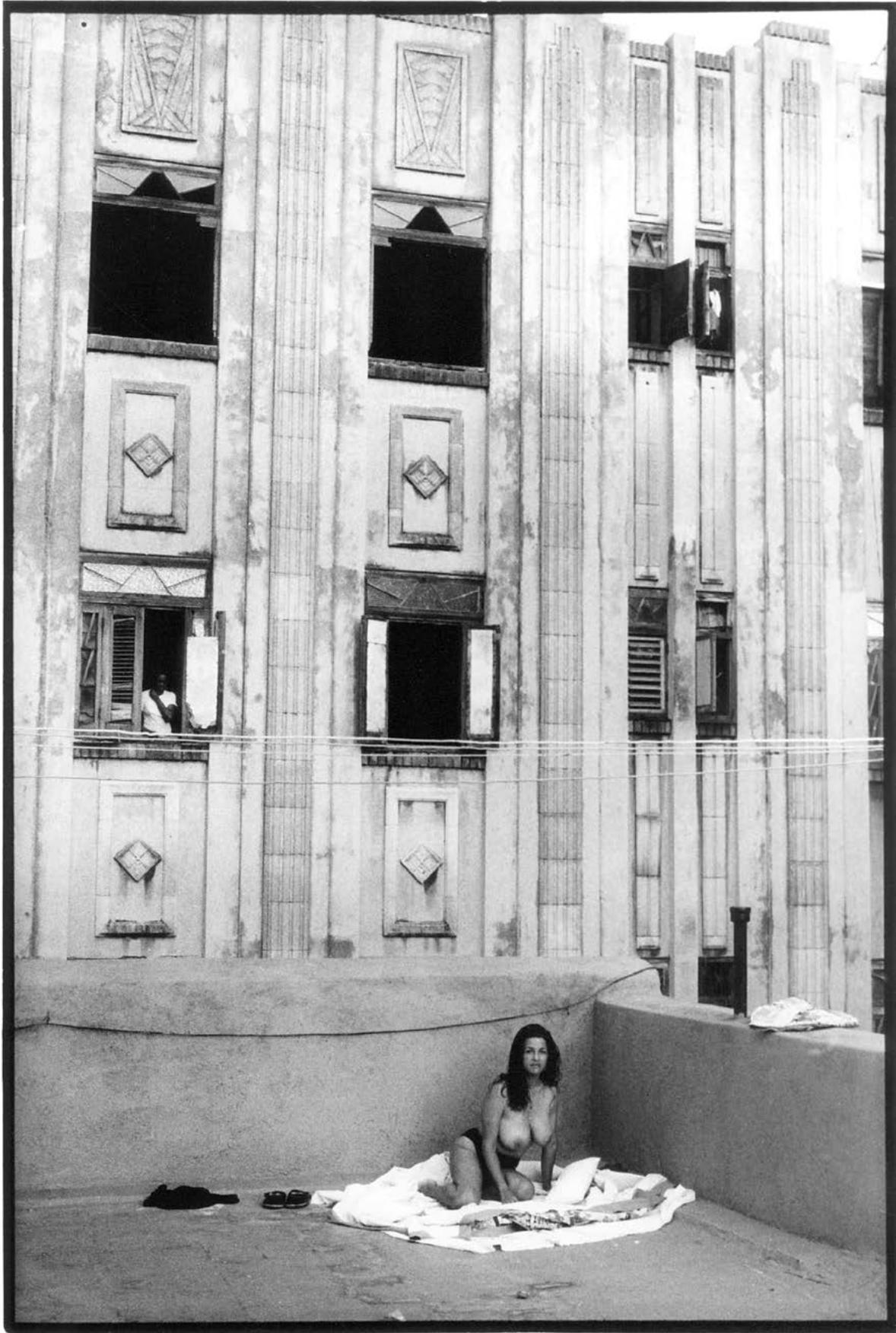
*Madonna*  
1995

PÁGINA IZQUIERDA  
*Narah, Freyra y Gloria*  
1996

## FÉLIX ANTEQUERA

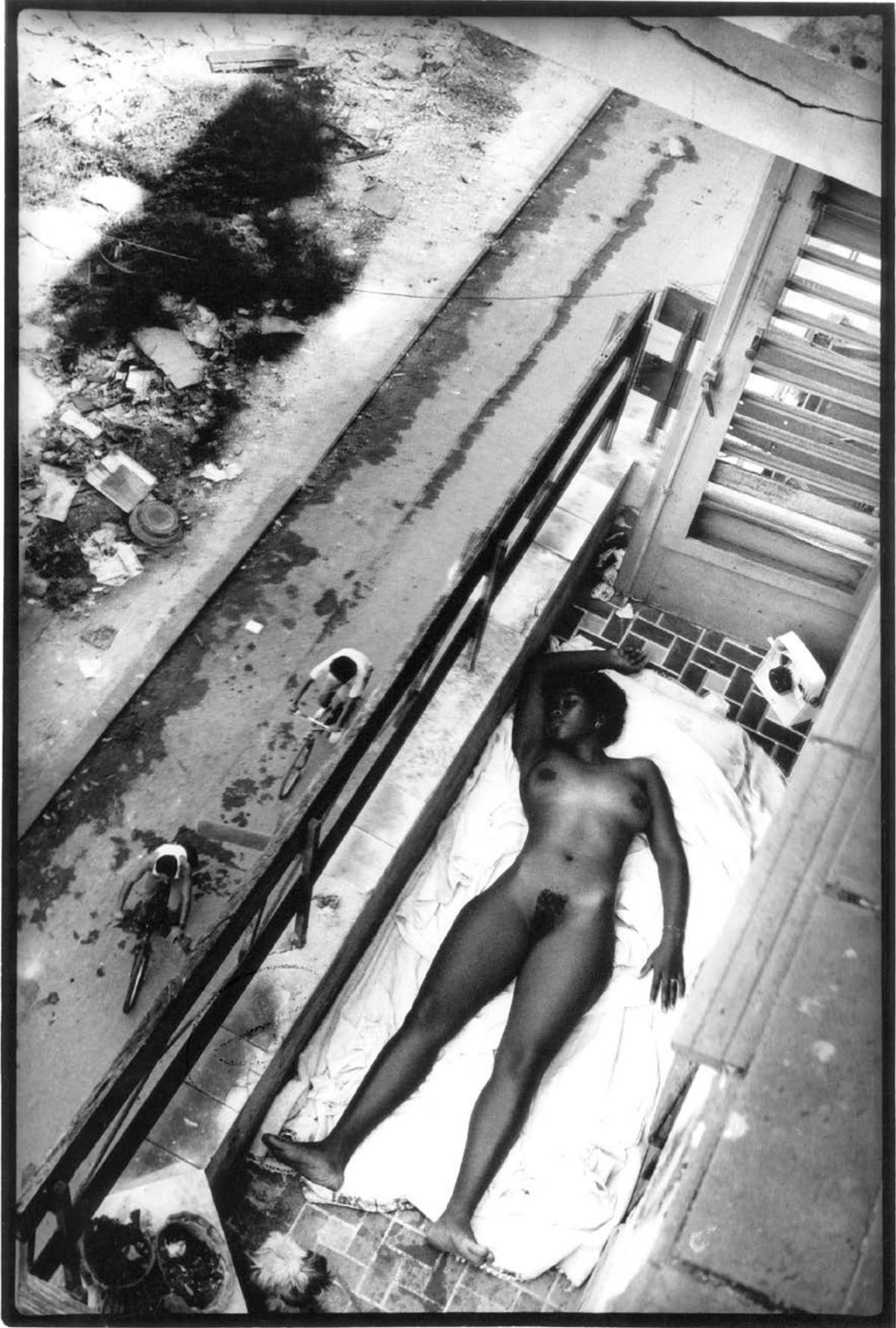


*Zulema y Osdaldo*  
1995



*Un atardecer en la calle Línea*  
1997

*Mayelín tomando una siesta sobre la calle Chávez*  
1995





© THE ESTATE OF ANA MENDIETA COLLECTION, COURTESY GALERIE LELONG, NEW YORK

## ANA MENDIETA

*Death of a Chicken*  
1972



© THE ESTATE OF ANA MENDIETA COLLECTION, COURTESY GALERIE LELONG, NEW YORK

*Untitled (Rape Scene)*  
1973



© THE ESTATE OF ANA MENDIETA COLLECTION, COURTESY GALERIE LELONG, NEW YORK

*Grass on Woman*  
1972

*On Giving Life*  
1975



© THE ESTATE OF ANA MENDIETA. COLLECTION. COURTESY GALLERIE LELONG, NEW YORK

*Árbol de la vida*  
1976



© THE ESTATE OF ANA MENDIETA COLLECTION. COURTESY GALERIE LELONG, NEW YORK



© THE ESTATE OF ANA MENDIETA COLLECTION. COURTESY GALERIE LELONG, NEW YORK

*Blood and Feathers*  
1974

MARTA MARÍA PÉREZ



*Firmeza*  
1991



*No zozobra*  
1995



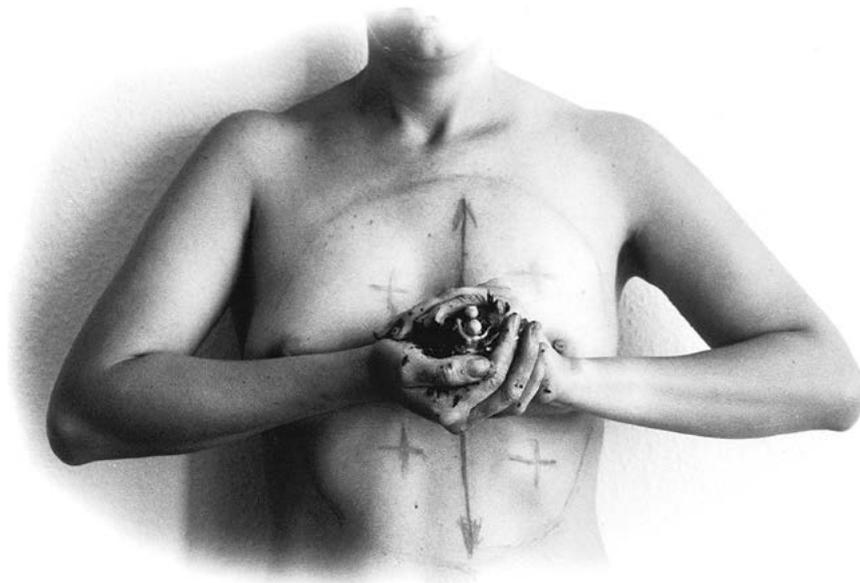
*Jura*  
1999



*Protección*  
1990



*Ya no hay corazón*  
1999



*Macuto*  
1992

*Travesía 2*  
2011



*Travesía*  
2011



SIGUIENTE DOBLE PÁGINA

*Caminos* (IZQUIERDA)  
CIRCA 1990

*No son míos* (DERECHA)  
2010





*Albahaca, ruda y romero*  
1992



JUAN CARLOS ALOM



*Sin título*  
1992



Aymara  
2007



Sin título  
1992



Sin título  
1989



Sin título  
1994

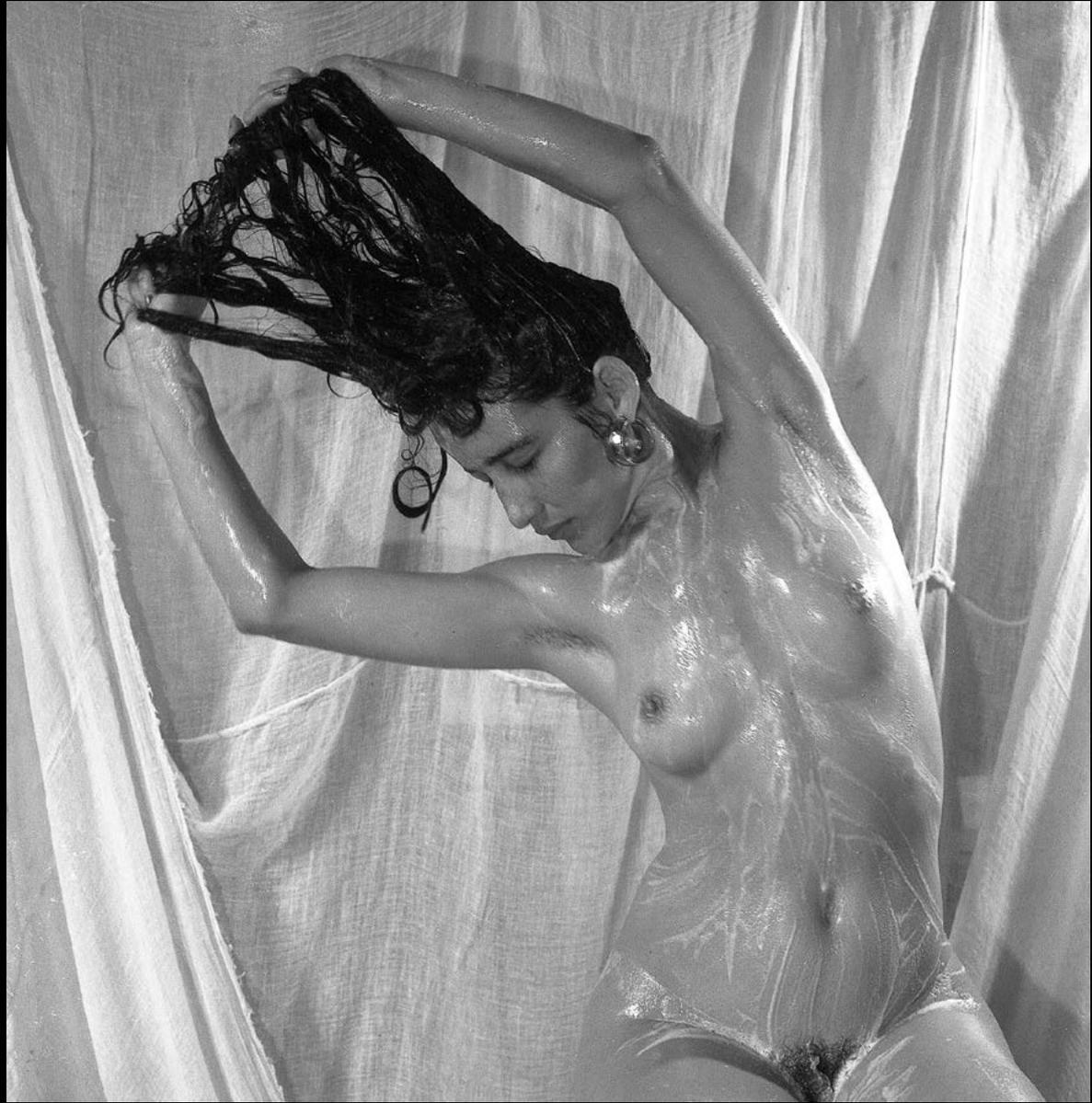
Sin título  
1999





PÁGINA DERECHA  
Sin título  
1989

Sin título  
1994



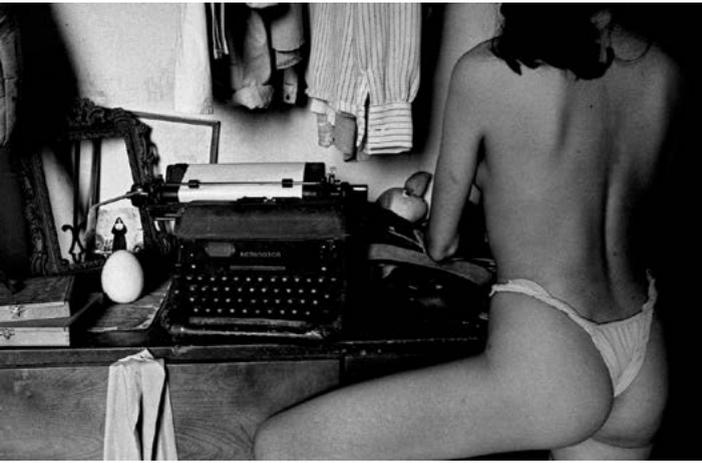
RENÉ PEÑA



Sin título  
1994

Sin título  
1998





Sin título. De la serie «Hacia adentro»  
1990

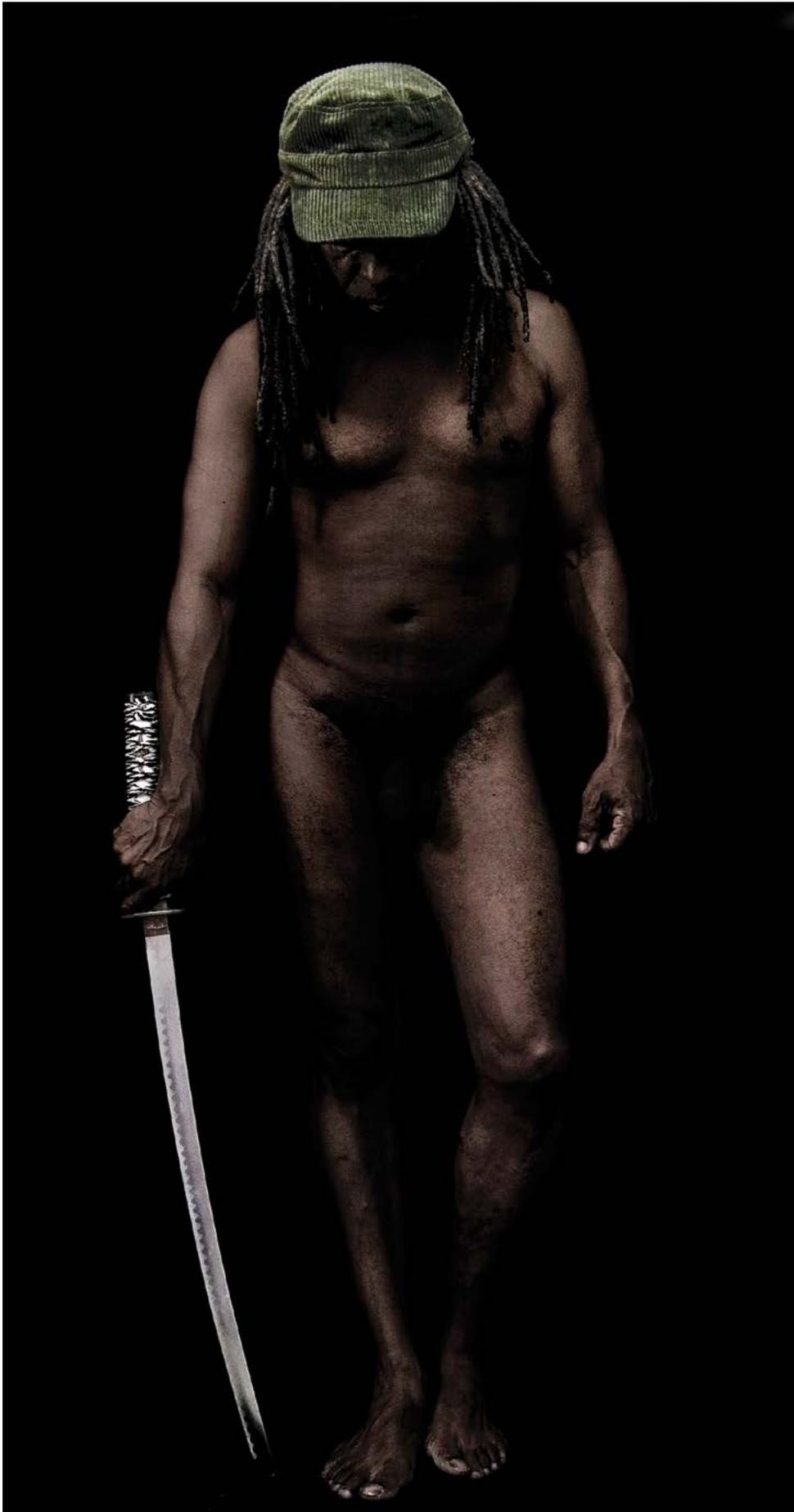
SIGUIENTE DOBLE PÁGINA  
*Mmm*  
1998

Sin título  
1995





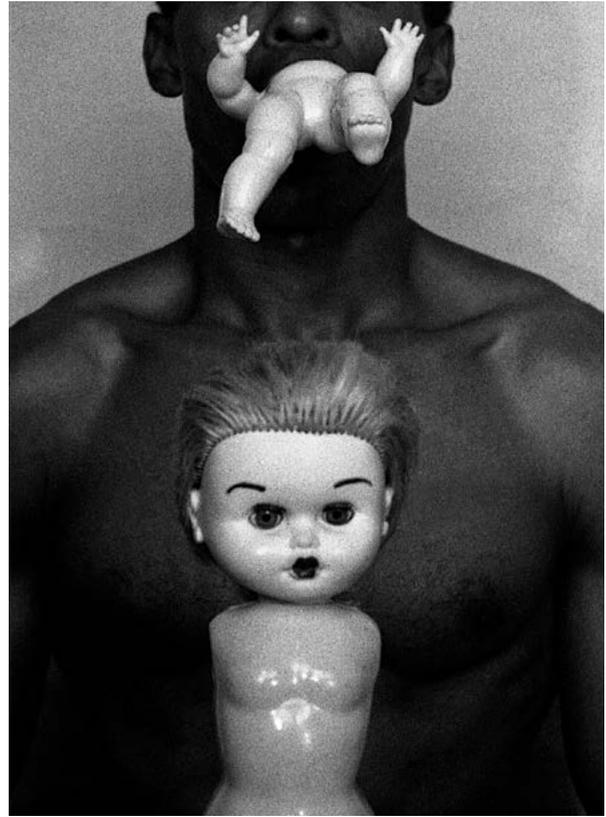




*Samurai*  
1994



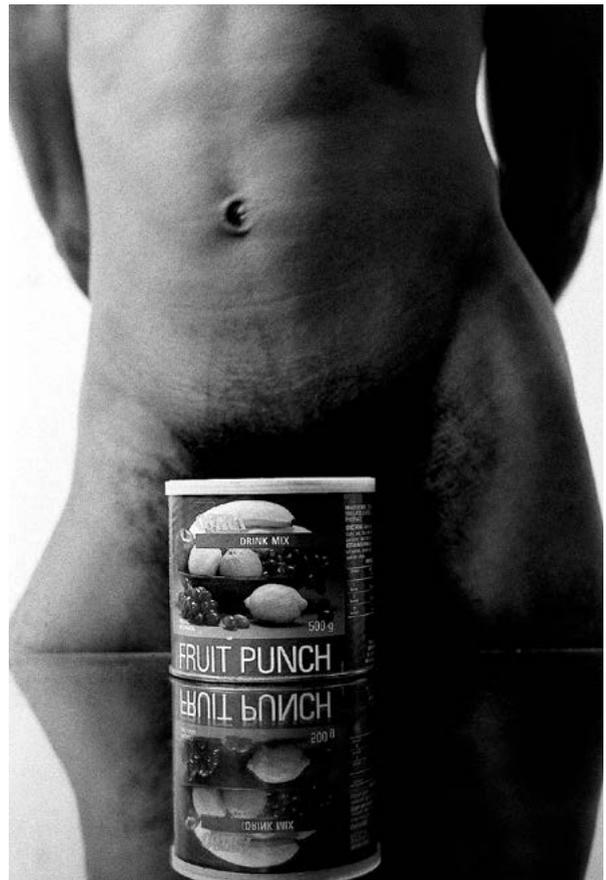
De la serie «Muñeca mía»  
1992



De la serie «Muñeca mía»  
1992

De la serie «White Things»  
2001

Sin título  
1995



ABIGAÍL GONZÁLEZ



De la serie «Tarjetas de visitas»  
1998



De la serie «Tarjetas de visitas»  
1998



De la serie «Hormonalmente tuyo»  
2002



De la serie «Hormonalmente tuyo»  
2002



De la serie «Ojos desnudos»  
1992

De la serie «Mentiras del cuerpo»  
1998



De la serie «Ménage à trois»  
2003



De la serie «Ménage à trois»  
2003



De la serie «Muchachas»  
2003





EDUARDO

De la serie «Corpus-frágile»  
2002

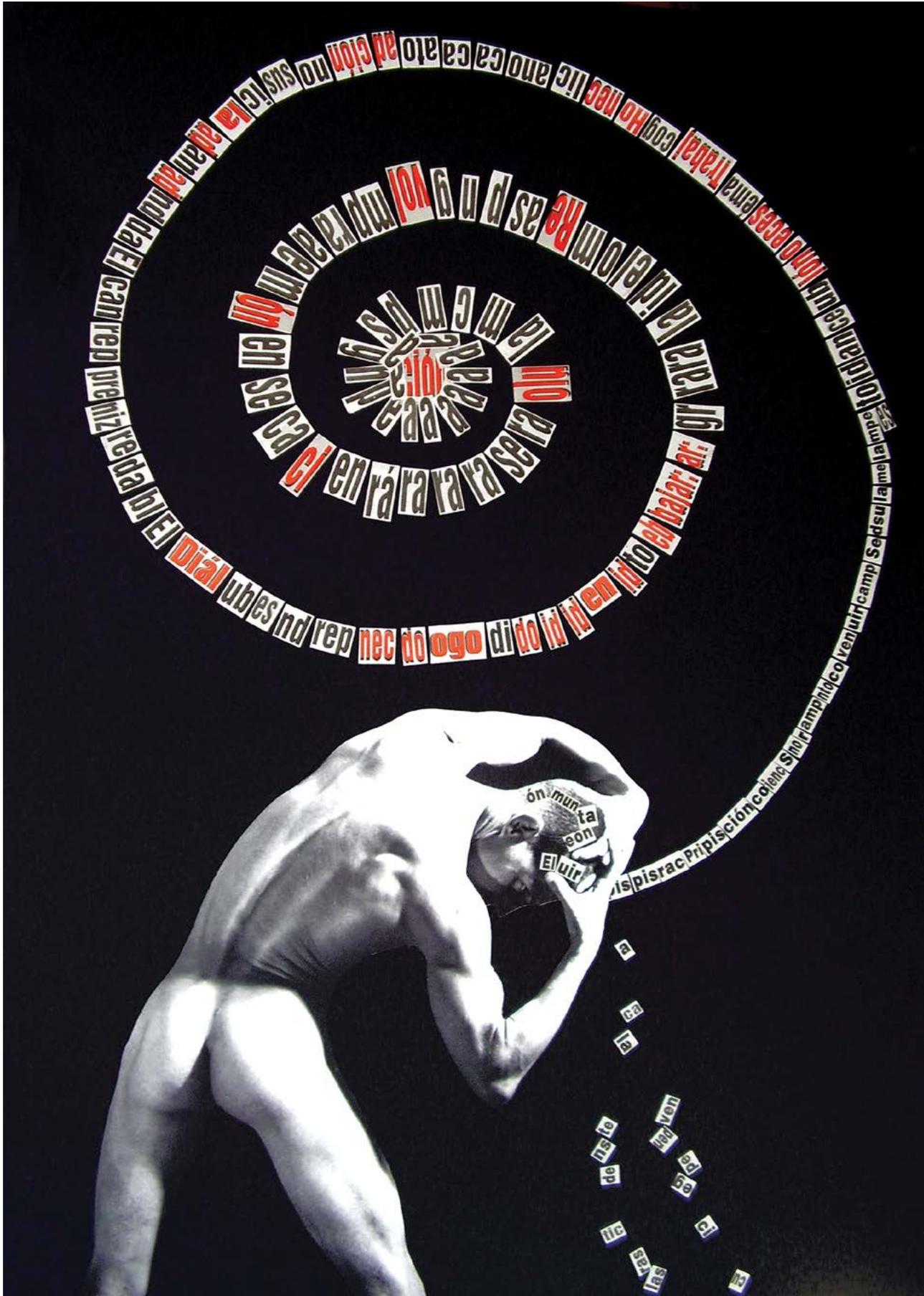
# HERNÁNDEZ SANTOS

Mi cuerpo. De la serie «Palabras»  
2008

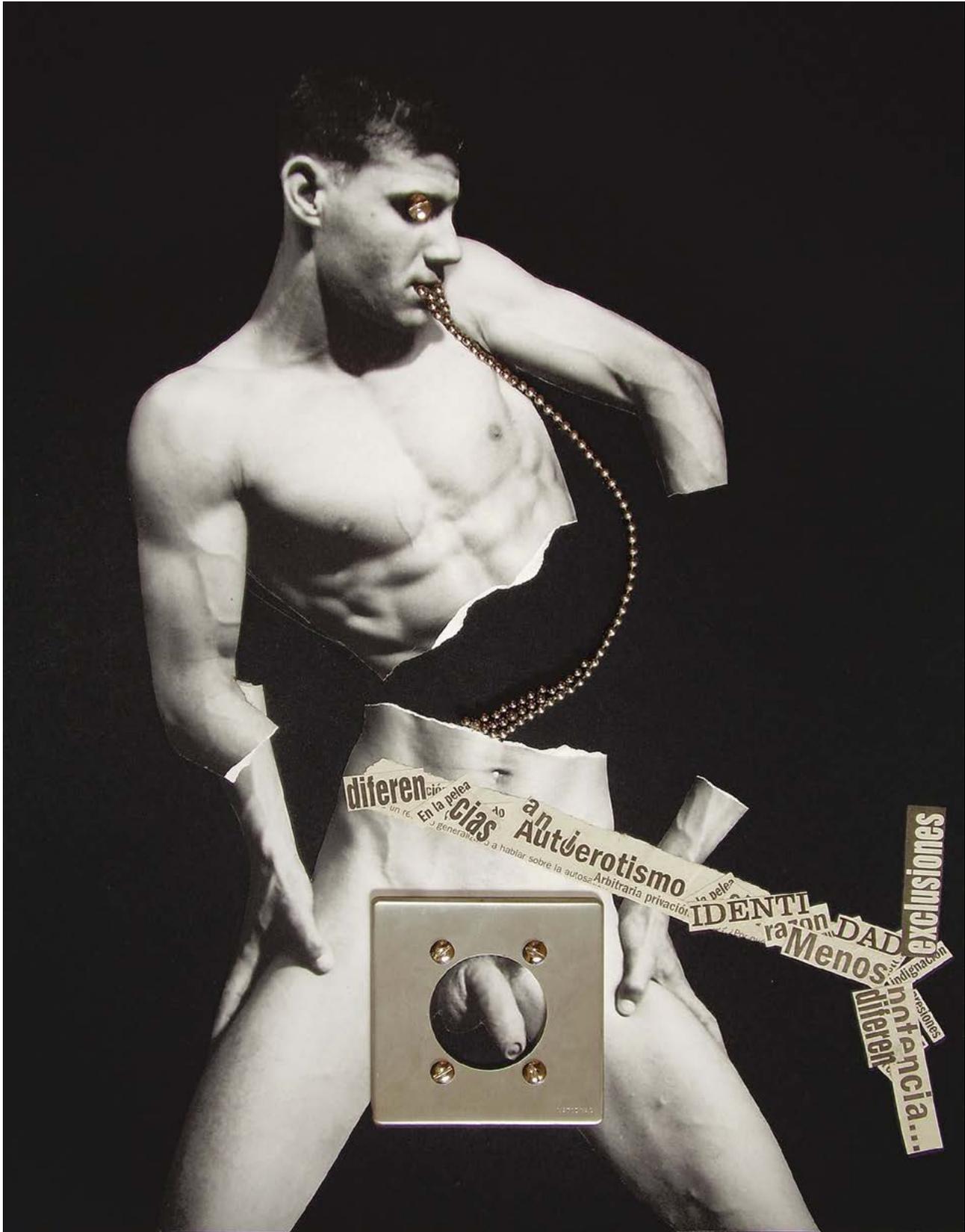


*El ciervo herido.* De la serie «Palabras»  
2008





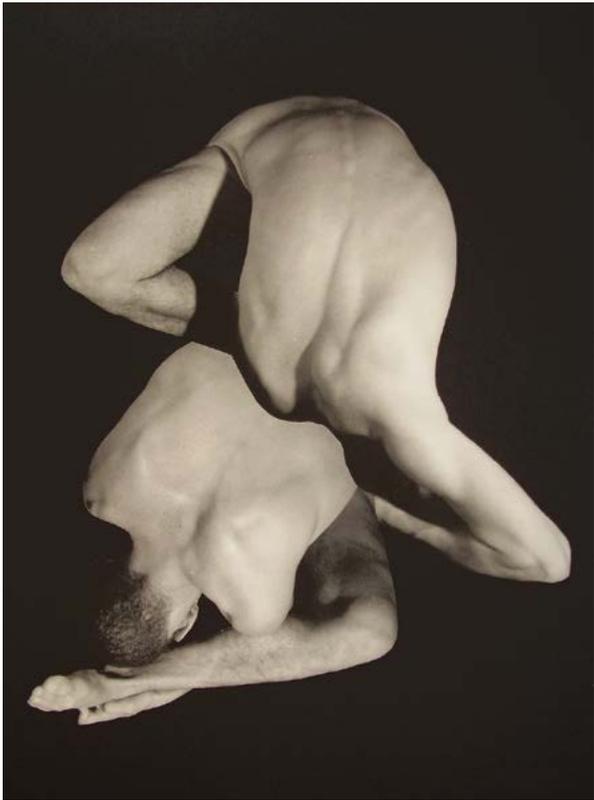
*De profundis. De la serie «Palabras»  
2008*



Sin título. De la serie «Palabras»  
2008



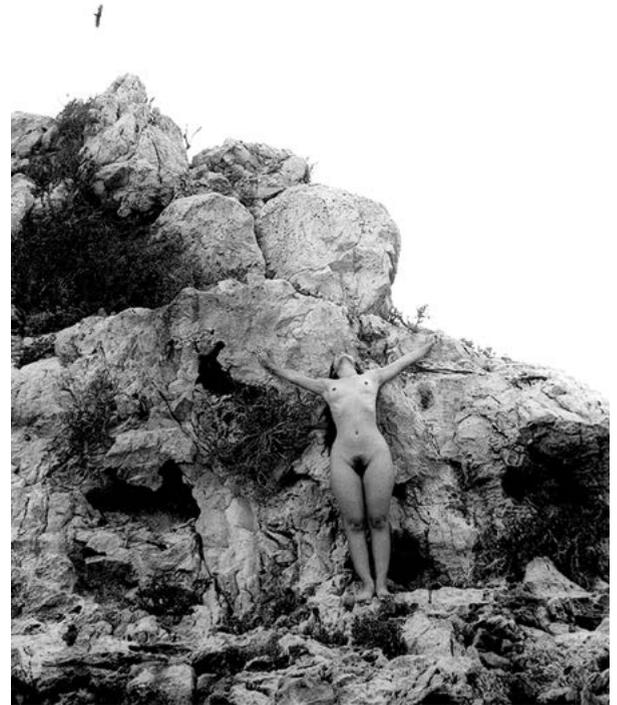
De la serie «Corpus-frágile»  
2002



De la serie «Corpus-frágile»  
2002



De la serie «Desnudo para un poema de amor»  
1989



De la serie «Desnudo para un poema de amor»  
1989

## RAMÓN PACHECO

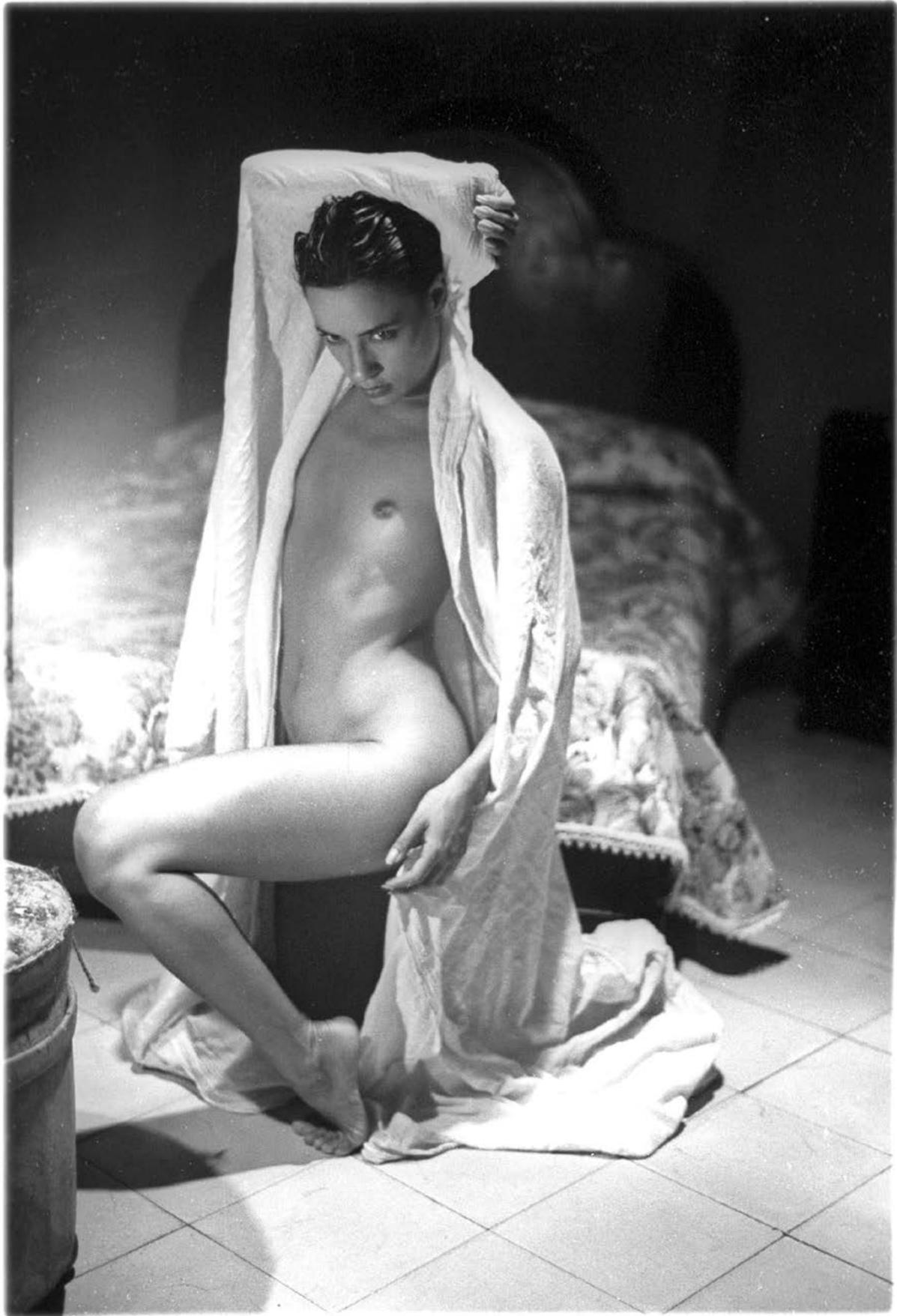


De la serie «Desnudo para un poema de amor»  
1989



*Desnudo*  
1990





*Desnudo*  
1990

JULIO BELLO

Sin título. De la serie «Cuerpos-3»  
1989





Sin título. De la serie «Cuerpos-1»  
1995



Sin título. De la serie «Cuerpos-1»  
1995



Sin título. De la serie «Cuerpos-1»  
2003



Sin título. De la serie «Cuerpos-5»  
1996



Sin título. De la serie «Cuerpos-4»  
2000



Sin título. De la serie «Cuerpos-1»  
1996



Sin título. De la serie «Cuerpos-4»  
1992



Sin título. De la serie «Cuerpos-3»  
2000



## CIRENAICA MOREIRA

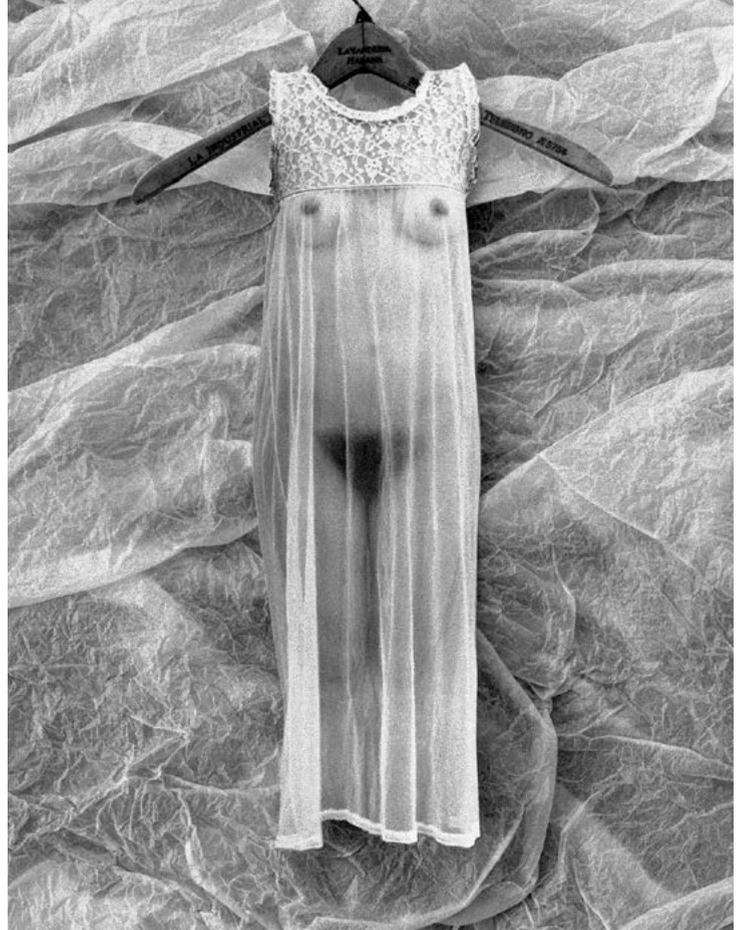
*Bandera.* De la serie «Ojos que te vieron ir»  
1994-96



Árbol que nace torcido. De la serie «Lobotomía»  
1996-97



*Una vez abierto el envase consérvese en frigorífico.* De la serie «Metálica»  
1998-99



*No por mucho madrugar amanece más temprano.* De la serie «Lobotomía»  
1996-97

PÁGINA DERECHA

Sin título. De la serie «Lobotomía» (ARRIBA)  
1996-97

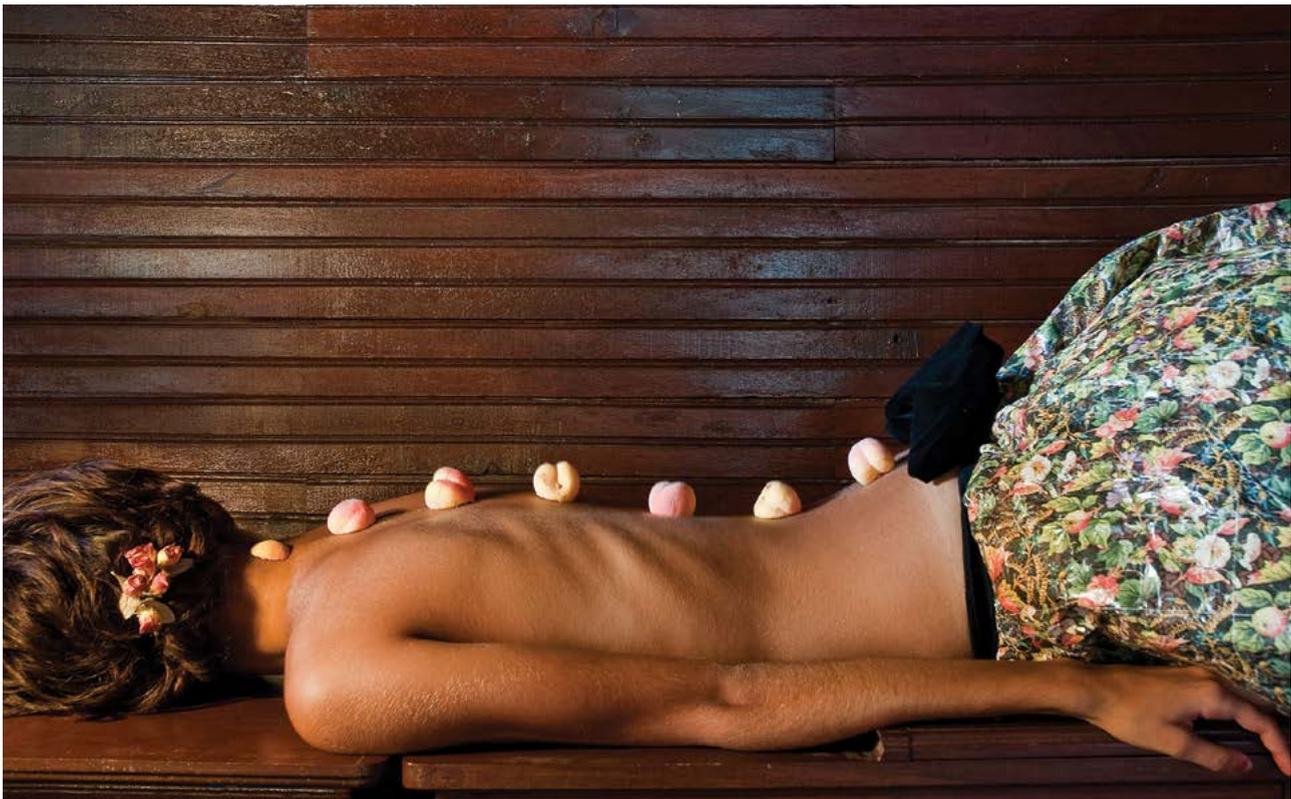
*Vive en Cincinatti y ni siquiera me escribe.*  
De la serie «Cartas desde el inxilio» (ABAJO)  
1999-2002







Sin título. De la serie «Con el empeine al revés»  
2003-06



*Esta es Henriette Chinasky sobre la mesa de estar.* De la serie «Con el empeine al revés»  
2003-06

**ROBERTO SALAS**

De la serie «Entre ceibas y yagrumas»  
1994



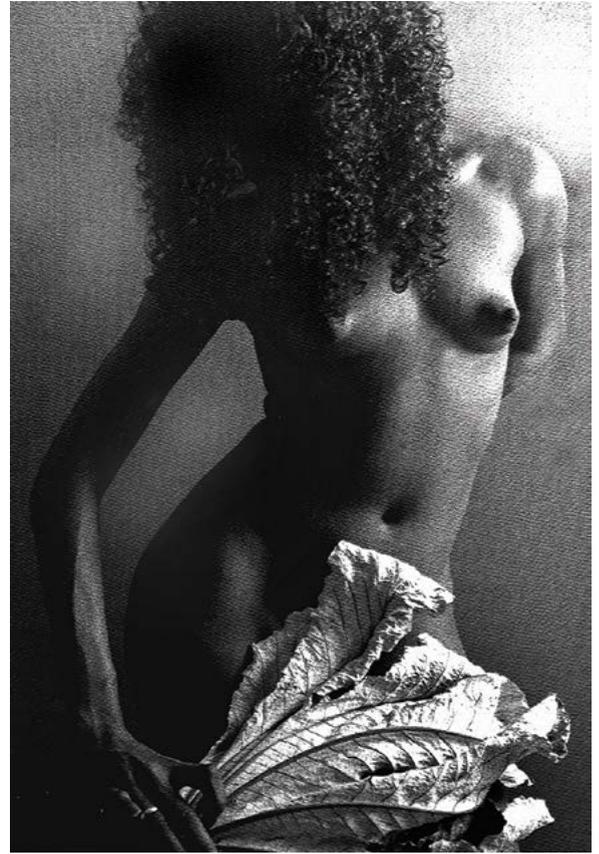


De la serie «Epigramas»  
1998

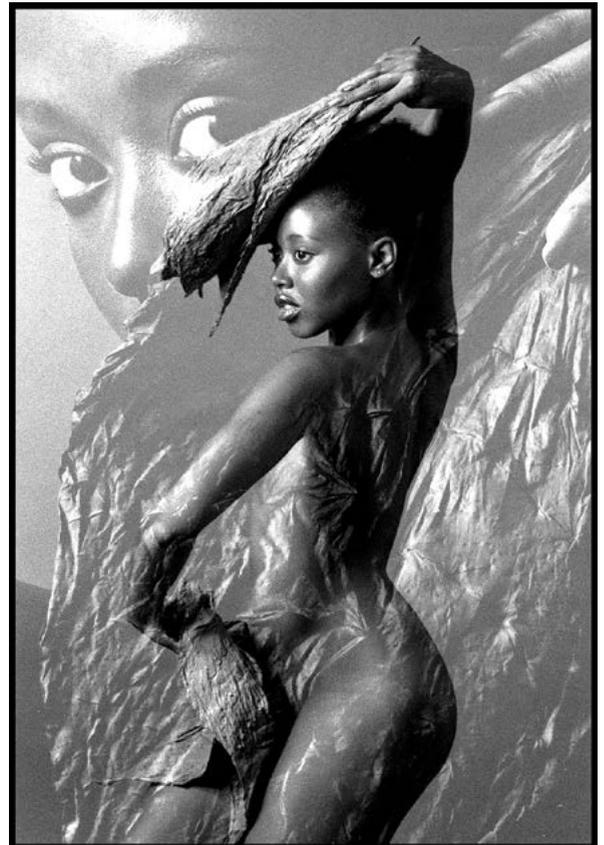




De la serie «Ébano y canela»  
2000



De la serie «Entre ceibas y yagrumas»  
1994



De la serie «Tabaco»  
1996

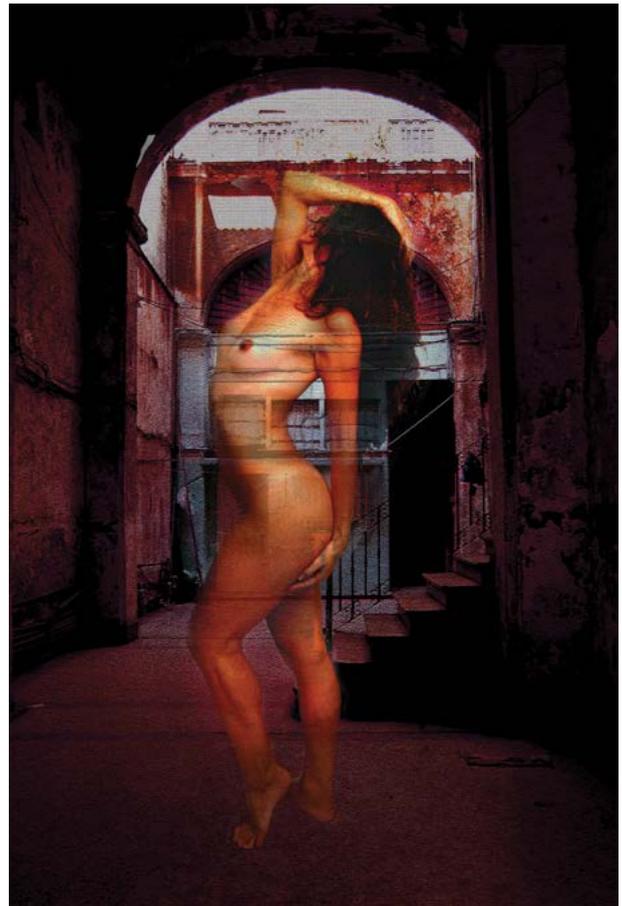
De la serie «Tabaco»  
1996



De la serie «Habaneras»  
2004



Sin título  
2004





**JOSÉ A. FIGUEROA**

*Chuni, desnudo en estudio*  
1970

ADALBERTO ROQUE

Yo, Avedon  
1989





Sin título  
2011



Sin título  
2011

## JULIO LARRAMENDI

PÁGINA DERECHA

Sin título  
2011

Sin título  
1997







Sin título  
1999



PÁGINA DERECHA  
Sin título  
1999

Sin título  
1999

**PEDRO ABASCAL**

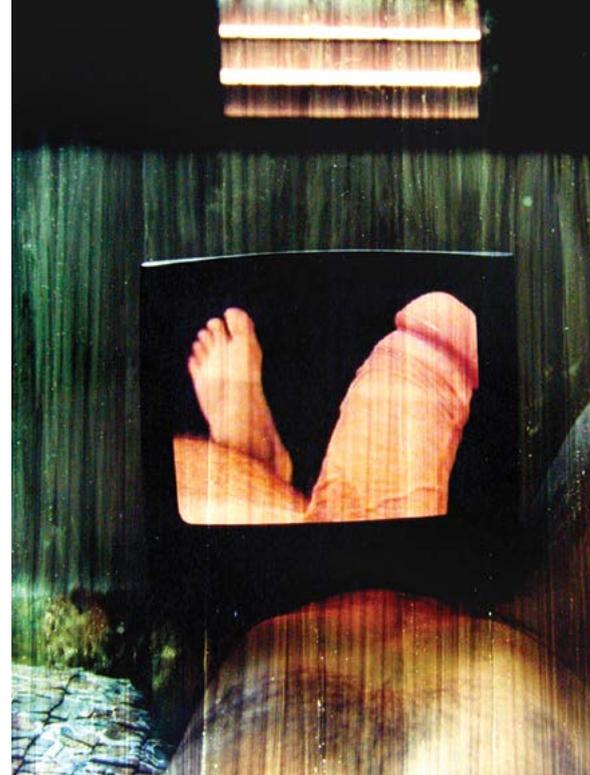






De la serie «TV Play»  
2004

**NADAL ANTELMO VIZCAÍNO  
(NADALITO)**



De la serie «TV Play»  
2004



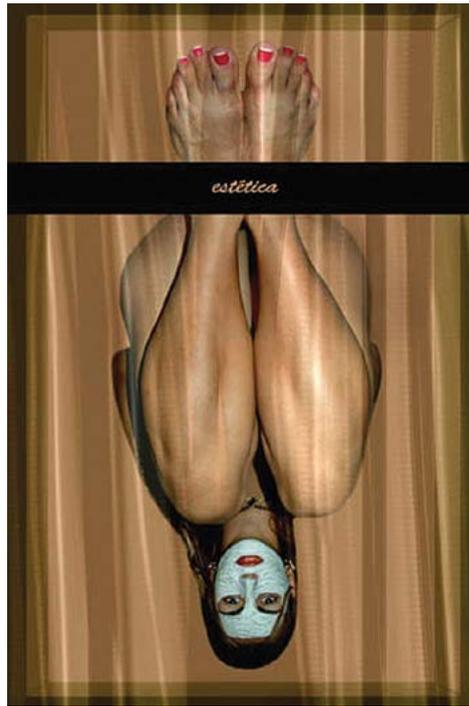
De la serie «TV Play»  
2004

De la serie «TV Play»  
2004



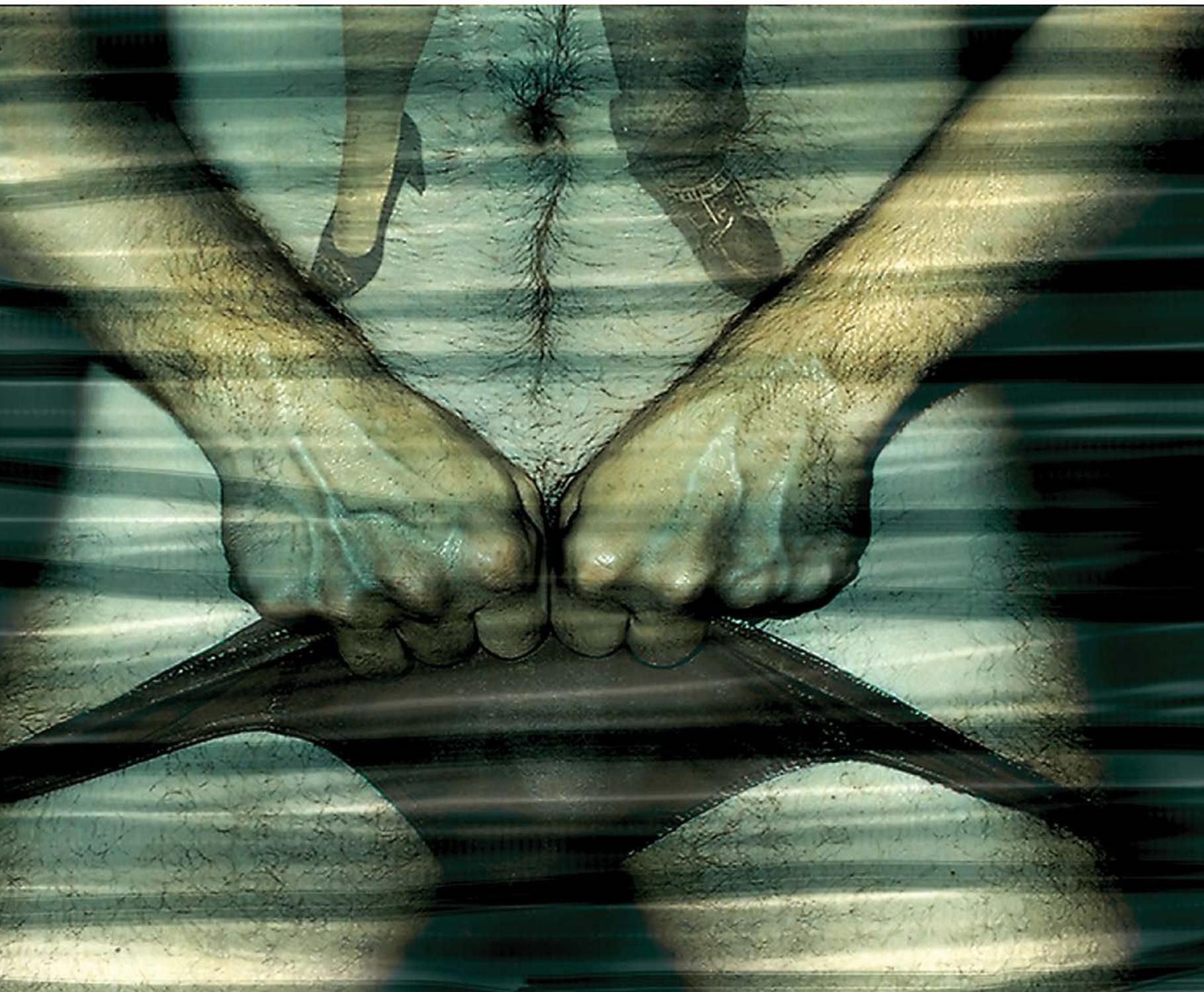


*Estética*. De la serie «Estética x Genética»  
2006



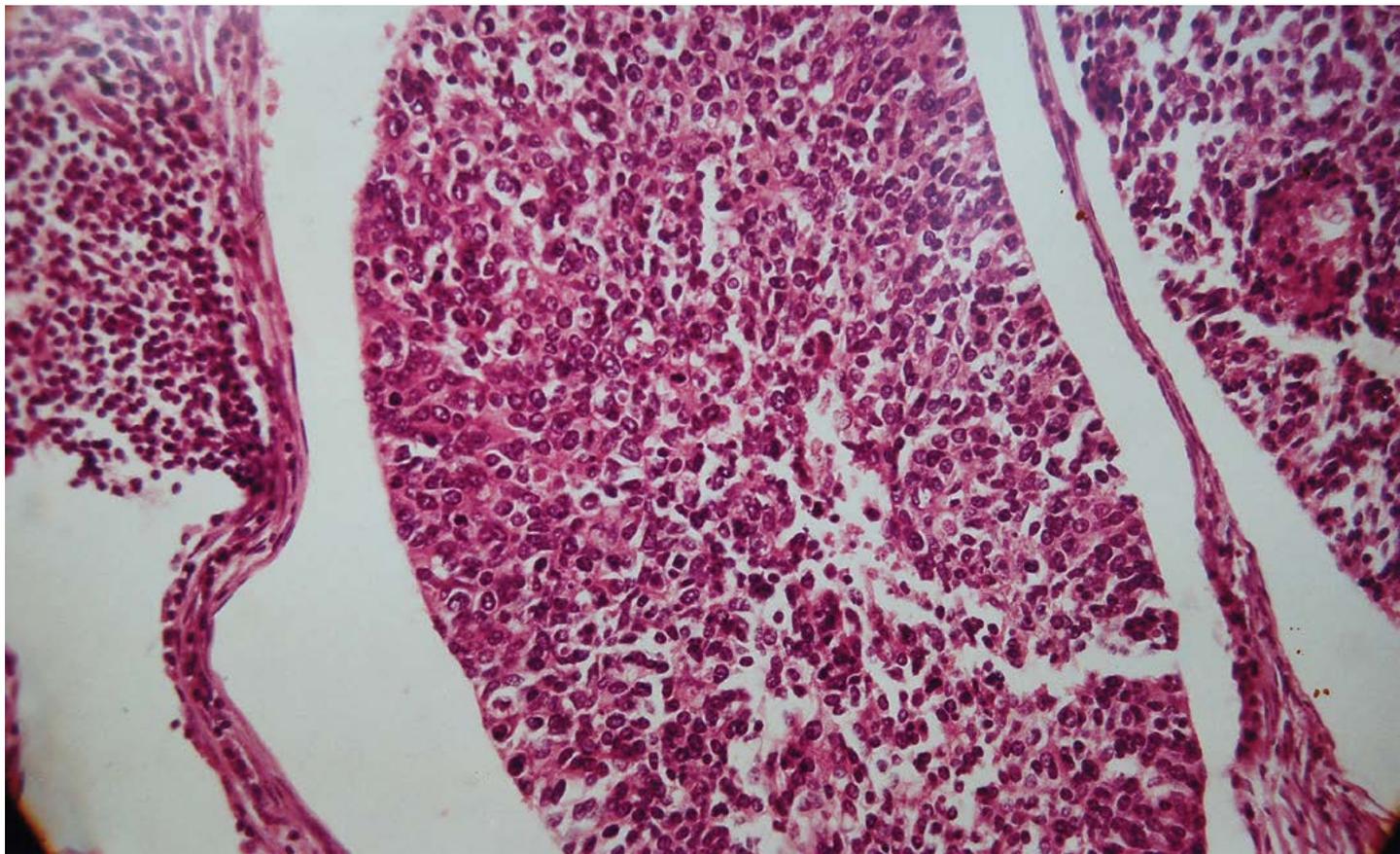
*Estética*. De la serie «Estética x Genética»  
2006





*Duda*. De la serie «Autorretratos»  
2005

SANDRA CEBALLOS



Sin título  
1995

*Mami, voy a dejar de comer*  
1996



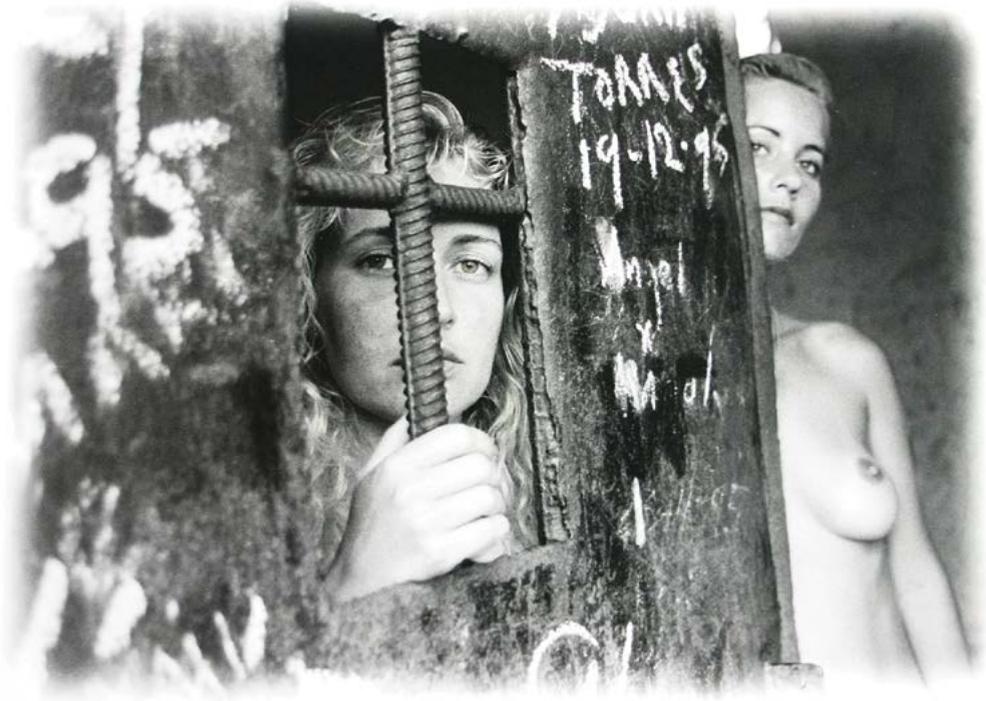
CARLOS VEGA (CARLUCHO)



*Eclipse parcial*  
CIRCA 1980



*Noche con paloma y sombrero*  
CIRCA 1980



*Claustro*  
CIRCA 1980



*Grande es la verdad*  
CIRCA 1980



*Desnudos*  
1992

**ENRIQUE RAMÍREZ**

*Desnudos*  
1992

*Desnudos*  
1992





De la serie «Bucólicas»  
1998

## SERGIO ROMERO

De la serie «Bucólicas»  
1998

De la serie «Bucólicas»  
1998



De la serie «Bucólicas»  
1998



De la serie «Paisaje vivo»  
1986



De la serie «Paisaje vivo»  
1986





De la serie «Paisaje vivo»  
1986



De la serie «Paisaje vivo»  
1986





**FRANCISCO BOU (PACO)**

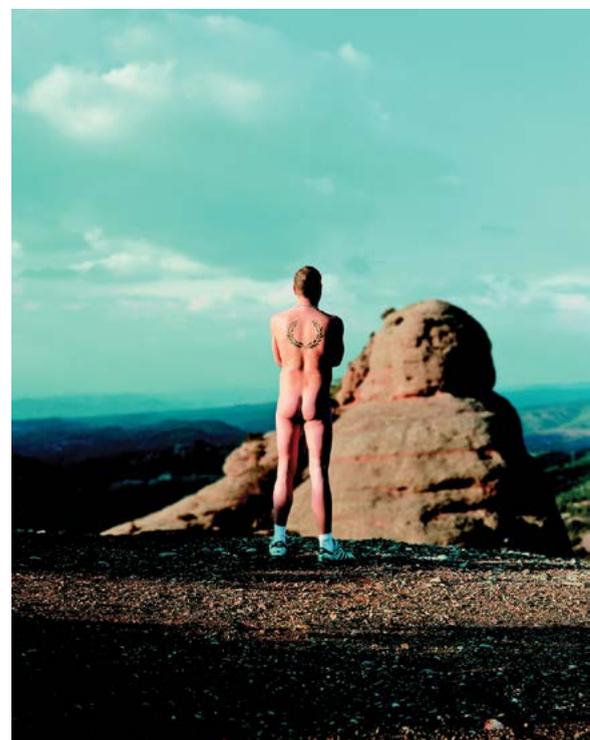
Sin título. De la serie «Mujer con velo»  
2010

JUAN PABLO BALLESTER



Sin título. De la serie «Basado en hechos reales»  
1997

Sin título. De la serie «Enlloc»  
2005





Sin título. De la serie «Basado en hechos reales»  
1997

RENÉ FRANCISCO

*Cara de culo*  
2011



Sin título. De la serie «Ejercicios de silencio»  
2000

ELSA MORA



Sin título. De la serie «Ejercicios de silencio»  
2000



Sin título. De la serie «Ejercicios de silencio»  
2000



Sin título. De la serie «Ejercicios de silencio»  
2000



Sin título. De la serie «Ejercicios de silencio»  
2000



GONZALO VIDAL



Sin título  
2011

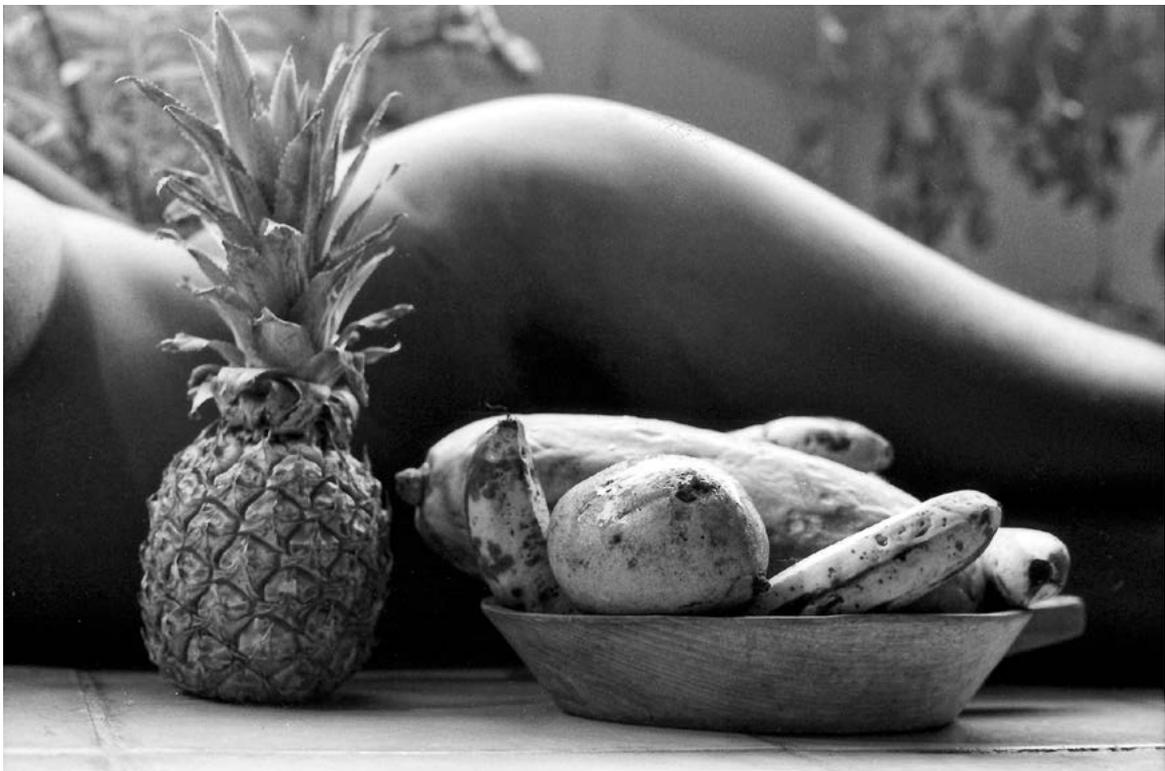
*Mi rubia 6.* De la serie «Frutos tropicales»  
1999





*Fruto 3.* De la serie «Frutos tropicales»  
1999

*Fruto 4.* De la serie «Frutos tropicales»  
1999



*Isleña.* De la serie «Frutos tropicales»  
2004

*Fruto 9.* De la serie «Frutos tropicales»  
1999



LISSETTE SOLÓRZANO



*Auto Retrato*  
1992

Sin título  
1994





*Piedra*  
1990

OMAR PASCUAL



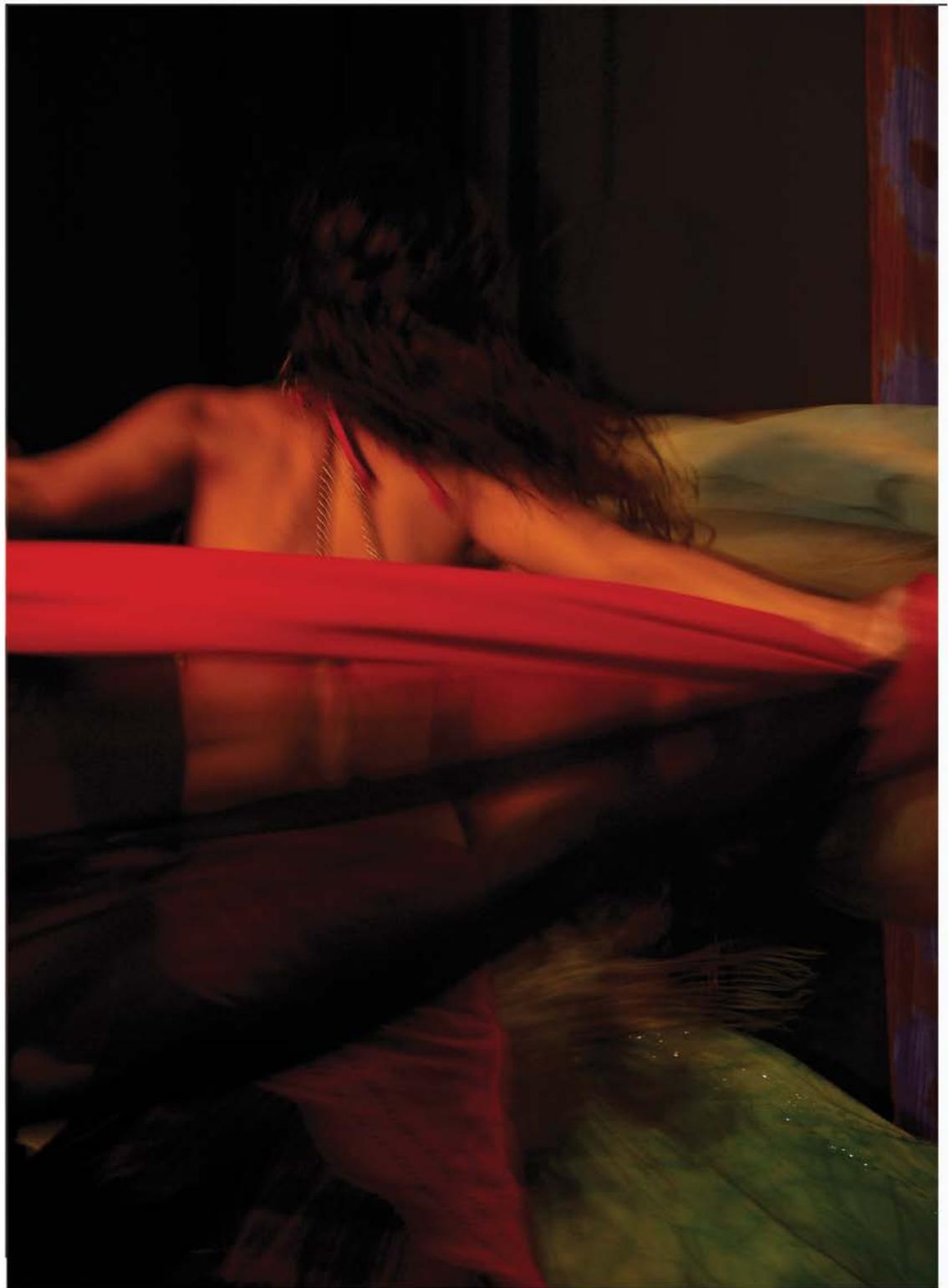
*Acerca de la escala que define al disco I*  
1997



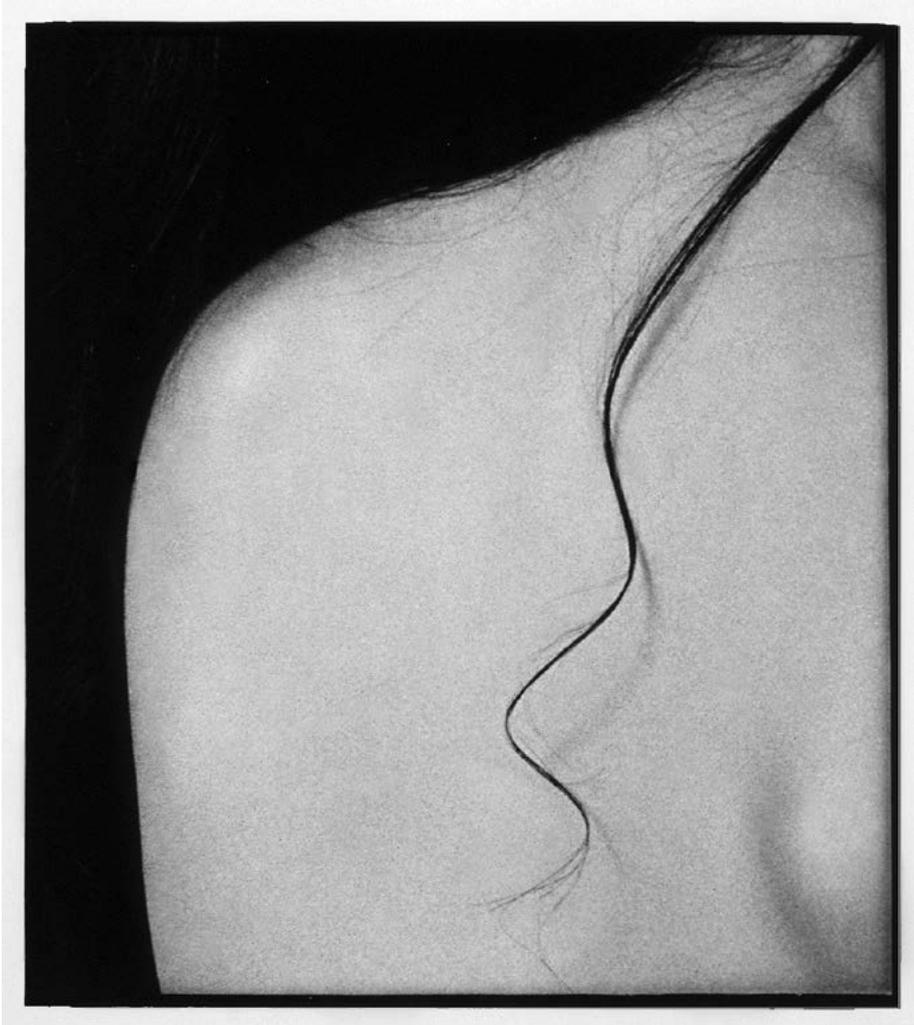
*Acerca de la escala que define al disco II*  
1997

JUAN CARLOS BORJAS





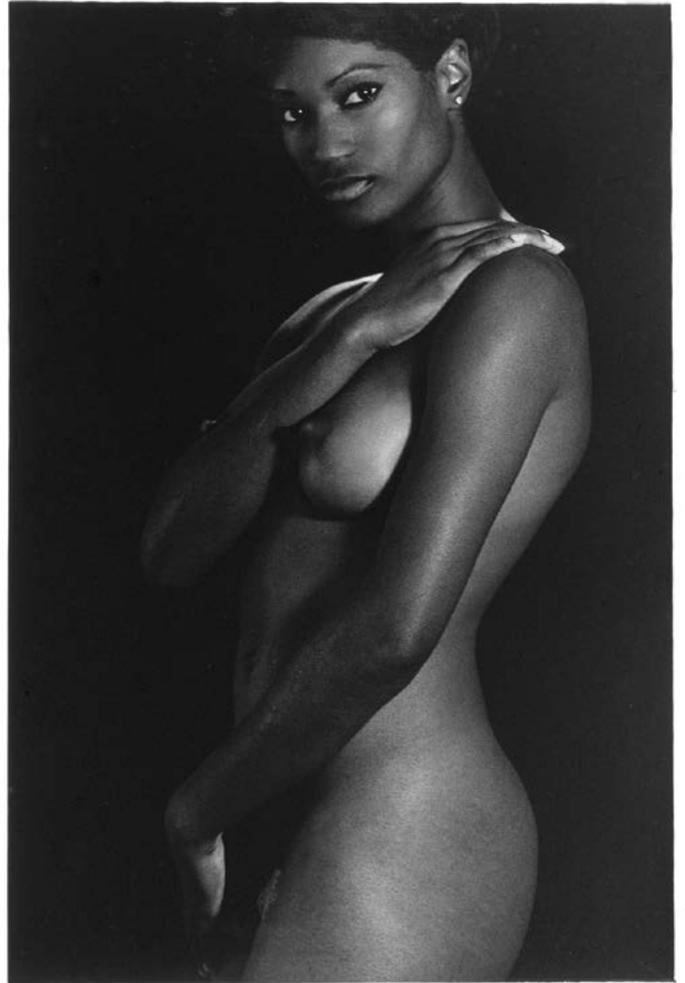
Sin título. De la serie «Asociaciones»  
2006



Sin título. De la serie «Bella Donna»  
2001



Sin título. De la serie «Bella Donna»  
2001



Sin título. De la serie «Bella Donna»  
2001

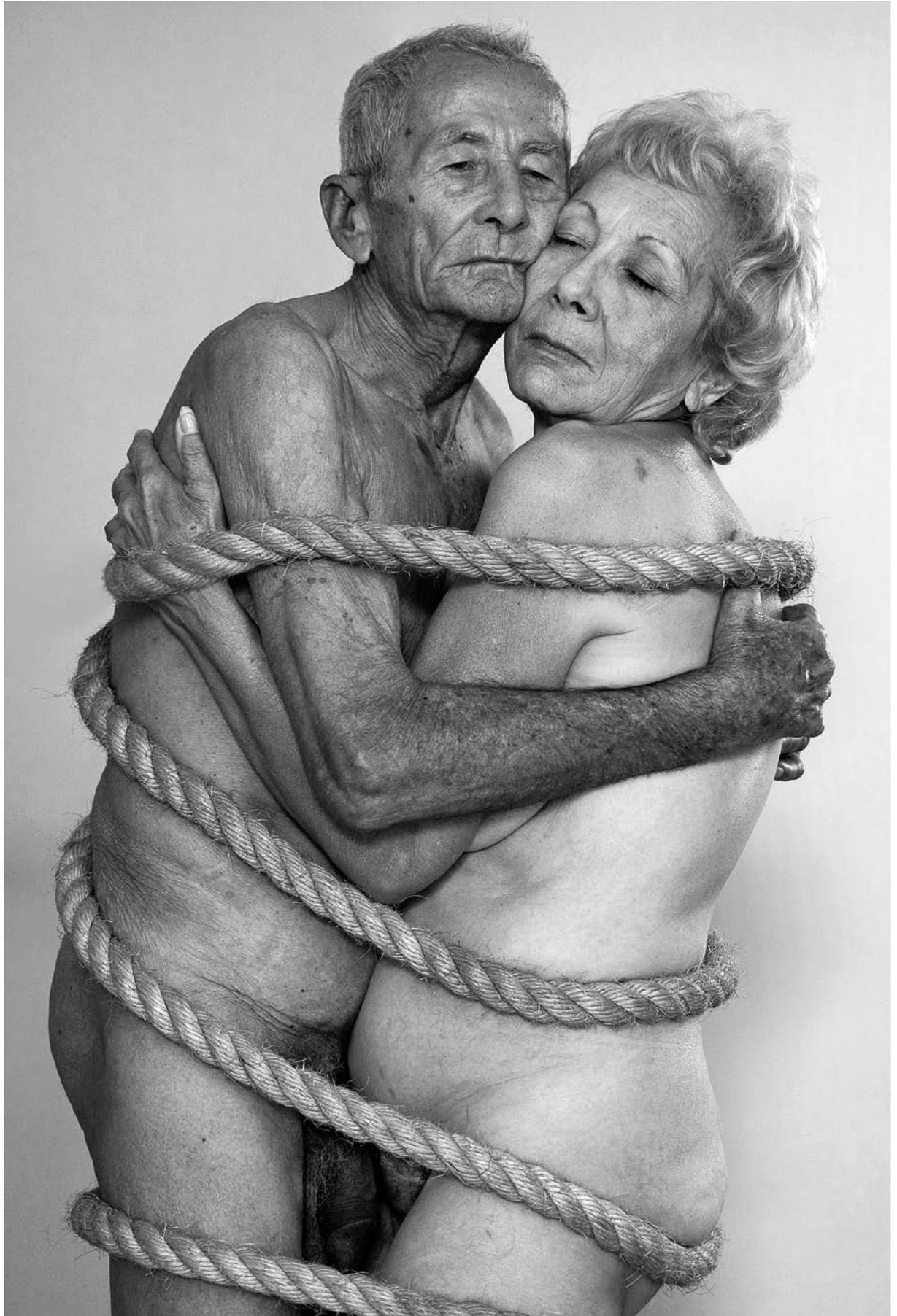


De la serie «Más adentro»  
2008

LÁZARO LUIS



De la serie «Más adentro»  
2008

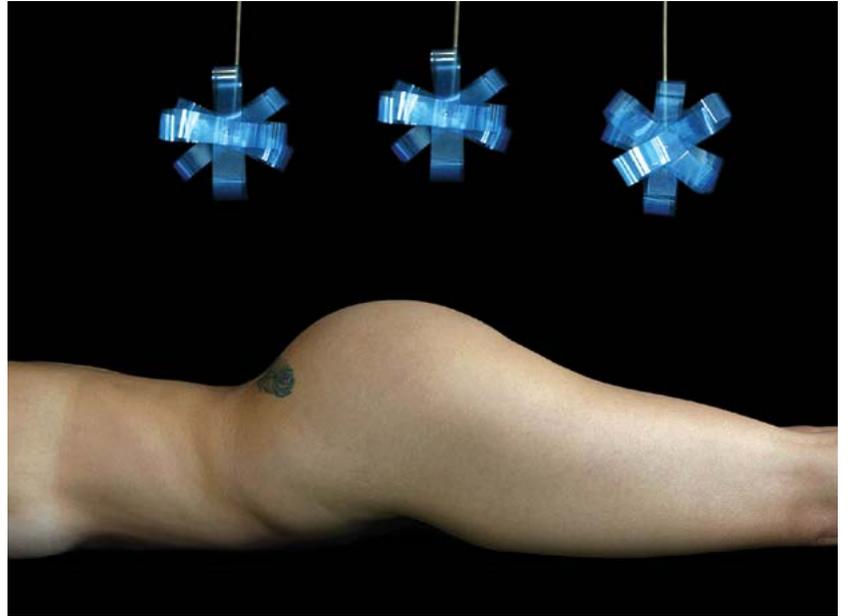


*Ligatum semper.* De la serie «Erosión»  
2011



*Erosión.* De la serie «Erosión»  
2009

*No hay otro lugar*  
2005



*Mujer, miel y girasol*  
2005



*Alimentando los recuerdos*  
2005

**NIURKA BARROSO**



*Arreglando lo torcido*  
2008

*El fuego no se apaga*  
2008



## RAÚL CAÑIBANO

De la serie «Trasvesti»  
2002





JORGE LUIS PUPO

*Lightning my Soul*  
2005

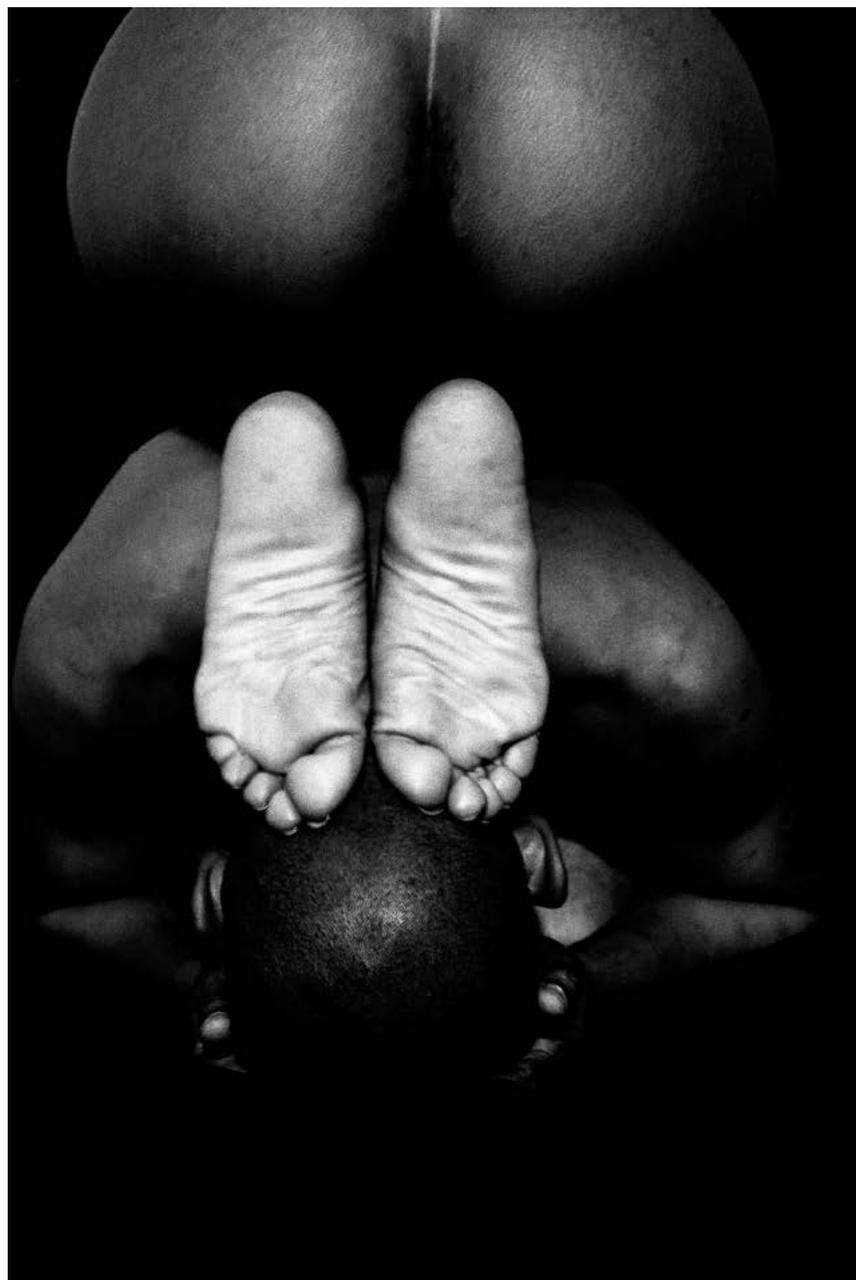
*Don't Say What I Saw*  
2004

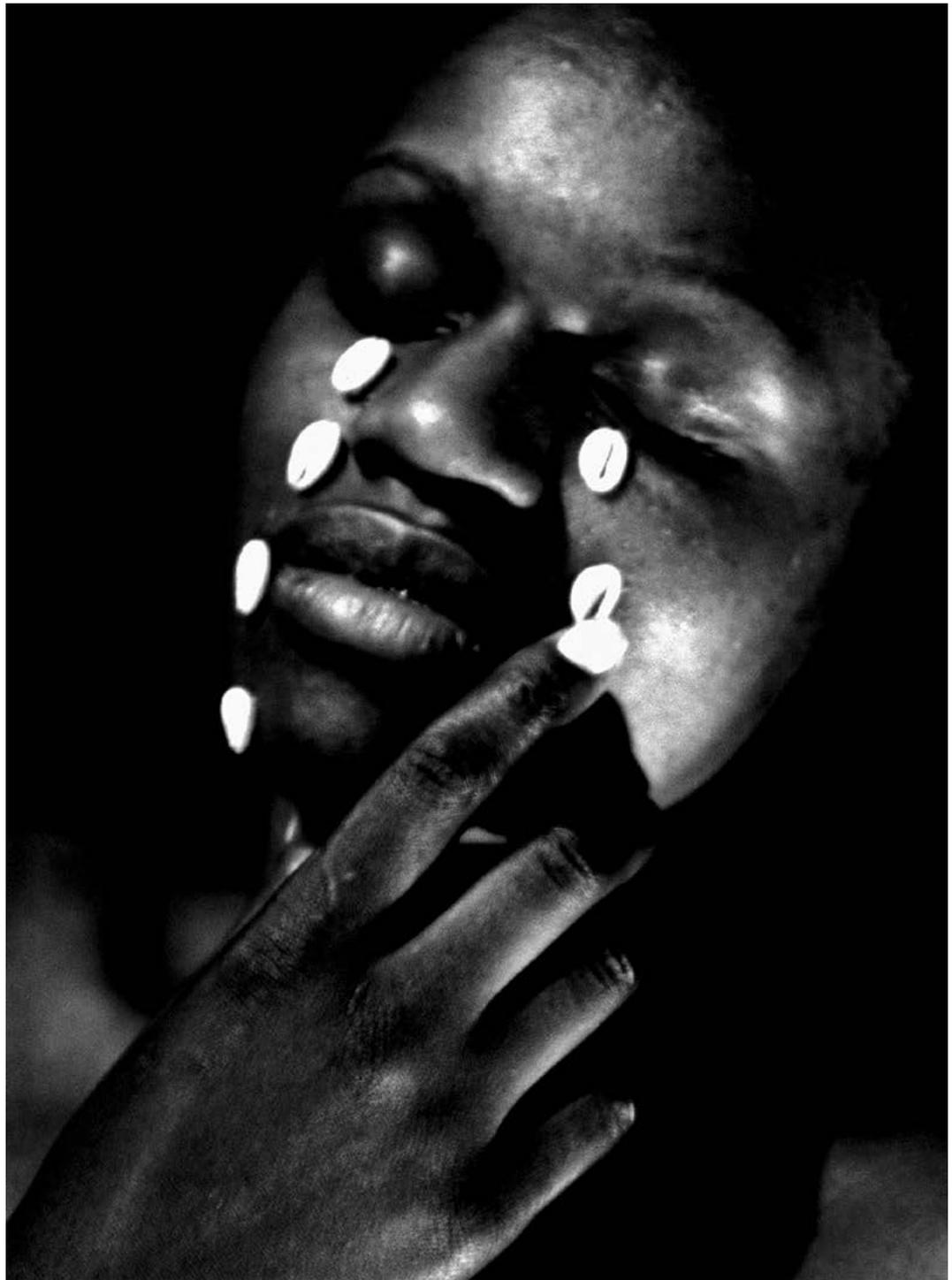




*Under Protection*  
2004

*I Was Born Kind of Blues*  
2004







De la serie «REM»  
2003



*AAaahh*  
2009

LEONEL FERNÁNDEZ DELGADO

Sin título  
1999



*Dancing in the Dark*  
2003



**ALBERTO ARCOS**

De la serie «Espacio interior»  
1999

De la serie «Espacio interior»  
1999

# ISMAEL RODRÍGUEZ

De la serie «Out, Machine»  
1997



De la serie «Out, Machine»  
1997



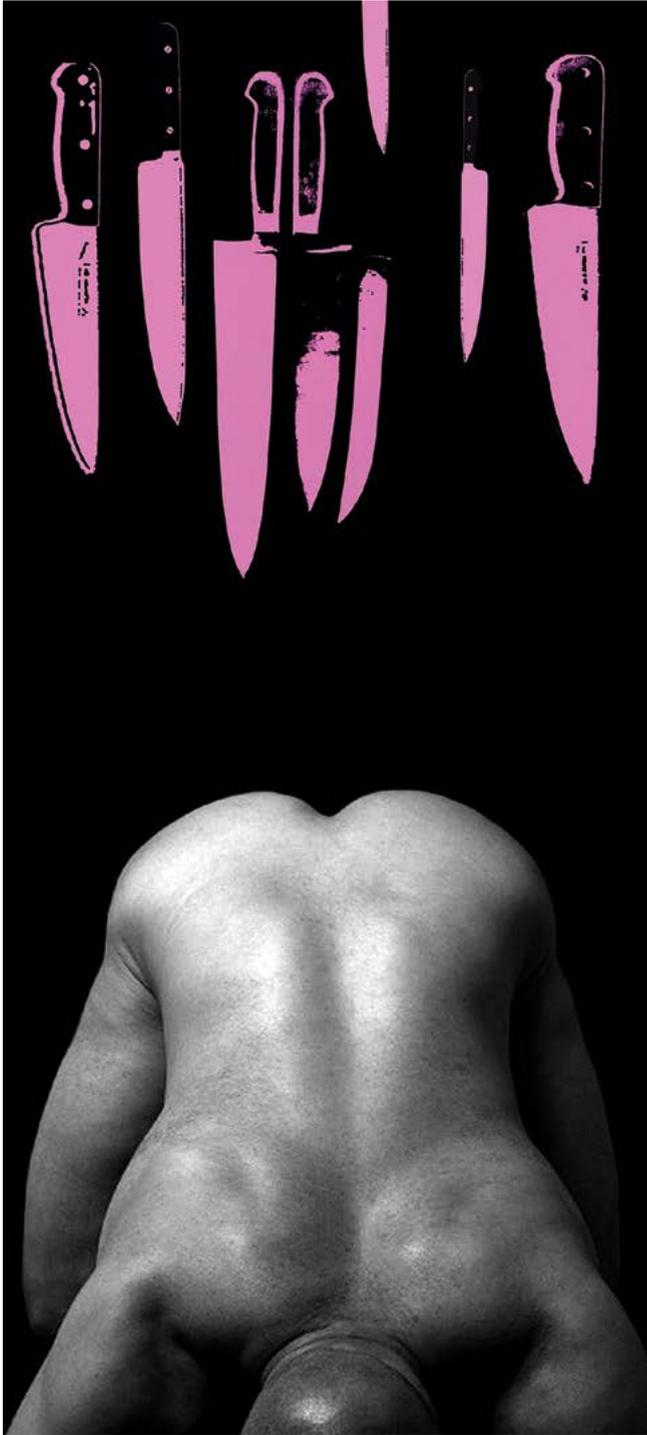
De la serie «Out, Machine»  
1997



De la serie «Out, Machine»  
1997

# TONY PITA

*Esperando a Warhol*  
2011



*El vicio ante el espejo*  
2010



PÁGINA DERECHA  
*Sálvanos*  
2000

*100 % (o, de cómo logramos vencer)*  
2003







*Horizonte*  
2002



*Paisaje*  
2002



*Imán*  
2000

LIDZIE ALVISA





*Regreso.* De la serie «Emigrante»  
2005



*Desire.* De la serie «Límite»  
2003

PÁGINA DERECHA  
*A mis espaldas.* De la serie «Límite»  
2003

## JACQUELINE ZERQUERA

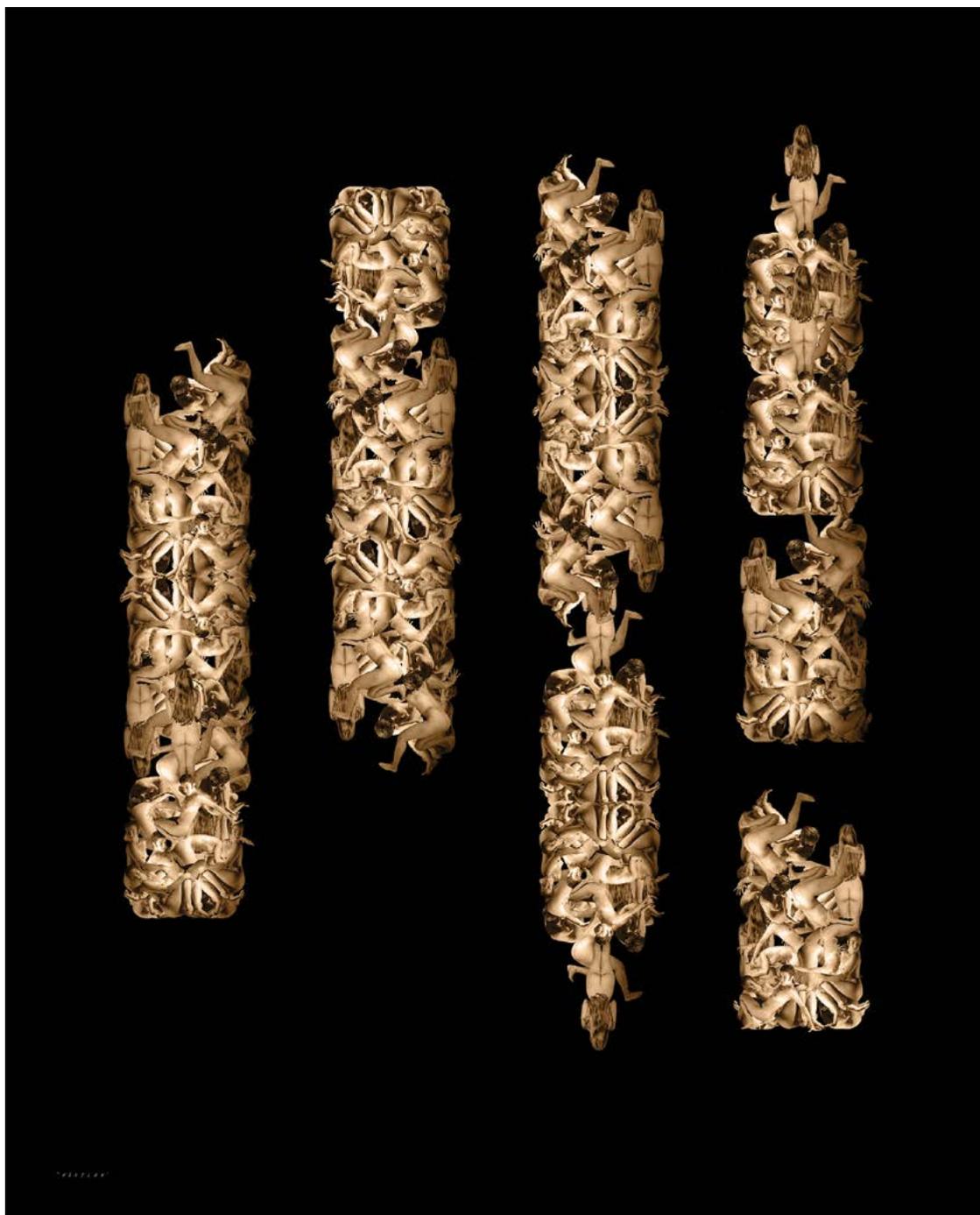
*Perdón*  
2008





EDUARDO MOLTÓ

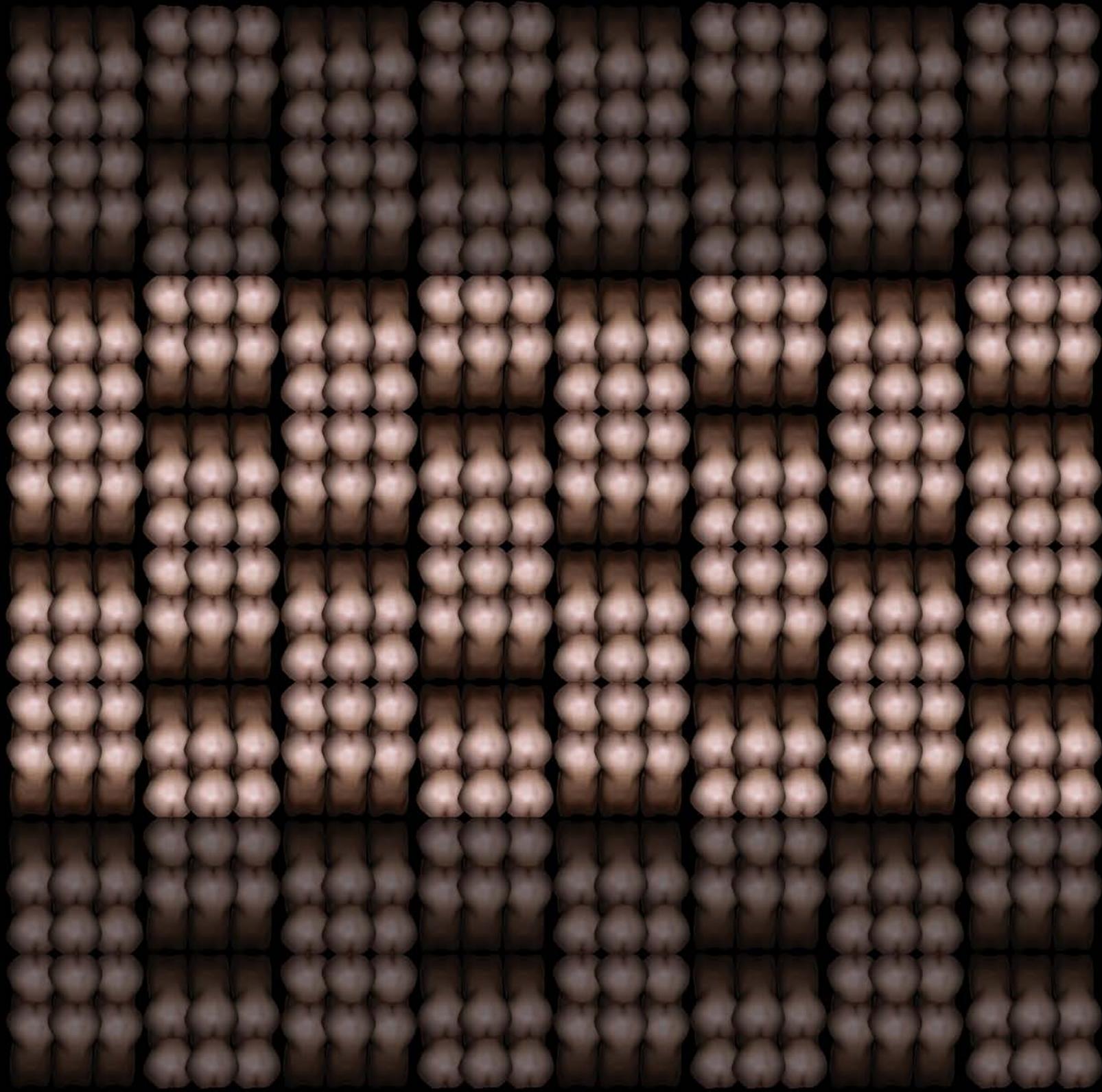
PÁGINA DERECHA  
*La Nación*  
2009

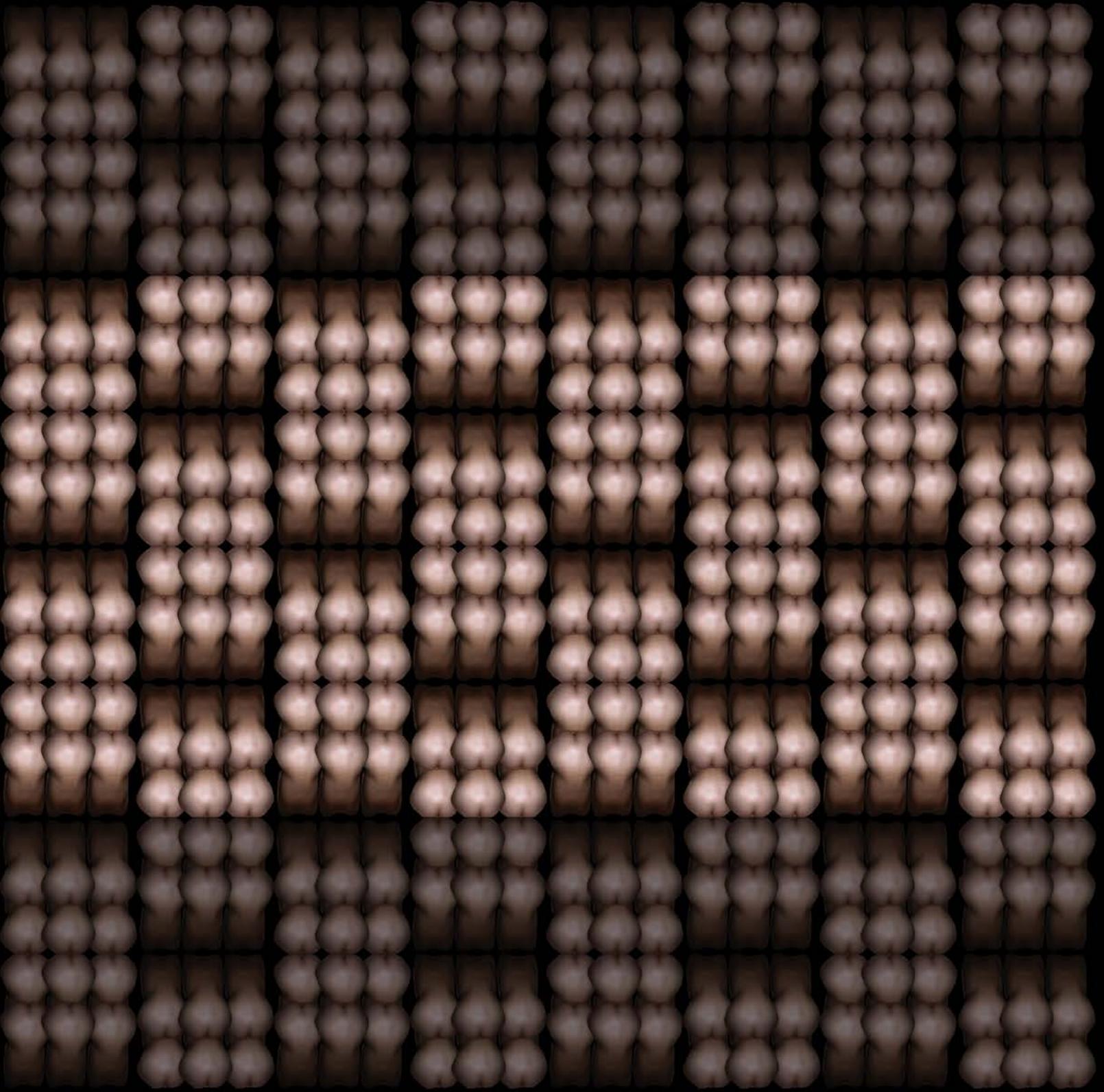


*Fósiles*  
2009

PRÓXIMA DOBLE PÁGINA  
*Pizarra electrónica*  
2009







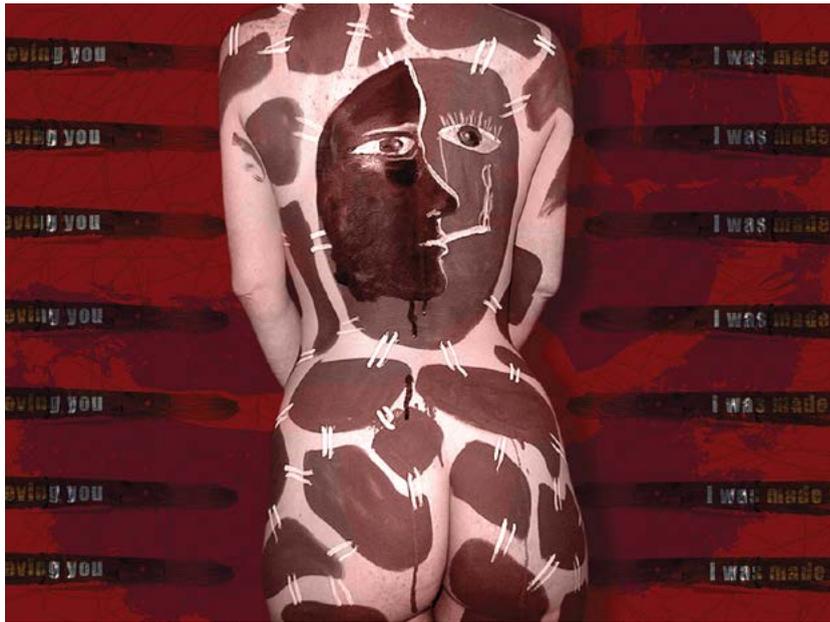


- Estudio de factibilidad del producto y prestaciones del objeto -

Estudio de factibilidad del producto y prestaciones del objeto  
2009



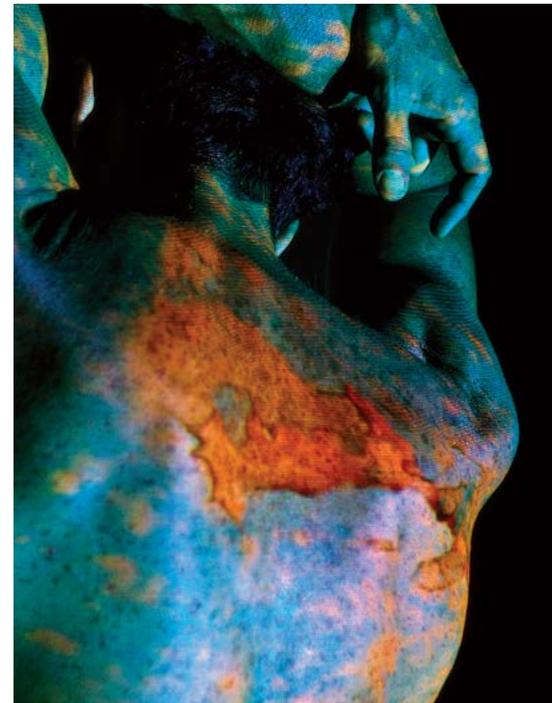
*Subuso*  
2005



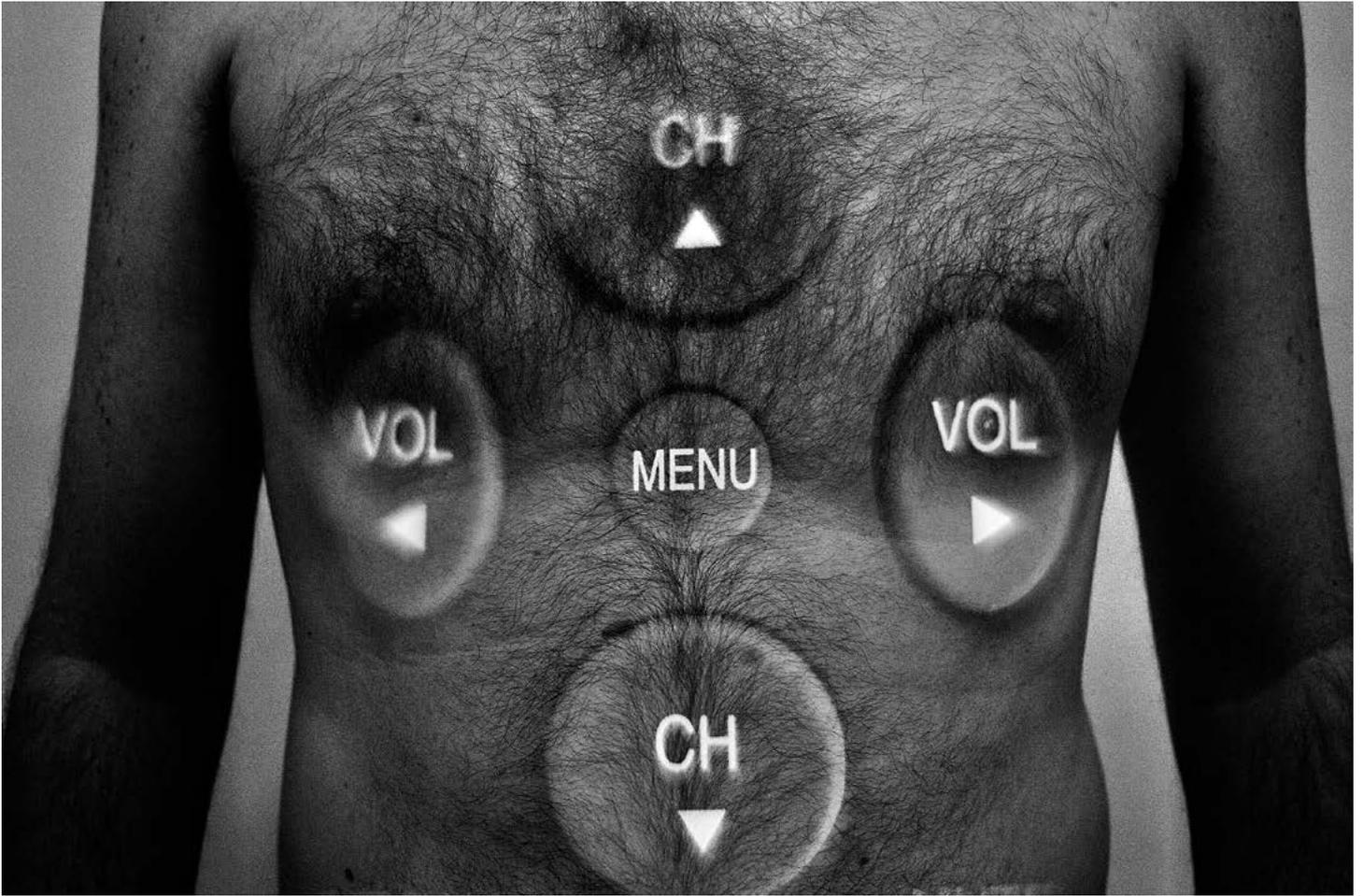
*I Was Made for Loving You*  
2005

## NÉSTOR MARTÍ

*La Isla.* De la serie «La Isla»  
2006



Sin título. De la serie «La Isla»  
2006



*My Menu.* De la serie «Self Portrait Under Control»  
2009

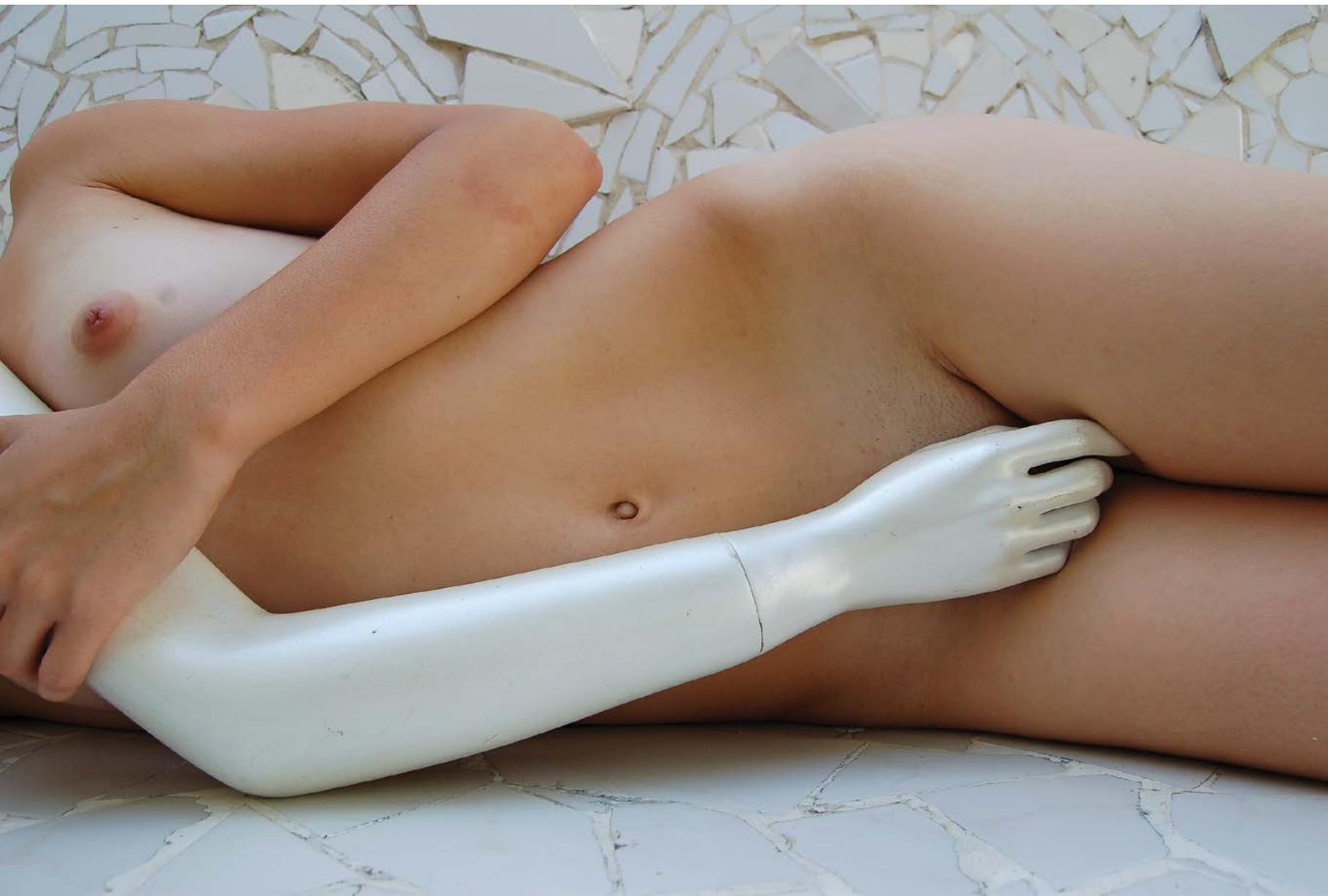
EDUARDO GUERRA

*Desnudos de Lisandra*  
2006



*Desnudos de Lisandra*  
2006





*Desnudos de Lisandra*  
2006



ALAIN PINO

*David*  
2004

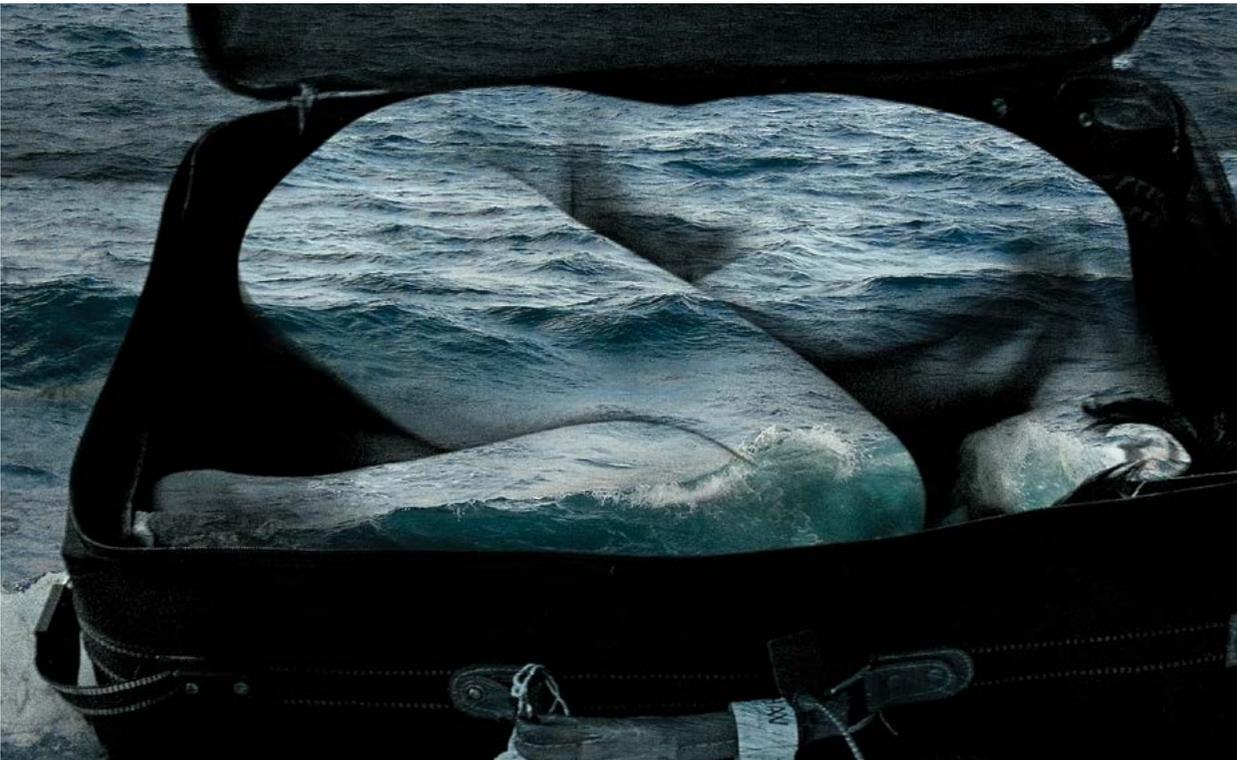


*Cuerpo Print*  
2007



*Buzo*  
2008

LIUDMILA Y NELSON



*El viaje*  
2005



Sin título. De la serie «Embarazo utópico»  
2003

Sin título. De la serie «A través del espejo»  
2003



Sin título. De la serie «A través del espejo»  
2003



Sin título. De la serie «Platos decorativos»  
2005





CRISTÓBAL HERRERA



*Embarazo*  
1996





*Injerto*  
1996



*Post vejez prematura*  
1996

Sin título  
2011

CARLOS OTERO





Sin título  
2011

Sin título  
2011



**CAROLINA VILCHES**

*Divergencías. De la serie «Espejo del alma»*  
2009







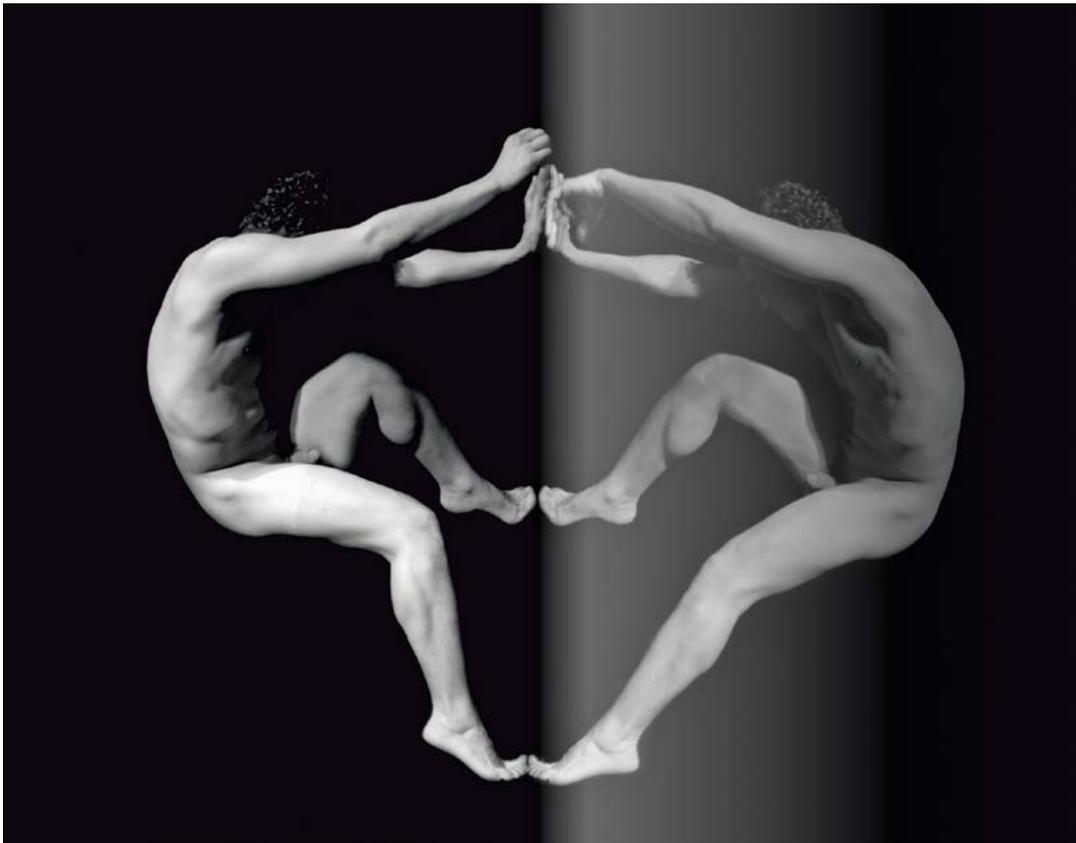
*Divergencias. De la serie «Espejo del alma»  
2009*



*Divergencias. De la serie «Espejo del alma»  
2009*



*Reflexiones. De la serie «Espejo del alma»*  
2009



*Reflexiones. De la serie «Espejo del alma»*  
2009

ALEXIS RODRÍGUEZ

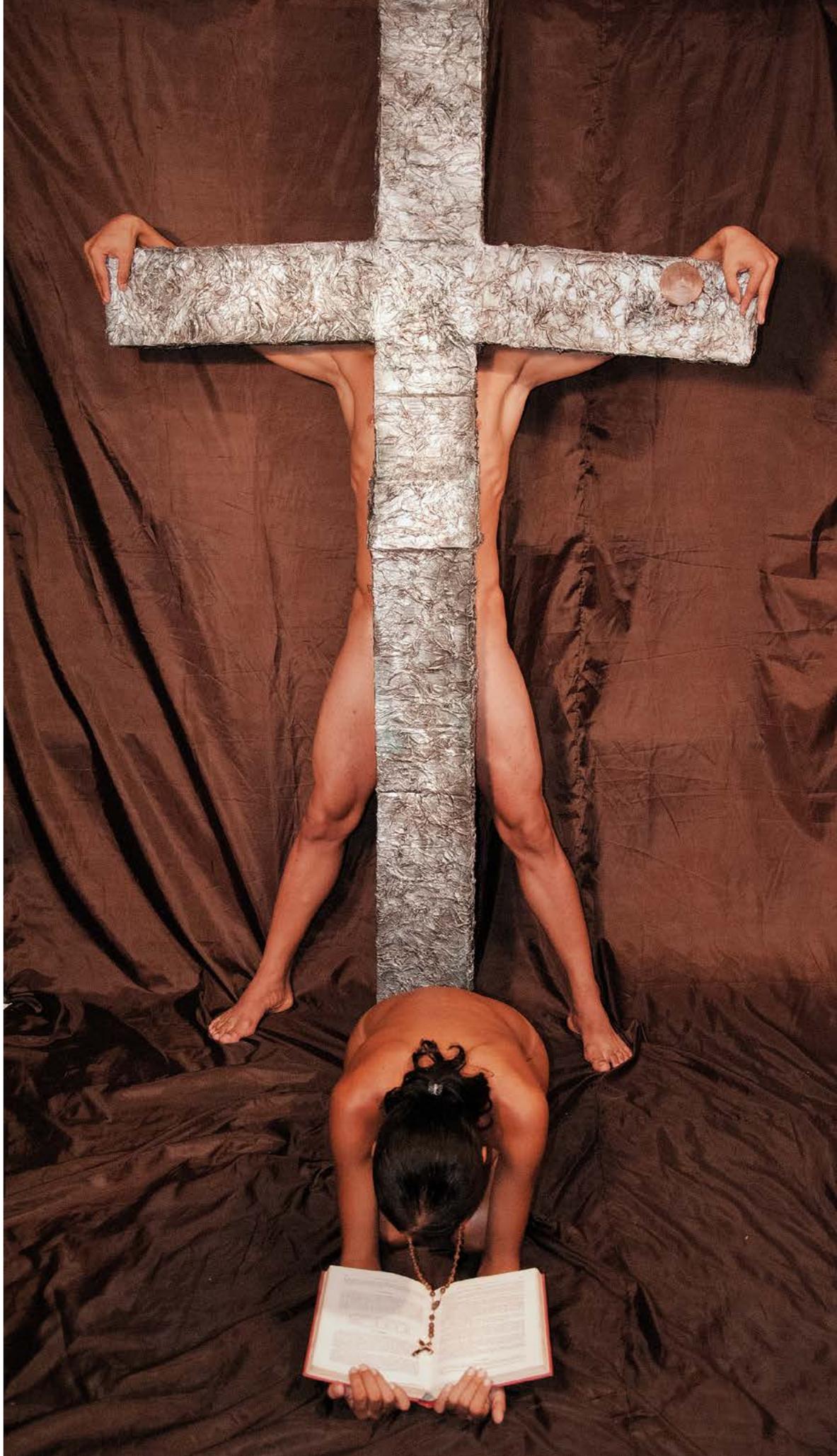
Sin título. De la serie «Formas»  
2011



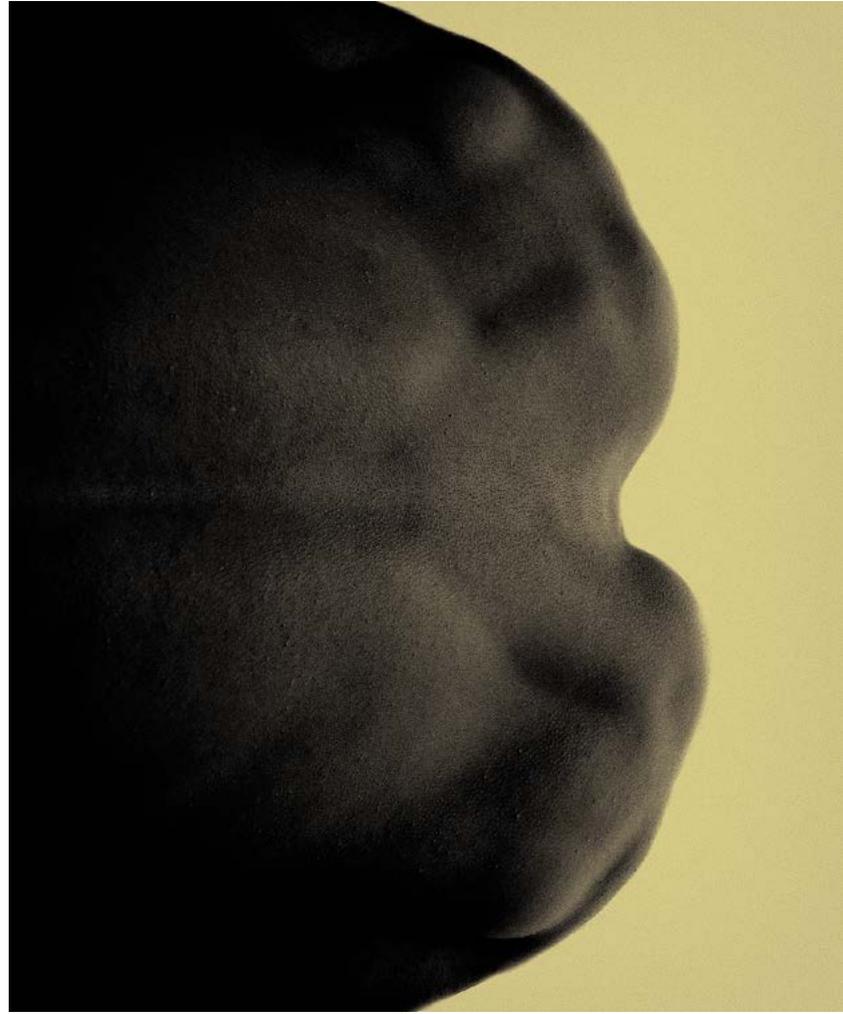
Sin título. De la serie «Cruces II»  
2011



Sin título. De la serie «Eva II»  
2011



ERICK COLL



De la serie «Body Express II»  
2010

De la serie «Body Express II»  
2010





De la serie «Body Express II»  
2010

De la serie «Body Express II»  
2010



OSSAIN RAGGI



De la serie «Ray»  
2008

De la serie «Ray»  
2008



De la serie «Ray»  
2008



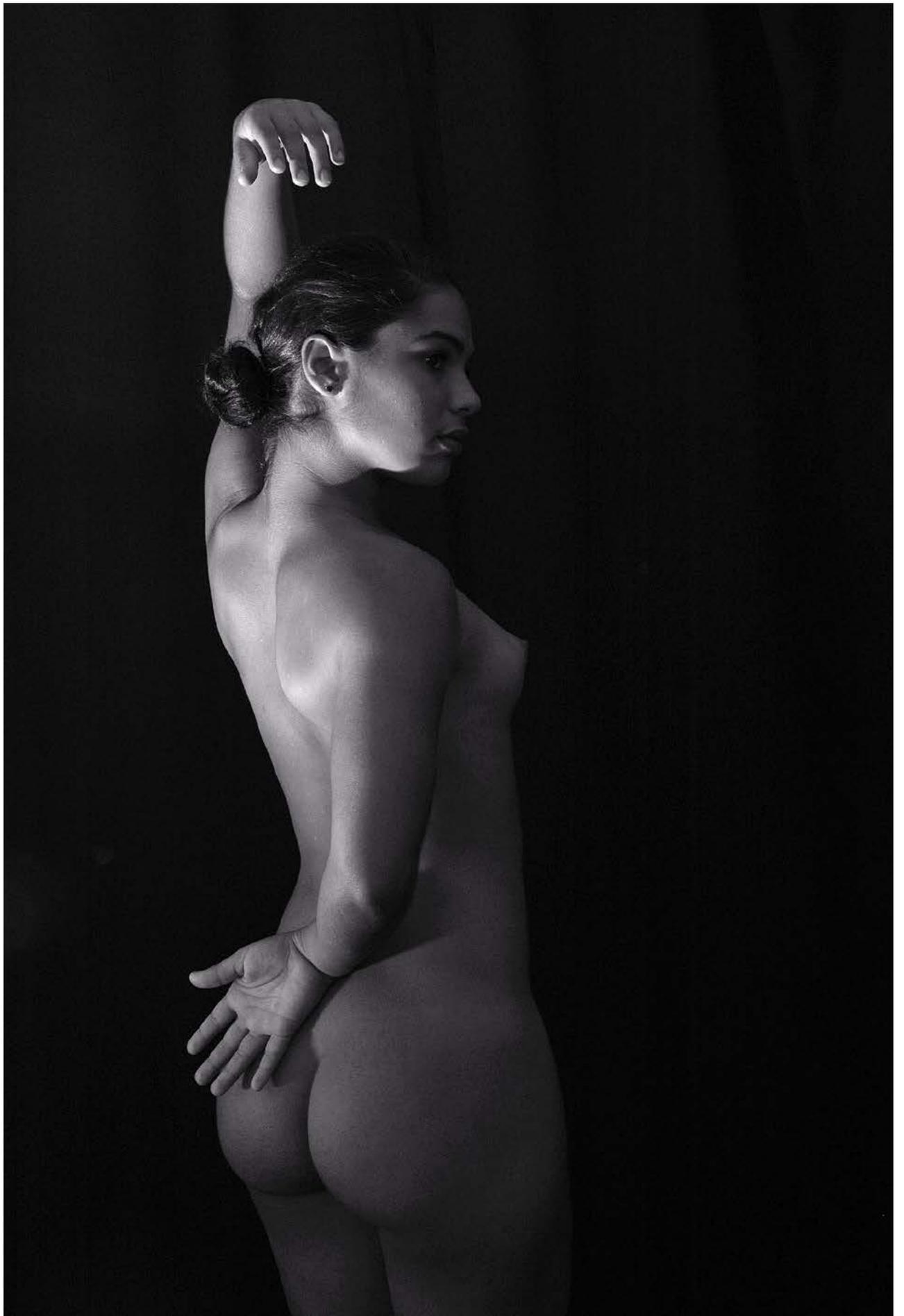
De la serie «Ray»  
2008

De la serie «Ray»  
2008



MIGUEL PULDÓN

*Pose*  
2007





*Ingenuidad*  
2007



*Meditación*  
2004



Sin título  
2006

## JOSÉ JULIÁN MARTÍ

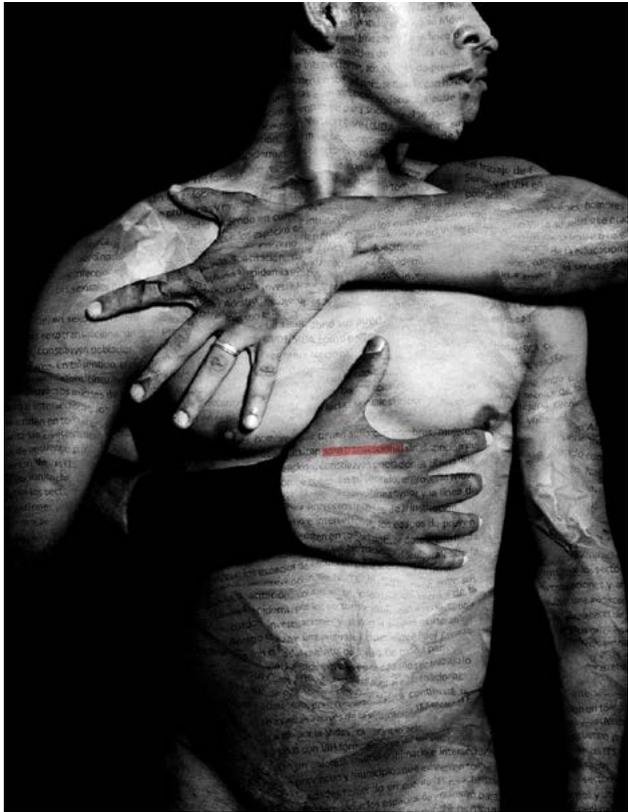


Sin título  
2006

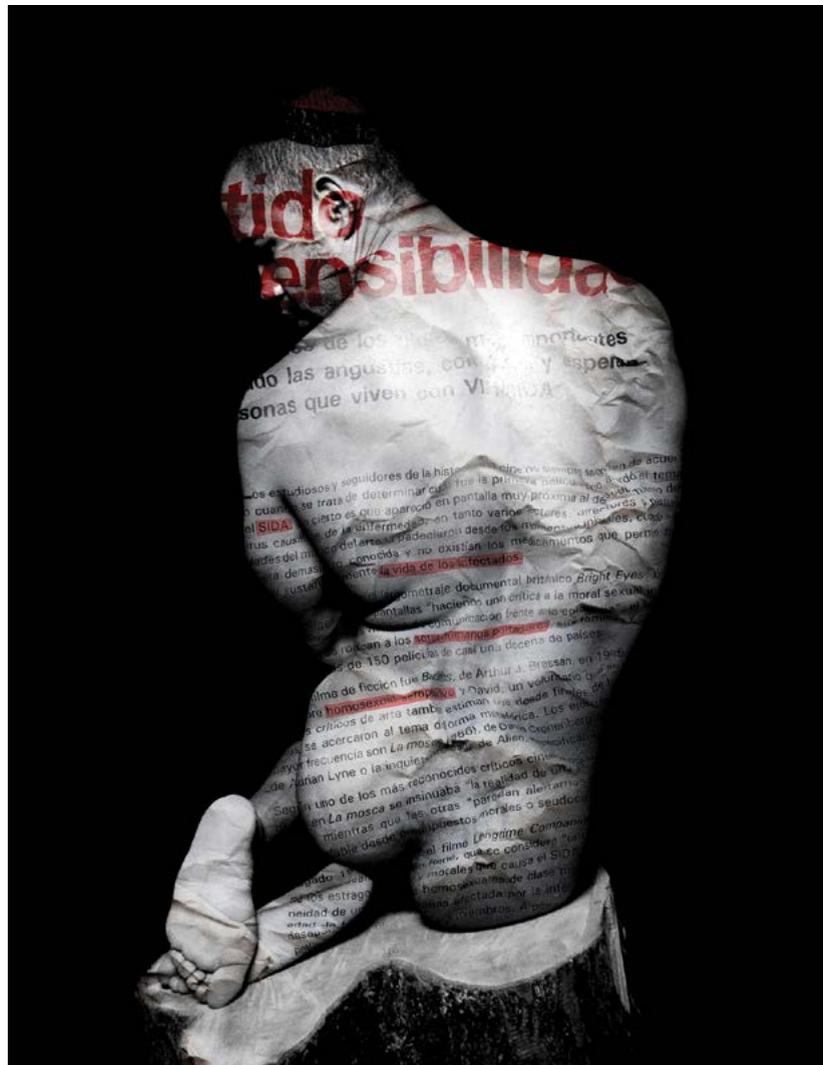
Sin título  
2002



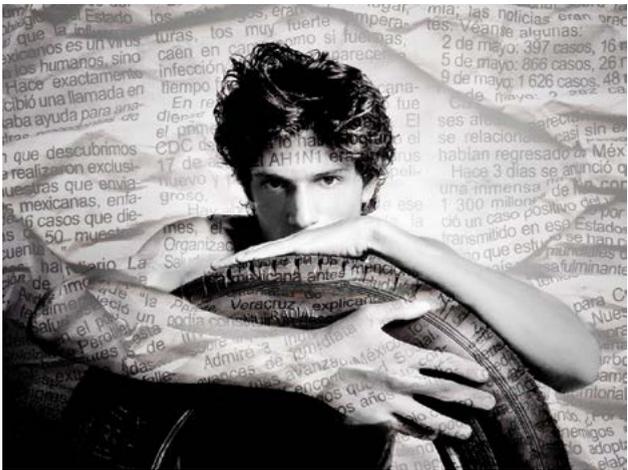
# EDUARDO RODRÍGUEZ



Sin título. De la serie «Diecisiete»  
2009



Sin título. De la serie «Diecisiete»  
2009



Sin título. De la serie «Diecisiete»  
2009



podríamos hacer grandes cosas.

A los **familiares y amigos** mis

pacientes que han hecho posible que lo escrito por mí se haya hecho realidad al corregir y sugerir párrafos o formas de redacción **diferentes.**

**Sida** está escrito pensando a un médico

para que pueda entender de lo difícil que es la realidad de la vida, la complejidad de las relaciones humanas sexuales y las diferentes preferencias sexuales y diversidad de factores que influyen en el diagnóstico de la infección por VIH/sida.

Quisiera también haberlo dedicado a los niños que no han podido aprender a vivir con miedo, lo que es el **estigma** social.

Quisiera también haberlo dedicado a los que tienen una vida sexual activa y responsable.

Quisiera haberlo dedicado a los que me han dado un gran ejemplo de vida política de que conviene cuidar la salud así como la vida.

Quisiera haberlo dedicado a los que me han dado un ejemplo de vida política de que conviene cuidar la salud así como la vida.

Quisiera haberlo dedicado a los que me han dado un ejemplo de vida política de que conviene cuidar la salud así como la vida.

Quisiera haberlo dedicado a los que me han dado un ejemplo de vida política de que conviene cuidar la salud así como la vida.

Quisiera haberlo dedicado a los que me han dado un ejemplo de vida política de que conviene cuidar la salud así como la vida.

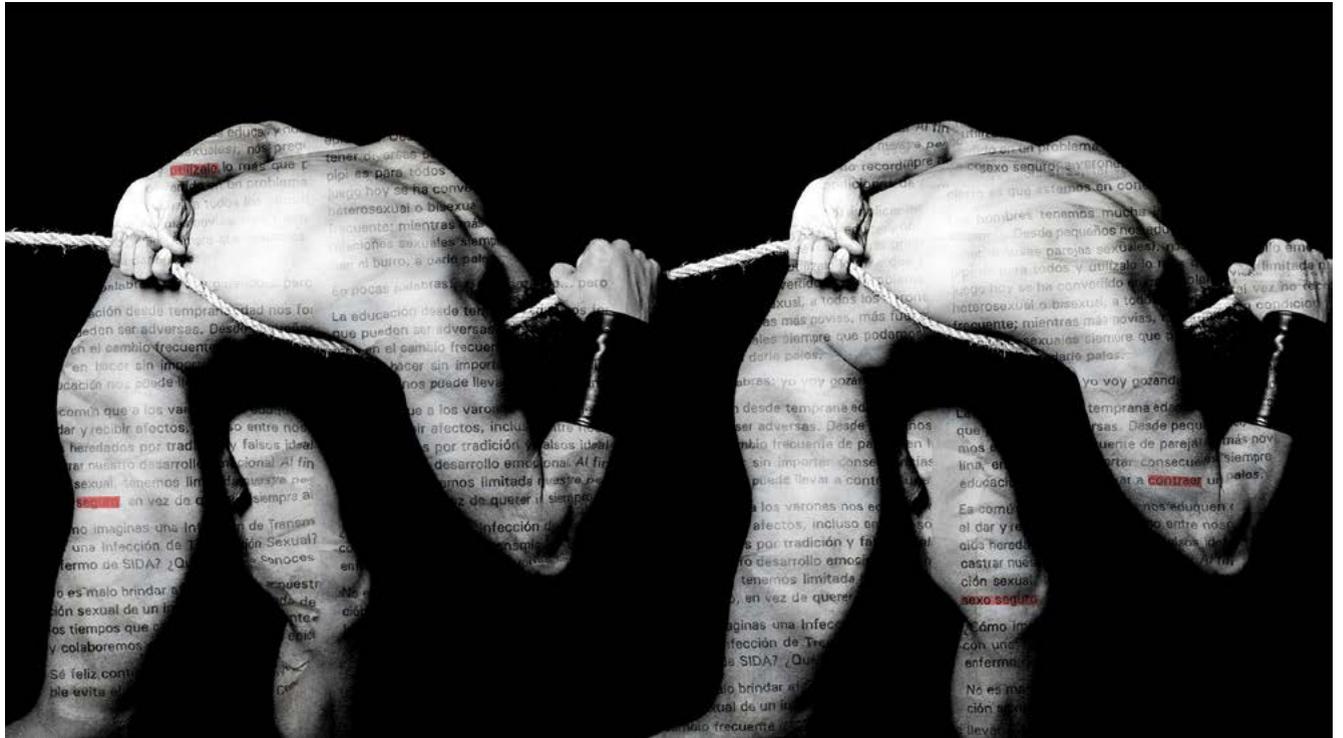
Quisiera haberlo dedicado a los que me han dado un ejemplo de vida política de que conviene cuidar la salud así como la vida.

Quisiera haberlo dedicado a los que me han dado un ejemplo de vida política de que conviene cuidar la salud así como la vida.

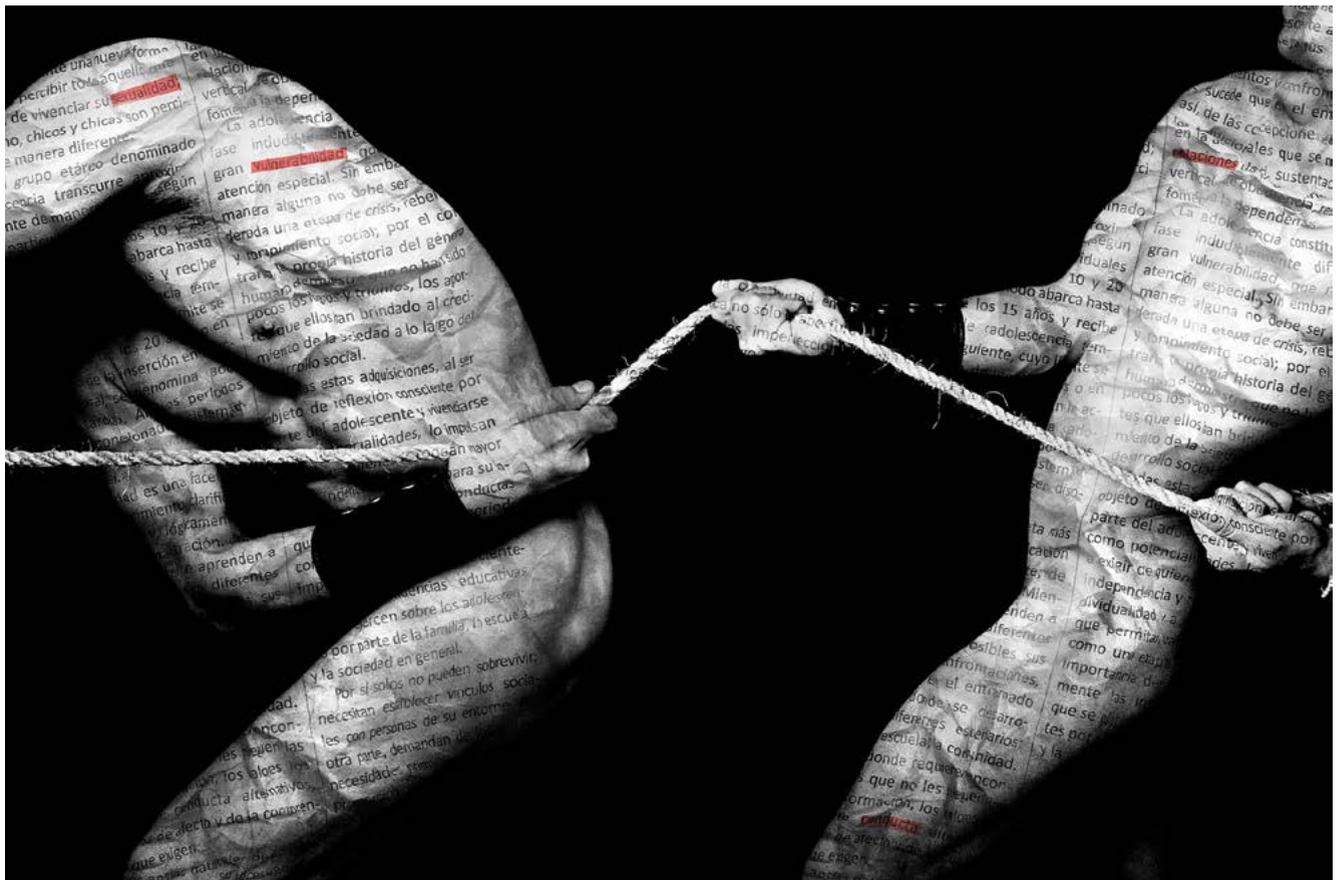
Quisiera haberlo dedicado a los que me han dado un ejemplo de vida política de que conviene cuidar la salud así como la vida.

Quisiera haberlo dedicado a los que me han dado un ejemplo de vida política de que conviene cuidar la salud así como la vida.





Sin título. De la serie «Diecisiete»  
2009



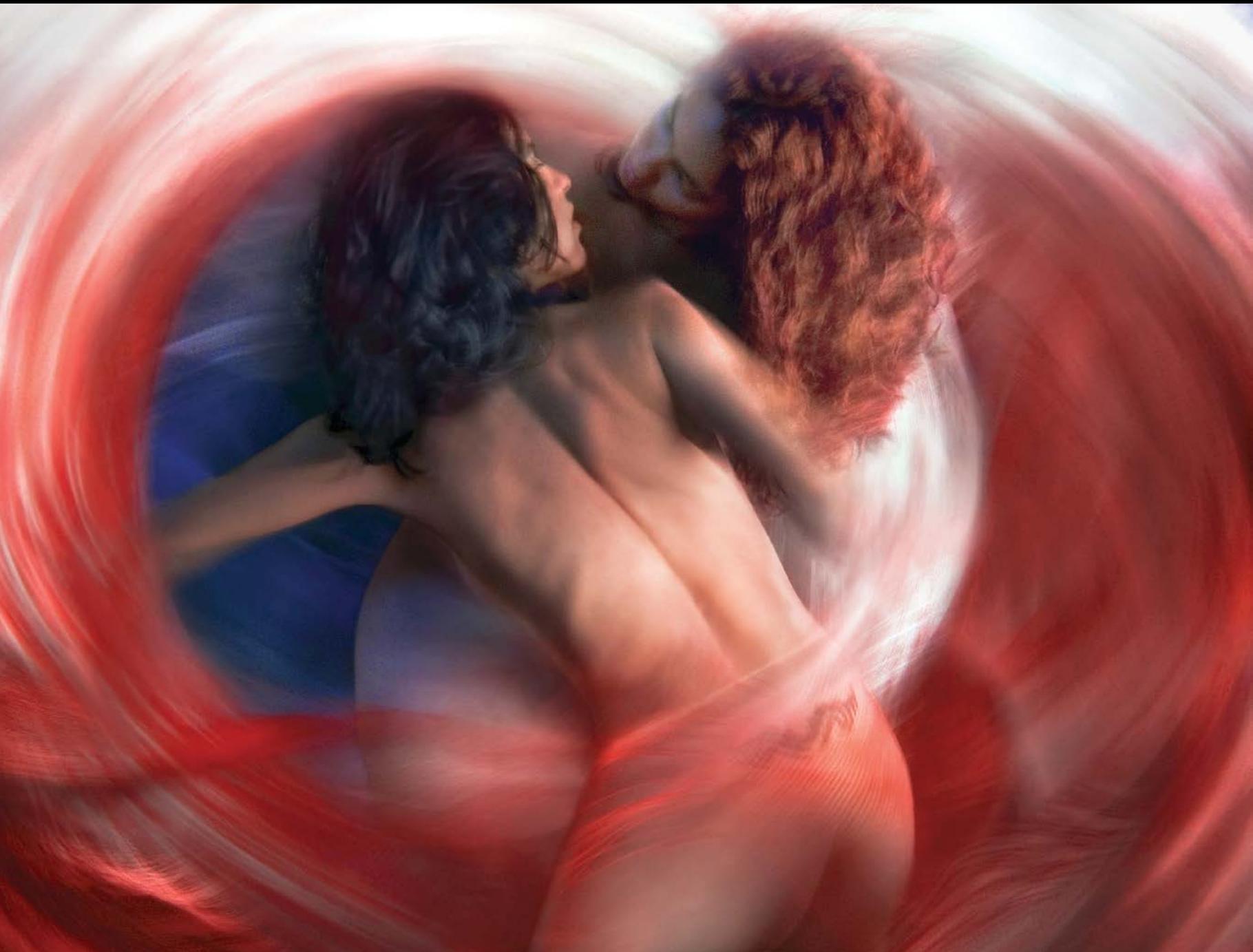
Sin título. De la serie «Diecisiete»  
2009





**JAIME PRENDES**

*Vals*  
2008





PÁGINA IZQUIERDA  
*Patria y Libertad*  
2009

*La cita*  
2010

*La isla olvidada*  
2009



*El secreto*  
2010



GUIBERT ROSALES



*Lo triste definitivo*  
2011



Sin título  
2011

*Cómo abrazar un arroyo*  
2007



*Paciencia*  
2007



*Escucha el silencio*  
2007



*La patria reclama pudor*  
2010

FELCO CALDERÍN

*El oculto*  
2009





*Donde jugarán.* De la serie «Nosotros»  
2006

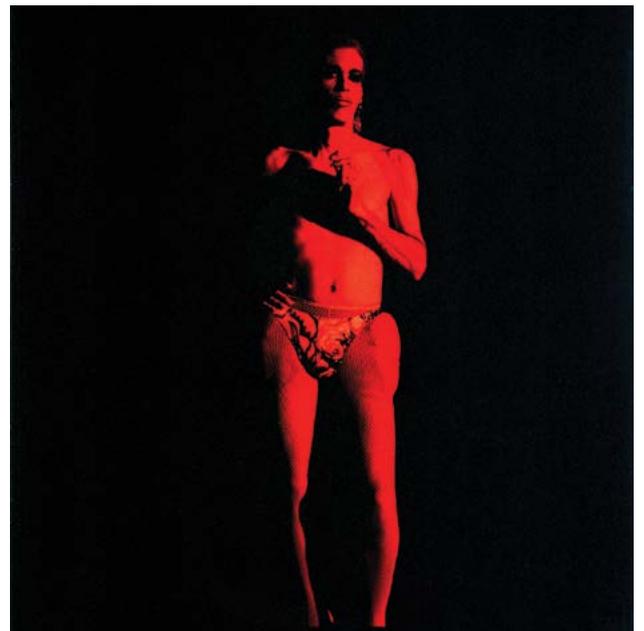


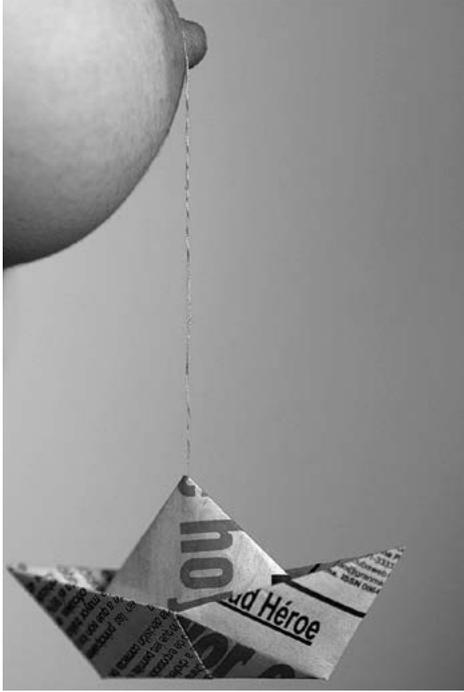
*Desnuda historia*  
2007

*Mujer negra coronando*  
2011



*Adentro y afuera.* De la serie «Hormona roja»  
2009





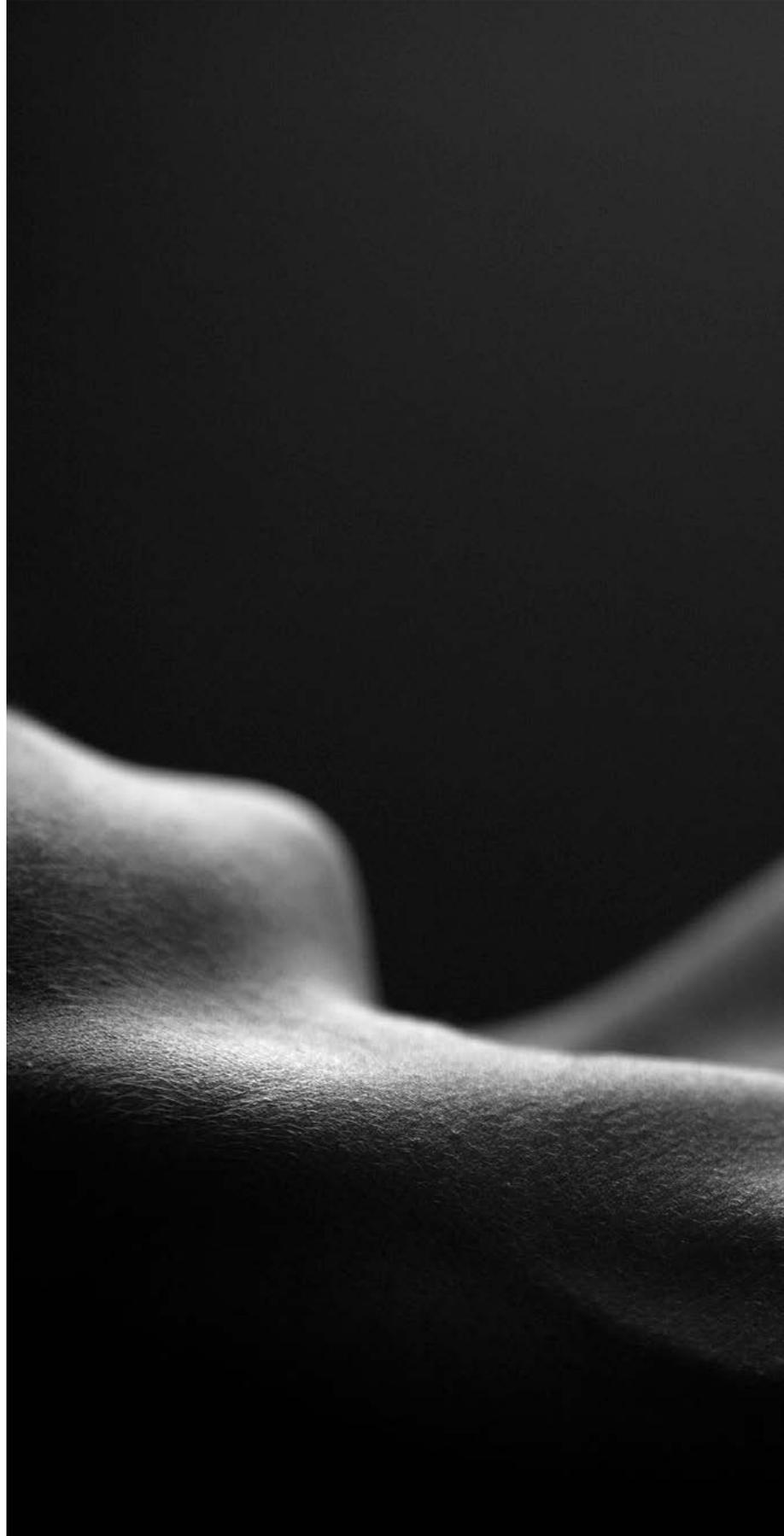
De la serie «Discurso propio»  
2010



De la serie «Discurso propio»  
2010

**RAMSÉS HERNÁNDEZ**

De la serie «Discurso propio»  
2010







*Entre mamparas.* De la serie «Luna mulata»  
2002



*The Girl and Partner.* De la serie «Luna mulata»  
2002

*Luz, pensamiento y poco más.* De la serie «Luna mulata»  
2002



ARMANDO ZAMBRANA



*La puerta y su morada.* De la serie «La morada»  
2006



*Centinela de inocencia.* De la serie «Free»  
2010

*Nestlé.* De la serie «La morada»  
2006





DANY HERNÁNDEZ

Sin título  
2011

Sin título  
2011





Sin título  
2011

Sin título  
2011





Sin título  
2011

Sin título  
2011





Sin título. De la serie «Epidermis»  
2008

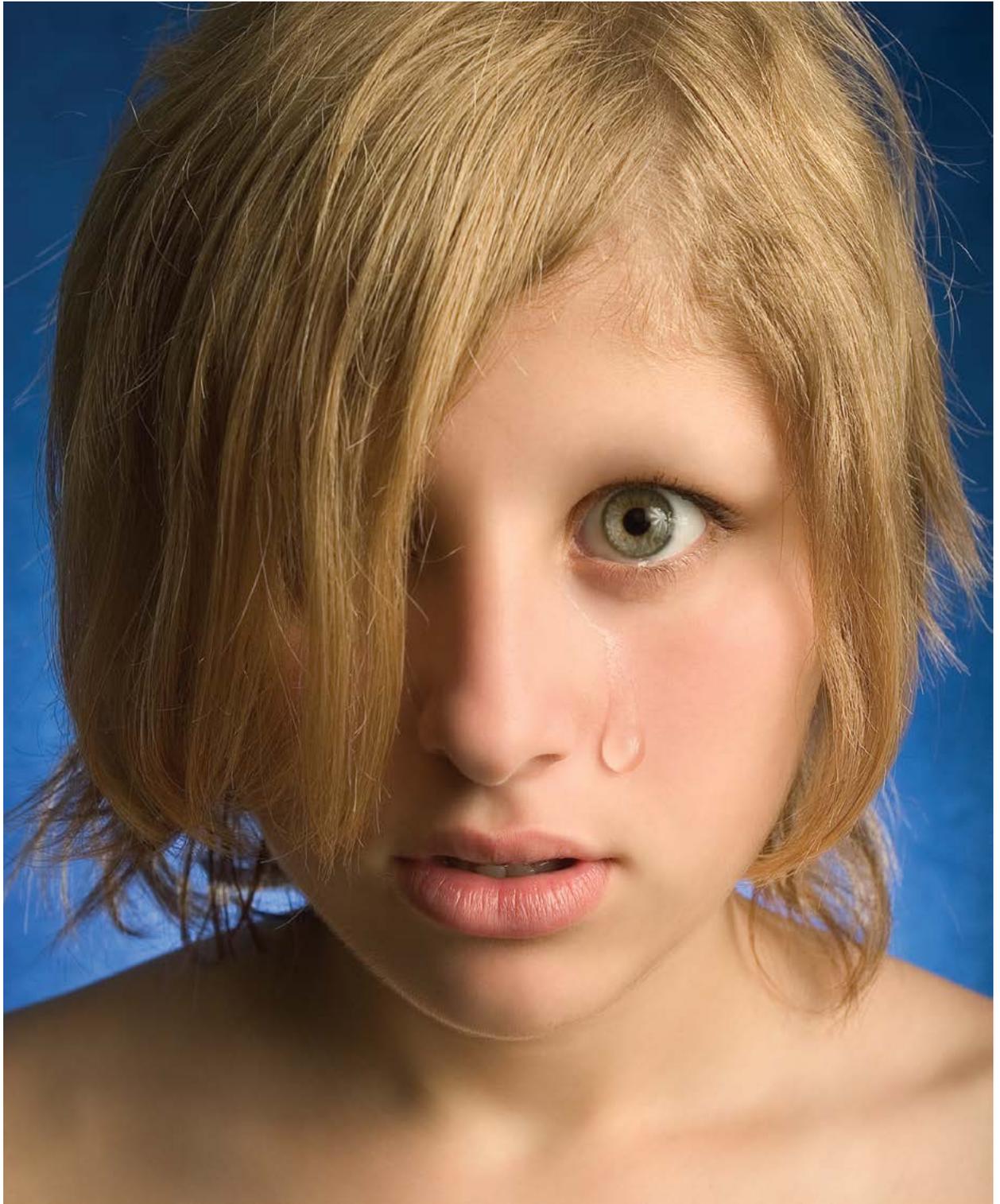
**JORGE OTERO**

PÁGINA DERECHA  
*Thriller*. De la serie «Epidermis»  
2008





Sin título. De la serie «Epidermis»  
2008



*Fluido.* De la serie «Epidermis»  
2008

Sin título. De la serie «Ejecución de la cera»  
2011



Sin título. De la serie «Ejecución de la cera»  
2011



Sin título. De la serie «Ejecución de la cera»  
2011

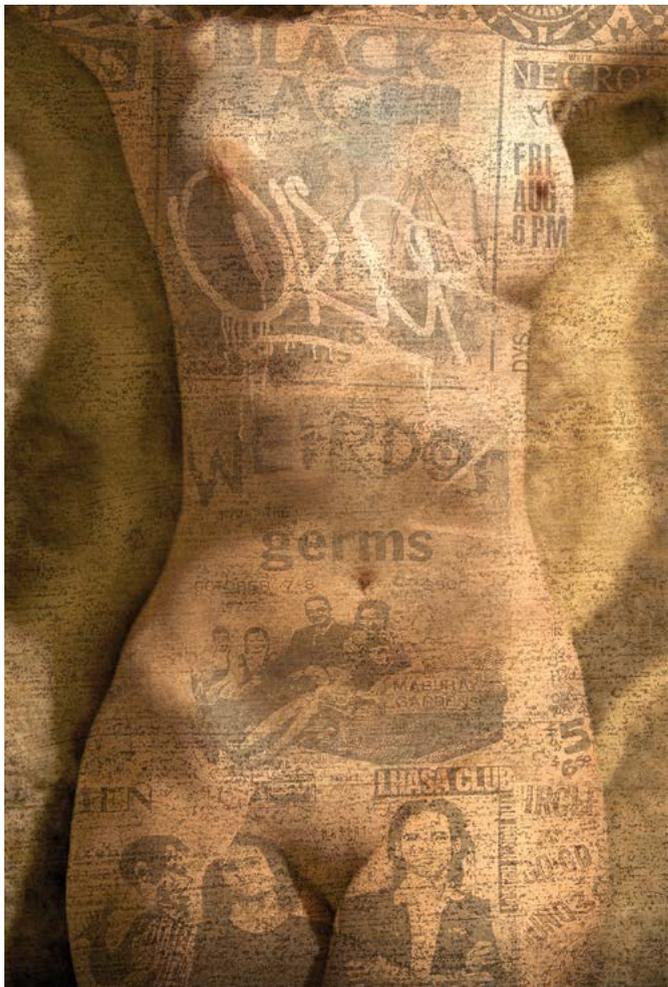
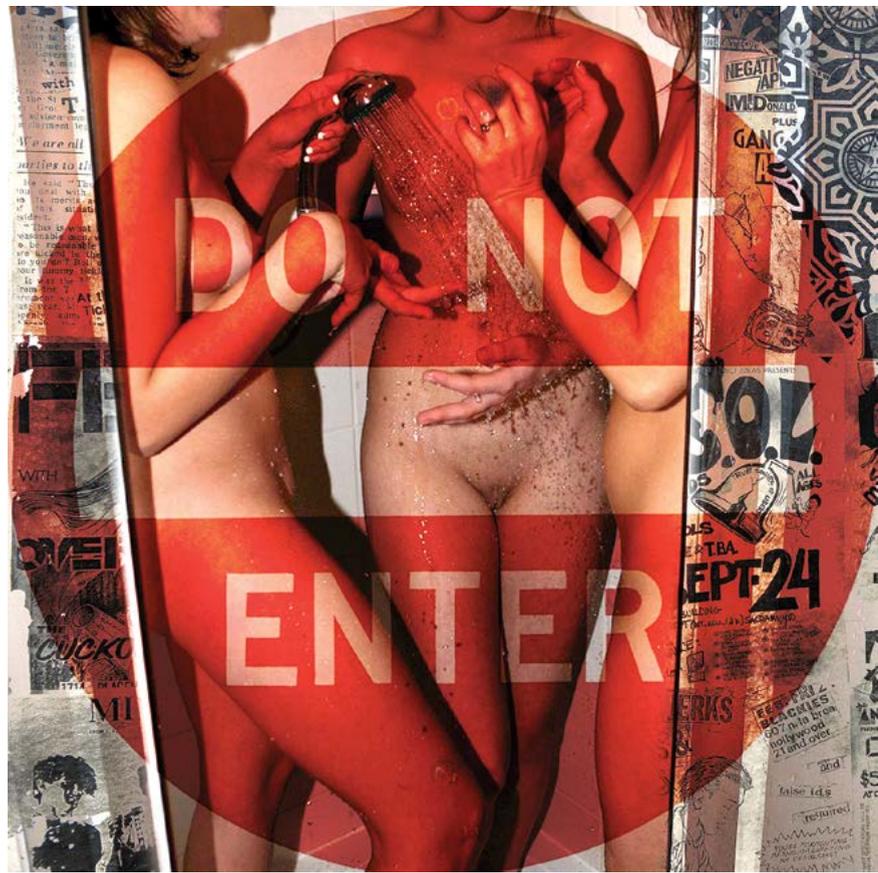


Sin título. De la serie «Ejecución de la cera»  
2011



Sin título. De la serie «Ejecución de la cera»  
2011





Weirdos Germs  
2010

*Do Not Enter*  
2011

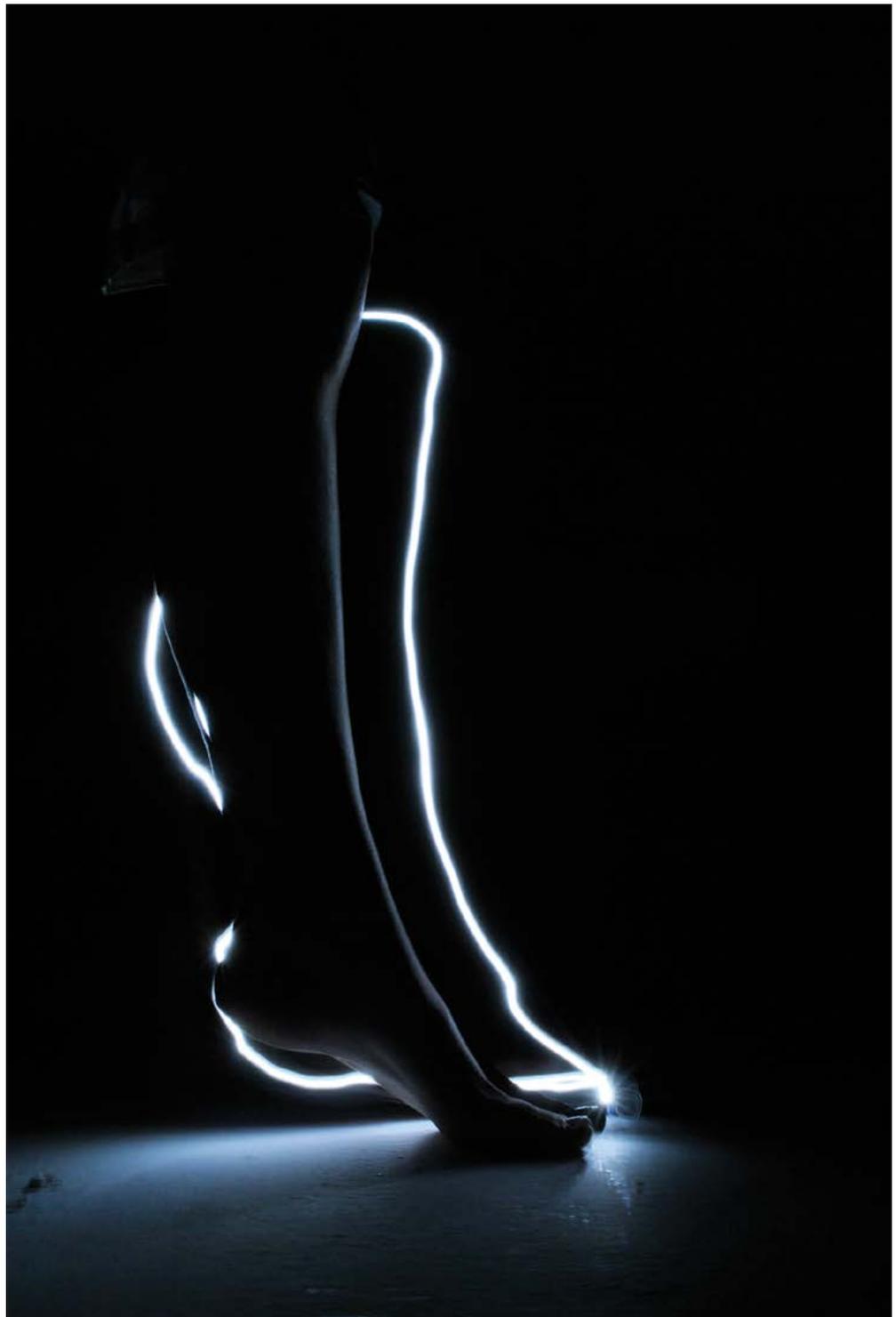
*4 Way*  
2011



*Stop*  
2011

JOSÉ LUIS MONTERO

LISET-CARLOS



Sin título  
2011



Sin título  
2011



Sin título  
2011



De la serie «La inocencia en mármol»  
2008

DAYLENE RODRÍGUEZ MORENO



De la serie «La inocencia en mármol»  
2008

MARIANELA OROZCO

*Isla*  
2006

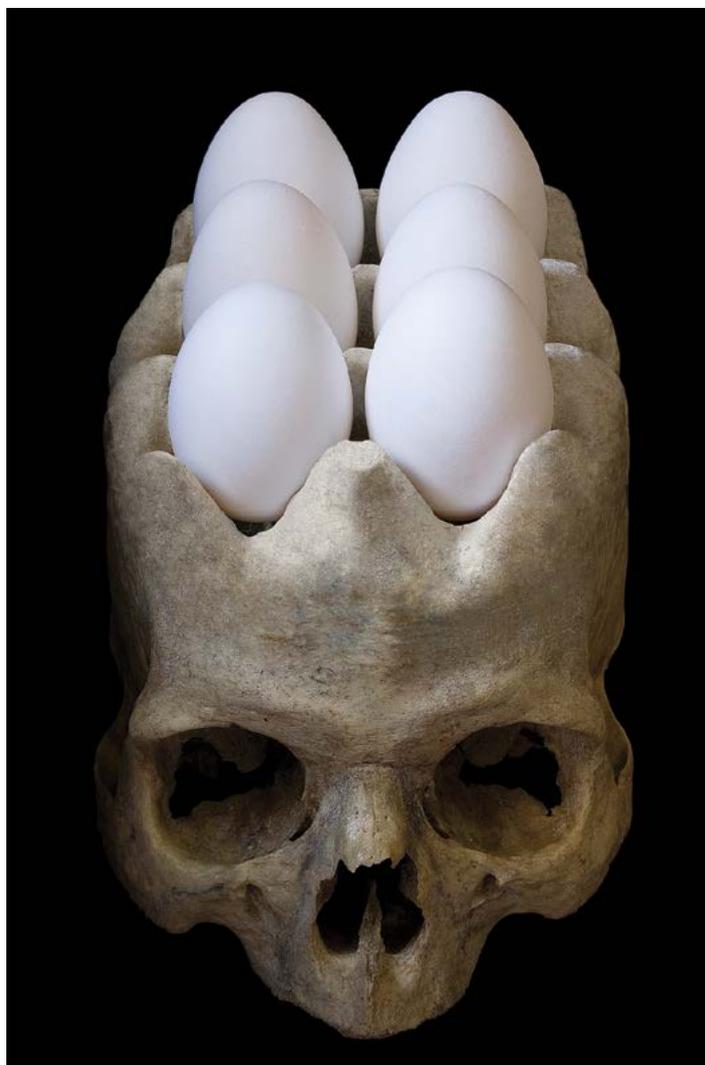




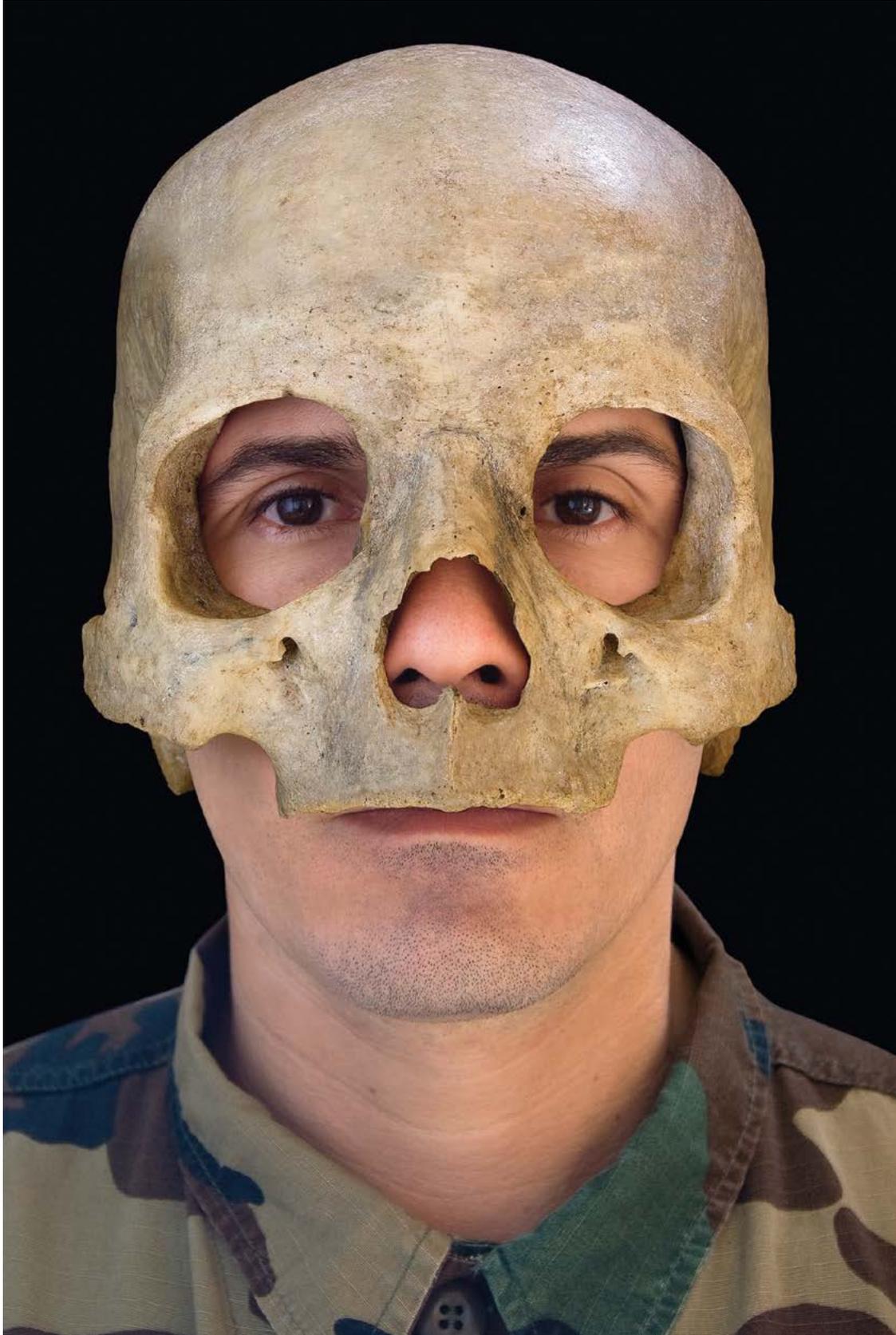
*Asentamiento*  
2006

## ADONIS FLORES

*Incubación*  
2009



*Capital*  
2005



*Reencarnación*  
2007

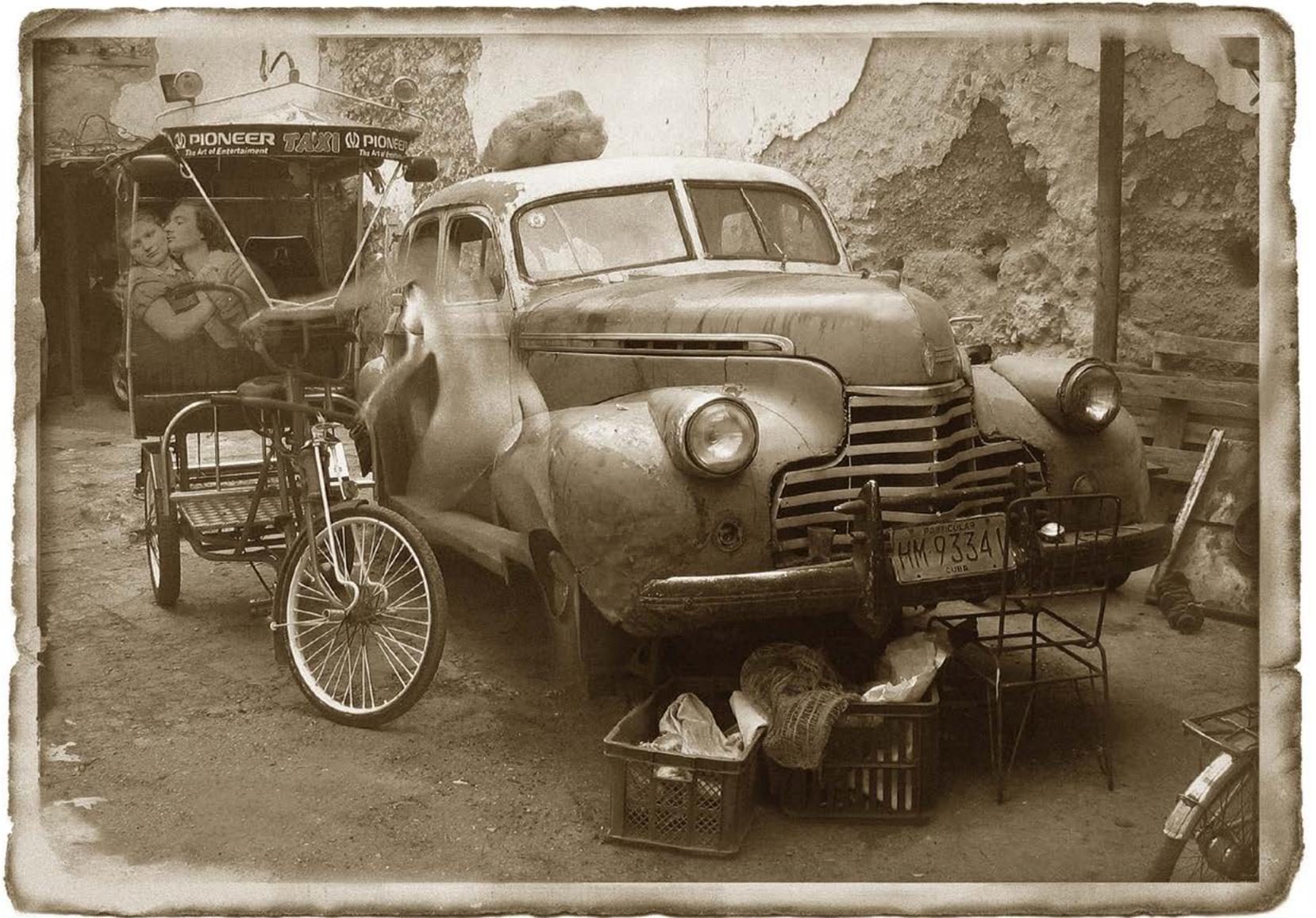
## PROYECTO SIAMÉS



*Llegar sin su beso.* De la serie «Ángeles en La Habana»  
2005



*Amantes.* De la serie «Ángeles en La Habana»  
2005-2006



Anhelo. De la serie «Ángeles en La Habana»  
2005



Sin título  
2011





*Puerco entre los puercos*  
2011

## ENRIQUE ROTTENBERG



*El parto*  
2010  
(En colaboración con Ariela Schavid)



*Adán y Eva*  
2011





ANDREI R. VOROJBITOV



*Actividad 116*  
2010



Sin título  
2010





*Hastado*  
2009



*Protección conclusiva*  
2009



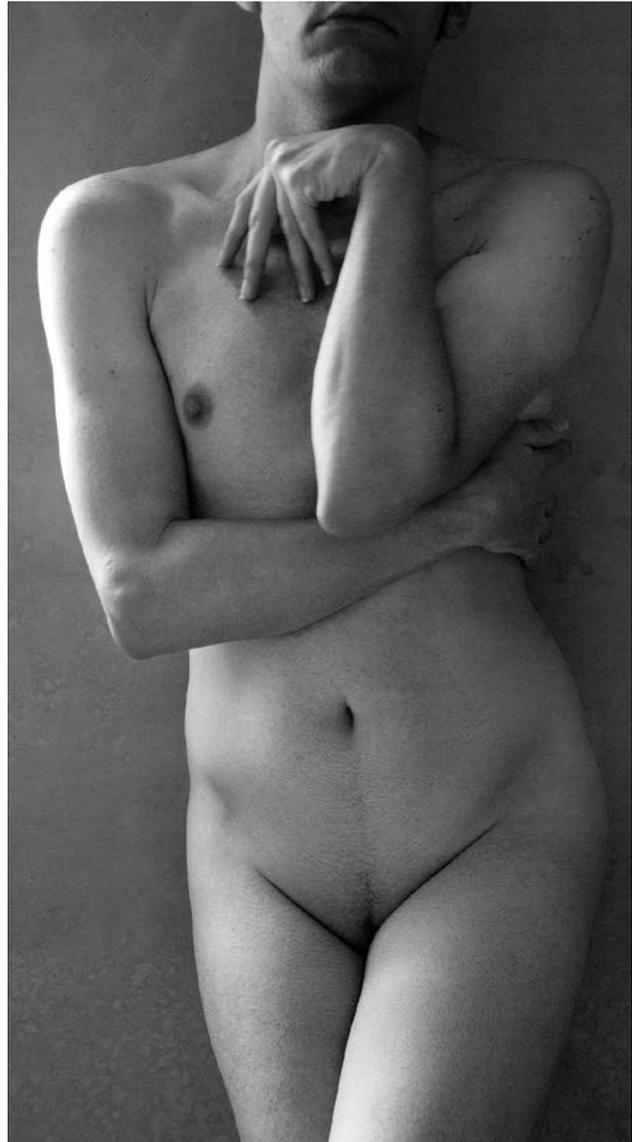
Conteo regresivo  
2010



JAVIER BOBADILLA



*El miembro del partido*  
2008



PÁGINA DERECHA  
*Las fuerzas productivas*  
2009  
(En colaboración con  
Annia Failde)

*Los nuevos lineamientos del partido*  
2011





*Los canales adecuados*  
2009  
(En colaboración con Annia Fálde)



*Futanari o La idealización androginofílica del falocentrismo*  
2009  
(En colaboración con Annia Failde)



*Gladiadora.* De la serie «Los espasmos de Venus»  
2010



*Androginia.* De la serie «Los espasmos de Venus»  
2010

YANAHARA MAURI



Sin título. De la serie «El parto de Ichthys»  
2011

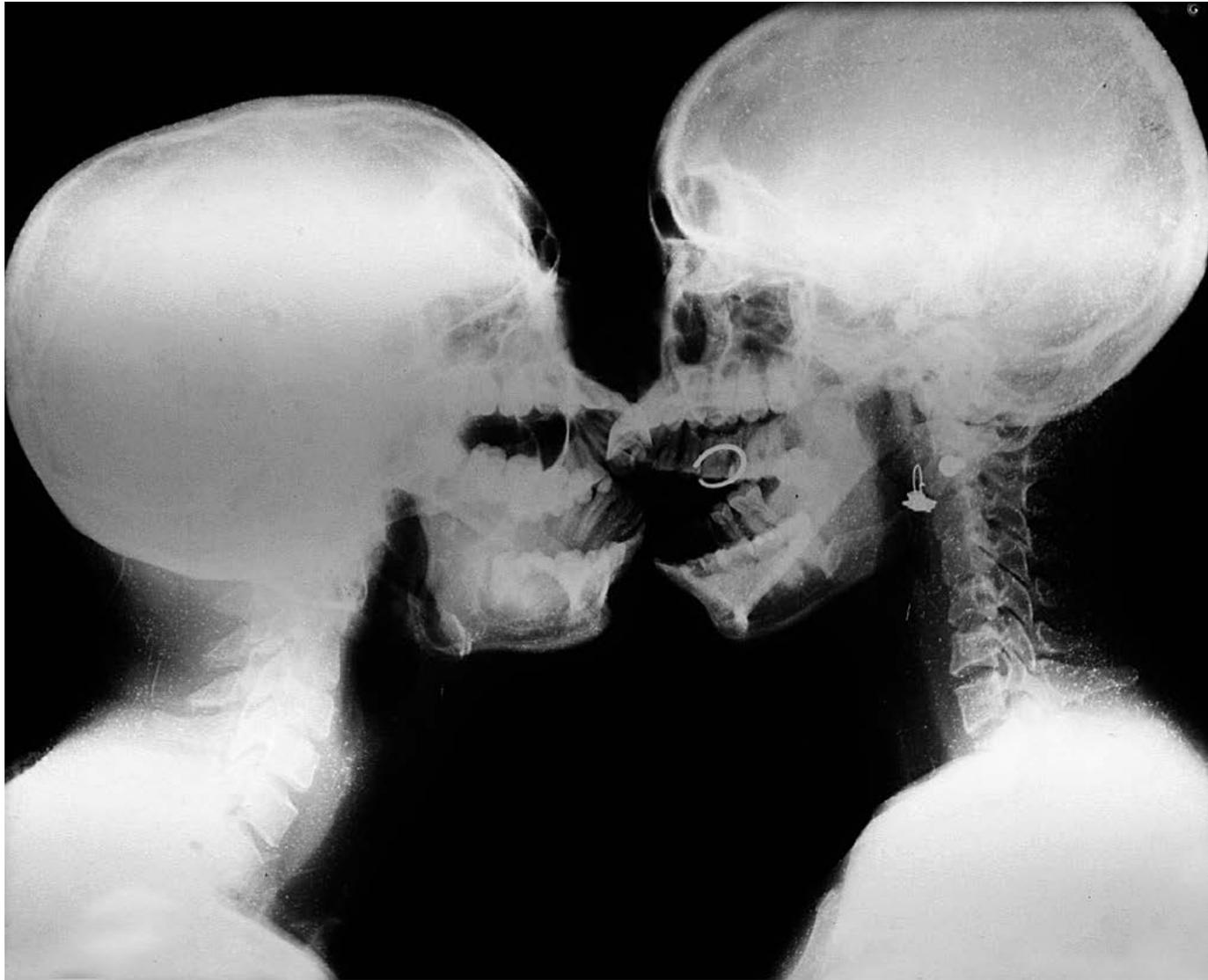


*Los espamos de Venus.* De la serie «Los espamos de Venus»  
2010



*Memorias de una maja.* De la serie «Los espasmos de Venus»  
2011

*Beso transparente*  
2008



YOMER MONTEJO



Sin título  
2010



*Esclavos del presente*  
2010



Sin título  
2010



*La única verdad*  
2010



De la serie «Tendencia femenina hacia la libertad»  
2010

**HURÍ HERRERA**



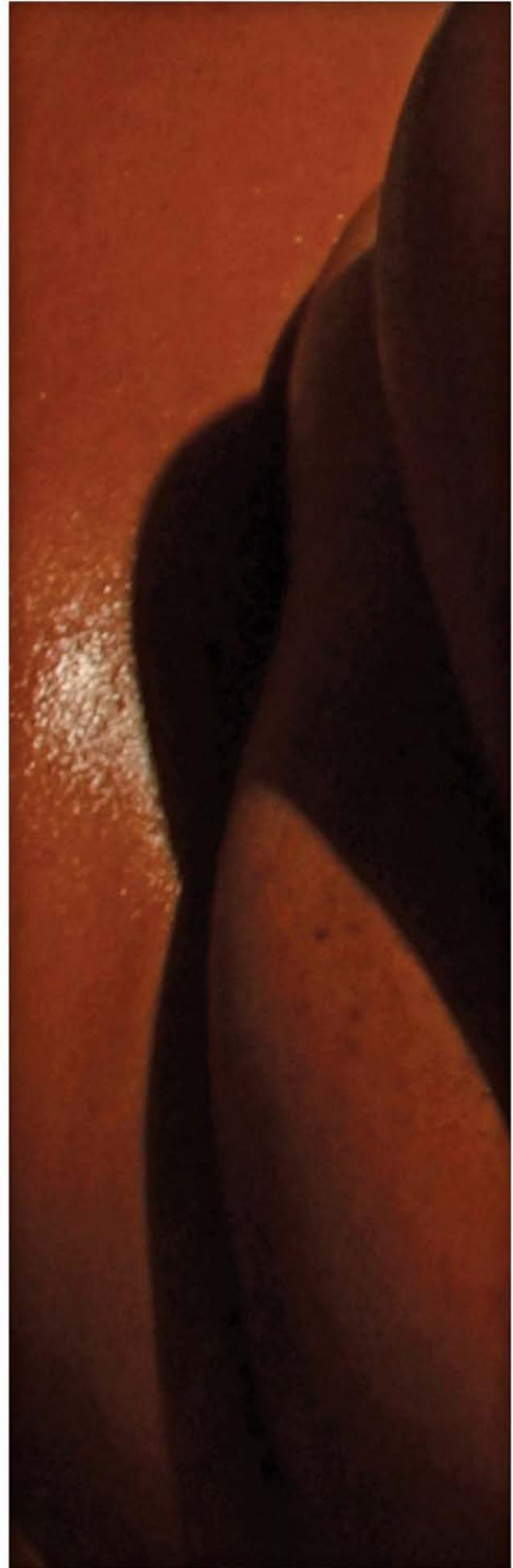
De la serie «Tendencia femenina hacia la libertad»  
2010

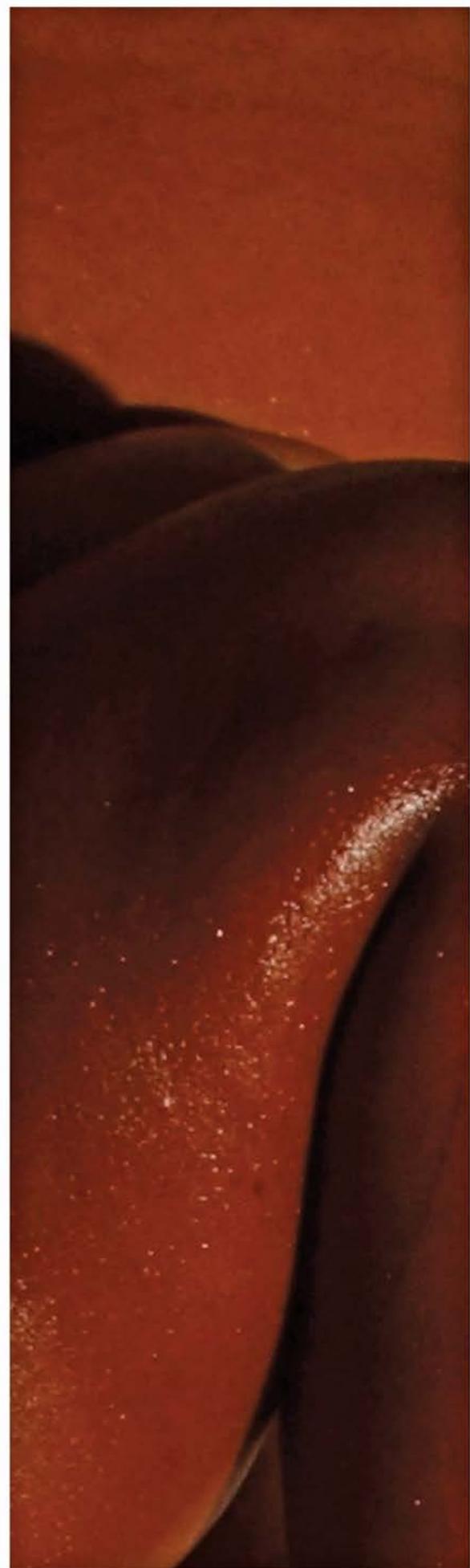
De la serie «Tendencia femenina hacia la libertad»  
2010



ANIELKA KARMONA

Sin título  
2010





CLAUDIA CORRALES



*The Law and Despair*  
2011



*Sin título*  
2011



*De la mano a la boca se pierde la sopa*  
2011

Sin título  
2011



*Danza de los inocentes*  
2011

**RODNEY BATISTA**





*Oasis*  
2009



*Retrato*  
2011



*Cadáver y muñeca*  
2011



*Anónimo*  
2011

*Camera*  
2011



## YURI OBREGÓN

*El trueque.* De la serie «Ciudadano X»  
2011



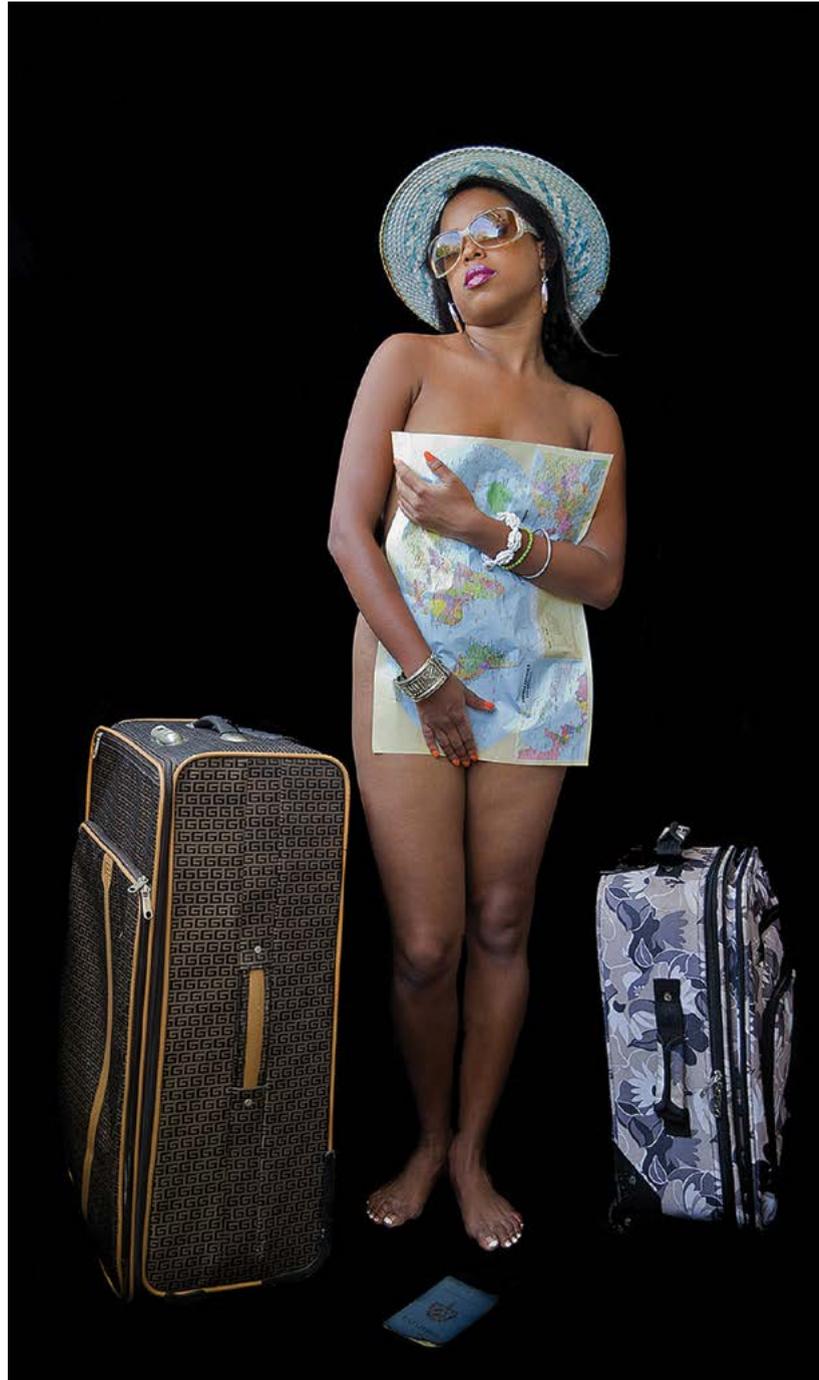
*Ruleta rusa.* De la serie «Ciudadano X»  
2011



*Un jinete llamado muerte.* De la serie «Ciudadano X»  
2011

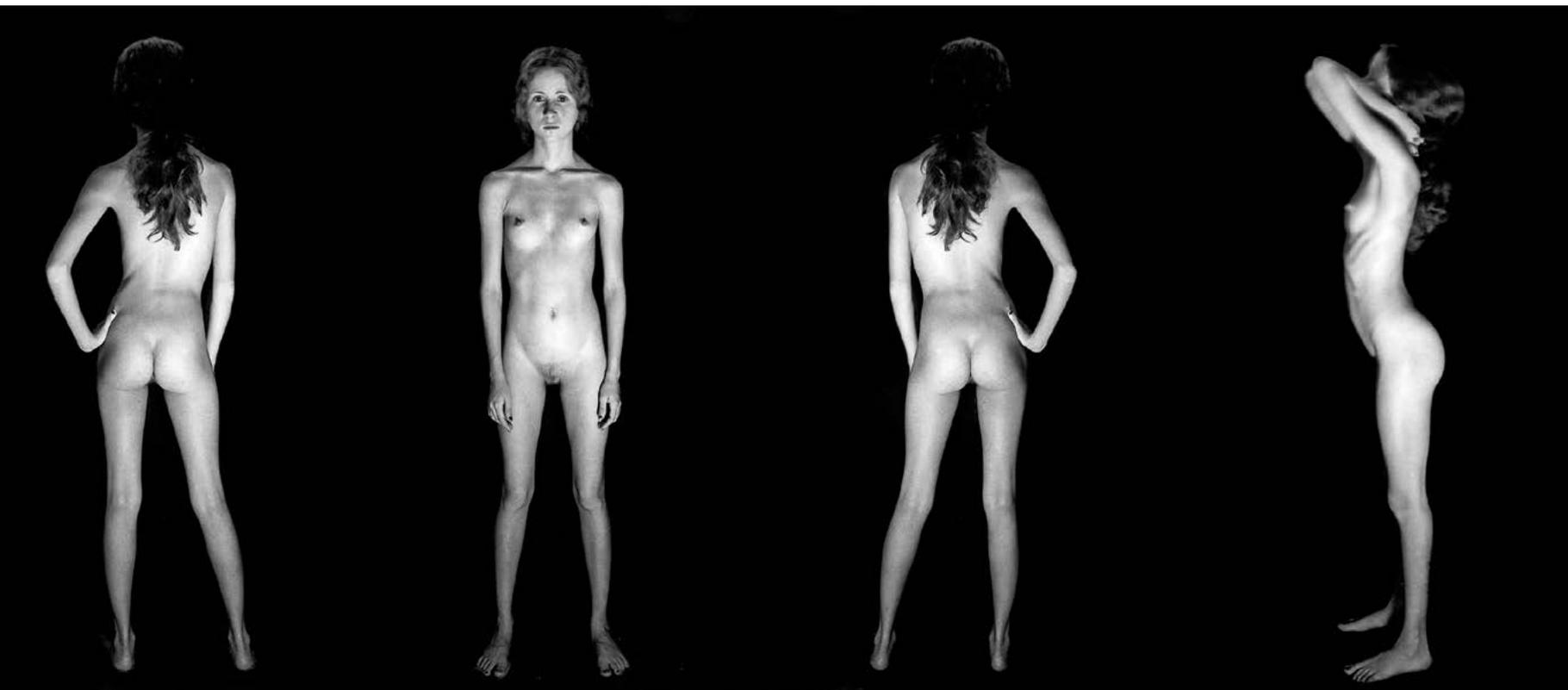


*El martirio de Venus.* De la serie «Ciudadano X»  
2011





*Cara o cruz*  
2009



*Homenaje a Edward Muybridge. De la serie «Clarooscuro»*  
2009

YAMI SOCARRÁS



*Secreto.* Acción realizada con el grupo Cuarta Pragmática. Classpool. Performance 2010



*Estructura de los recuerdos*  
2006

*Ana Mendieta - Yami Socarrás. Performance*  
2010



**DE LOS ARTISTAS**

---

### Abascal, Pedro

– LA HABANA, 1960

Fotógrafo de amplia trayectoria artística, y sin duda uno de los más sobresalientes surgidos en los años noventa. Ha sido fotorreportero y ha trabajado tanto la fotografía publicitaria como las copias fijas de cine. Ha realizado numerosas exposiciones dentro y fuera del país con diversos e importantes premios y reconocimientos. No ha incursionado mucho en el tema cuerpo, pero al hacerlo ha sido con gran acierto.

### Alom, Juan Carlos

– LA HABANA, 1964

Pertenece a la denominada Nueva Generación de Fotógrafos Cubanos. Comenzó su obra de manera autodidacta. En los años ochenta fungió como fotorreportero de diferentes publicaciones cubanas. Ha realizado exposiciones nacionales e internacionales en importantes espacios artísticos. Su obra es de las más relevantes dentro de la fotografía cubana que va de los años ochenta hasta el presente siglo.

### Álvarez, Tito (José María González Álvarez)

– VICTORIA DE LAS TUNAS, 1916-2002

Miembro del Club Fotográfico de La Habana, a partir de los años cincuenta. Pasó algunos cursos de superación y comenzó su vida profesional como fotógrafo a inicios de los sesenta. Trabajó en revistas culturales hasta poco antes de su muerte. Su obra es considerada por la crítica como una de las más valiosas de la historia de la fotografía en Cuba y se destaca por su valor humanista y sociológico. Ganó importantes premios y reconocimientos, tanto nacionales como internacionales.

### Alvisa, Lidzie

– LA HABANA, 1969

Artista de la Plástica con una obra plural, rica en matices y conceptualmente muy fuerte, que le ha valido numerosos reconocimientos, dentro y fuera del país. No es propiamente una fotógrafa pero se vale de la fotografía para documentar su trabajo y para crear imágenes de vigorosas sugerencias visuales.

### Antequera, Félix

– LA HABANA, 1962

Fotógrafo profesional desde los años noventa y graduado del Instituto Superior de Arte en la especialidad de Artes

Escénicas. Su trabajo sobre el cuerpo ha sido distinguido por sus cualidades artísticas. Ha realizado diversas exposiciones en el país y obtenido premios por las mismas. Reside en los Estados Unidos.

### Arco, Alberto

– LA HABANA, 1956

Fotógrafo autodidacta. Comenzó a exponer a partir del año 2000. Ha cursado diversos adiestramientos en España, Alemania y otros países sobre conservación de la fotografía y de fotografía técnica.

### Arias, Constantino

– LA HABANA, 1920-1991

Fue el más notable fotorreportero del país en los años cuarenta y cincuenta. Reunió una importante obra de los conflictos políticos en La Habana y de su sociedad, antes de 1959. Hizo importantes fotografías de las personalidades que visitaron el hotel Nacional de Cuba. Su obra, aún sin exhibir en su totalidad, es un fresco de la sociedad habanera de mediados del siglo xx.

### Atoy Vasconcelos, Felipe

– REMEDIOS. VILLA CLARA, 1919-1992

Abogado de formación, dedicó veinte años de su vida a la práctica y promoción de la fotografía. Miembro del Club Fotográfico de La Habana. Recibió numerosos premios nacionales, y en 1958 recibió la condición de Honoraire Excellence de la FIAP.

### Ballester, Juan Pablo

– LA HABANA, 1966

Artista de la Plástica y miembro de la denominada «Generación de los ochenta» en Cuba. Reside en Barcelona desde hace dos décadas. Su trabajo sobre el cuerpo tiene un tratamiento particular. Acerca del mismo se ha pronunciado elogiosamente la crítica de arte en España.

### Barba, Tessio

– LA HABANA, 1975

Fotógrafo autodidacta que ha trabajado icónicamente el cuerpo con mucha creatividad. Aún no tiene muchas exposiciones realizadas.

### Barroso, Niurka

– SANCTI SPIRITUS, 1961

Graduada de Licenciatura en Literaturas y Lenguas Clásicas en la Universidad de La Habana. Se comienza a conocer en el panorama de la fotografía cubana en los años noventa. En un inicio realizó investigaciones sobre temas relacionados

con el arte fotográfico y luego practicó la fotografía documental. Actualmente tiene como tema cardinal de su obra al cuerpo y ha realizado numerosas exposiciones que le han valido diversos reconocimientos. Reside en Canadá.

### Batista Herrera, Rodney

– LA HABANA, 1988

Graduado de la Academia de Bellas Artes de San Alejandro donde actualmente trabaja como profesor. Ha desplegado una obra en los géneros del dibujo, la pintura, las instalaciones y la fotografía. Como fotógrafo ha realizado diversas exposiciones personales y colectivas en la última década y ha obtenido premios y reconocimientos nacionales.

### Bello Aguabella, Julio

– LA HABANA, 1947

Fotógrafo de formación autodidacta. Graduado en la Escuela de Diseño Gráfico de La Habana. Ha sido fotorreportero de diversas publicaciones periódicas y fotógrafo de publicidad. En el tema del cuerpo es un depurado estilista que ha cosechado numerosos premios y reconocimientos nacionales.

### Blez Marcé, Joaquín

– SANTIAGO DE CUBA, 1886-1974

En 1922 obtuvo en La Habana un título de habilitación técnica y profesional de fotografía, y después viajó a Francia, Alemania y los Estados Unidos, donde completó su formación en la especialidad. Fue uno de los fundadores del Club Fotográfico de La Habana. Estableció su estudio en la capital allí sobresalió por sus retratos. Es el pionero indiscutible de la fotografía del cuerpo en Cuba.

### Bobadilla Diez, Javier Alejandro

– LA HABANA, 1979

Licenciado en Ciencias de la Computación. Fotógrafo autodidacta. Solo tiene una muestra personal y varias colectivas en salones de arte erótico. Es una obra en pleno desarrollo.

### Borjas, Juan Carlos

– ANTILLA, HOLGUÍN, 1957

Fotógrafo autodidacta de vasta experiencia. Sus trabajos sobre el cuerpo han sido abordados en diferentes estudios críticos realizados. Fue corresponsal de guerra en Angola. También ha realizado fotografía publicitaria y de arquitectura. Ha recibido numerosos reconocimientos.

**Bou, Francisco (Paco)**

– LA HABANA, 1940

Fotógrafo autodidacta. Sus zonas de preferencias han sido el mundo de la danza y el cine. Fotógrafo del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) por décadas, ha acumulado un rico imaginario que representa una extensa memoria del cine cubano y también de la danza y el ballet. Ha trabajado también en el mundo de las imágenes en movimiento y realizado numerosas exposiciones personales y colectivas de significativos reconocimientos.

**Calderín, Felco**

– LA HABANA, 1970

Fotógrafo que comienza su actividad creativa con talento e imaginación. Su tratamiento del cuerpo es muy interesante.

**Cañibano Ercilla, Raúl**

– LA HABANA, 1961

Es uno de los más reconocidos fotógrafos cubanos, con una obra sólida y multipremiada que se caracteriza por su honda naturaleza sociológica y la afilada mirada con que examina los temas de sus ensayos. Son numerosas las exposiciones personales y colectivas realizadas que tuvieron su despegue a inicios de los años noventa. El tema cuerpo no es de los más trabajados en su obra. Ha exhibido en importantes espacios nacionales e internacionales.

**Ceballos, Sandra**

– GUANTÁNAMO, 1961

Artista de la Plástica de mucho reconocimiento dentro y fuera de Cuba. Es de las artistas que se revelaron en los inicios de los años noventa como una generación que sorprendió a la crítica especializada internacional. Ha utilizado su talento en la práctica de la pintura, el grabado, la instalación, el *performance* y la fotografía, en todos los casos con mucha originalidad.

**Coll, Erick**

– LA HABANA, 1976

Graduado de Licenciatura en Comunicación Social. Es profesor de fotografía en el Instituto Superior de Diseño Industrial (ISDI). Ha trabajado también en el universo del cine y del documental, y ha realizado diversas exposiciones. Su obra ha sido galardonada y su trabajo sobre el cuerpo presenta el interés especial de lo experimental. Es un promotor de la fotografía en medios docentes y culturales.

**Corrales, Raúl (Raúl Corral Fornos)**

– CIEGO DE ÁVILA, 1925-2006

Fotógrafo autodidacta, trabajó antes de 1959 en la Cuba Sono Films. Al triunfo de la Revolución Cubana se integró a su proceso político bajo las órdenes de Ernesto Che Guevara, y luego fue fotógrafo acompañante de Fidel Castro. Sus reportajes fotográficos de antes y después de enero de 1959 se consideran de lo mejor de la fotografía cubana del siglo xx. En 1997 recibió el Premio Nacional de Artes Plásticas.

**Corrales, Claudia (Claudia Corral Mesa)**

– LA HABANA, 1987

Joven proveniente de una familia de fotógrafos. Aún se encuentra realizando sus estudios universitarios y su obra fotográfica apenas comienza.

**Corzo Conte, Carlos**

– MATANZAS, 1990

Joven fotógrafo autodidacta con aún muy poca experiencia. Sus fotografías han sido realizadas de conjunto con Liset Falero Luna.

**Cueto Perearnau, Luis del (Karoll)**

– LA HABANA, 1910-1979

Estudió Comercio y desde muy joven practicó la fotografía. Montó su estudio en el reparto Almendares. Durante la década de los años cuarenta se dedicó a fotografiar a gimnastas y fisiculturistas. Fue un retratista de estudio.

**Díaz Montero, José Luis**

– LA HABANA, 1967

De formación autodidacta, aunque recibió varios cursos opcionales de fotografía en instituciones docentes. Comenzó su trabajo como fotógrafo documental, y luego pasó a realizar imágenes con sentido artístico plenamente. Posee pocas exposiciones, tanto personales como colectivas, pero ya ha recibido el reconocimiento de la crítica.

**Falero Luna, Liset**

– SANTIAGO DE CUBA, 1976

Joven fotógrafa autodidacta que se radicó en Matanzas donde comenzó su incipiente vida artística de conjunto con Carlos Corzo Conte.

**Fernández Delgado, Leonel (Leo)**

A mediados de los años noventa comenzó su formación como fotógrafo, aunque diez años antes ya había estado exponiendo en galerías habaneras. Actualmente

posee decenas de muestras personales y colectivas. Reside en los Estados Unidos.

**Figueroa, José Alberto**

– LA HABANA, 1946

Es uno de los más relevantes fotógrafos cubanos. En su obra, dedicada a lo social y a otros temas, no tuvo a lo corporal como blanco de su trabajo. Surgió a la fotografía como asistente de Korda, y con posterioridad laboró en su propia obra artística. Ha recibido numerosos premios nacionales y ha expuesto dentro y fuera del país.

**Flores, Adonis**

– SANCTI SPÍRITUS, 1971

Artista de la Plástica con una obra que fundamentalmente ha desarrollado el *performance* e instalaciones. Ha utilizado la fotografía como documentación de su trabajo. Sus numerosas exposiciones, dentro y fuera del país, le han ganado diversos premios nacionales e internacionales.

**González Piña, Abigail**

– MATANZAS, 1964

Artista de la Plástica, realizador de videos de arte y fotógrafo. Ha sobresalido por su aguda perspectiva en su obra acerca del cuerpo y el erotismo. Radicado en su ciudad natal, ha expuesto dentro y fuera del país, y obtenido numerosos premios y reconocimientos. Pertenece a la denominada por la crítica especializada Nueva Generación de Fotógrafos Cubanos.

**Guerra, Eduardo**

– PINAR DEL RÍO, 1967

Artista de la Plástica graduado del Instituto Superior de Arte (ISA), con una obra diversa en la que la fotografía es una expresión más de su talento. Ha expuesto en Cuba y diversos países con mucho reconocimiento.

**Hernández Batista, Ramsés**

– LA HABANA, 1975

Graduado de un curso de Fotografía Integral. Su obra incipiente se mueve entre la fotografía documental, artística, de la moda y la publicitaria.

**Hernández Hernández, Dany**

– MATANZAS, 1975

Fotógrafo autodidacta que ya ha expuesto en varias ocasiones sus trabajos en muestras personales y colectivas. Ha obtenido premios y reconocimientos locales.

### Hernández Santos, Eduardo

— LA HABANA, 1964

Graduado de la Academia de Bellas Artes San Alejandro y luego profesor de la misma. Ha creado una línea de trabajo con el tema homoerótico que lo identifica y le ha ganado el reconocimiento de la crítica. Con numerosas exposiciones dentro y fuera del país, el artista ha merecido diversos premios y reconocimientos nacionales e internacionales. Miembro de la Nueva Generación de Fotógrafos Cubanos, la obra de este fotógrafo es de las más relevantes en el tema corporal.

### Herrera, Hurí

— LA HABANA, 1986

Autodidacta. Su obra de fotografía es aún incipiente. Ha recibido cursos de superación.

### Herrera Ulashkevich, Cristóbal

— LA HABANA, 1971

Graduado de Diseño Industrial. Como fotoreportero, y autor de fotos de publicidad y modas, laboró en agencias de prensa internacionales radicadas en Cuba. Emigró a inicios del presente siglo a los Estados Unidos. En Cuba obtuvo diversos reconocimientos por obras de fotoreporterismo y de naturaleza artística. Hizo pocos desnudos pero signados por su delicadeza y sugerencia.

### Karmona, Anielka

— ISLA DE LA JUVENTUD, 1972

Graduada de Agronomía. Realizó en 2009 sus primeros estudios sobre fotografía. Trabaja actualmente en la fotografía de publicidad.

### Korda (Alberto Díaz)

— LA HABANA, 1928-2001

Autodidacta. Estableció en El Vedado, con su amigo Luis Pierce Byers, el Korda Studios. Allí realizaron una productiva faena en el mundo de la moda y la publicidad. Al triunfo de la Revolución Cubana se integró al proceso político y se convirtió en fotógrafo acompañante de Fidel Castro. Su obra alcanzó una relevancia mundial al ser el autor de la instantánea de Ernesto Che Guevara, considerada por muchos la más reproducida de la historia de la fotografía.

### Larramendi Joa, Julio Ángel

— SANTIAGO DE CUBA, 1952

Doctor en Ciencias Técnicas en la antigua URSS, este artista ha creado una obra

plural en la que temas como la fauna, la flora, lo social y la arquitectura han sido los más tratados. También ha gestado una labor editorial de mucho reconocimiento y en la que la fotografía ha tenido un papel relevante.

### Luis, Lázaro

— LA HABANA, 1966

Fotógrafo autodidacta. Sus exposiciones en muestras colectivas —aún no tiene su primera expo personal— son bastante recientes y comienzan a revelar un artista de mucha imaginación, lo cual se ha demostrado por los reconocimientos recibidos.

### Macías, Jorge

— CIEGO DE ÁVILA, 1953

Graduado de estudios superiores de Filosofía y Sociología. Recibió cursos sobre fotografía en la Fototeca de Cuba. Ha sido reportero gráfico, curador y crítico de arte, y también ha ejercido como profesor de materias vinculadas a la fotografía.

### Martí, José Julián

— LA HABANA, 1953

Es uno de los más reconocidos fotógrafos del país, aunque el cuerpo no es su tema más trabajado. Su obra se caracteriza por un acentuado y fuerte matiz sociológico. Ha ganado numerosos premios y reconocimientos a partir de sus diversas exposiciones personales y colectivas.

### Martí, Néstor

— LA HABANA, 1972

Graduado de Historia del Arte en la Universidad de La Habana. Fotógrafo autodidacta que viene realizando un creciente trabajo, tanto en lo creativo como en lo promocional de la fotografía. Ha realizado numerosas exposiciones, entre ellas en la X Bienal de La Habana, como la más importante.

### Mauri, Yanahara

— LA HABANA, 1984

Graduada de Historia del Arte en la Universidad de La Habana, se hizo fotógrafa empíricamente, y tras varios cursos de postgrado, relacionados con la fotografía, comenzó a exponer sus obras en 2009. En poco tiempo ha recibido diversos premios nacionales.

### Mendieta, Ana

— LA HABANA 1948-1995

Artista de la Plástica con una obra performática notable, que utilizó la

fotografía básicamente para documentar su trabajo. Radicada desde niña en los Estados Unidos, vino a Cuba en los años ochenta, e influyó en la vanguardia artística del momento. Su obra y su presencia en el país aportaron en cuanto al cambio del arte cubano, en sentido general, y al tratamiento del cuerpo, en particular.

### Moltó, Eduardo

— LA HABANA, 1965

Artista de la Plástica y diseñador gráfico con una obra multipremiada, dentro y fuera del país. Actualmente reside en los Estados Unidos.

### Montejo Harrys, Yomer Fidel

— CAMAGÜEY, 1983

Graduado de escuelas de artesanía. Es un fotógrafo autodidacta que apenas comienza su actividad creativa. Ha recibido algunos reconocimientos nacionales.

### Mora, Elsa

— HOLGUÍN, 1971

Artista de la Plástica muy reconocida, tanto nacional como internacionalmente. Su participación en la fotografía del cuerpo no ha sido extensa pero sí intensa. Actualmente reside en los Estados Unidos.

### Moreira, Cirenaica

— LA HABANA, 1969

Graduada del Instituto Superior de Arte (ISA). Ha expuesto en numerosas muestras, tanto dentro como fuera del país. Ha obtenido diversos premios y reconocimientos. Tardíamente fue incorporada a la Nueva Generación de Fotógrafos Cubanos. Su obra forma parte de lo más relevante del tratamiento del cuerpo por la fotografía cubana.

### Nadalito (Nadal Antelmo Vizcaíno)

— CÁRDENAS, 1968

Graduado de ingeniero mecánico y de técnico medio en fotografía, este joven artista del lente ha sido un persistente fotógrafo del cuerpo y del erotismo como centros temáticos de su interesante obra. Ha realizado múltiples exposiciones en la Isla y en el exterior, y ha obtenido diversos reconocimientos. Alterna su residencia entre Cuba y España.

### Obregón Batard, Yuri

— LA HABANA, 1979

Graduada del Instituto Superior de Arte (ISA) en 2010, ha recibido diferentes cursos sobre fotografía para complementar

su formación. Posee varias exposiciones personales y colectivas y ya ha obtenido premios y reconocimientos nacionales.

#### Orozco, Marianela

– SANCTI SPÍRITUS, 1973

Graduada de Licenciatura en Letras en la Universidad de Las Villas. Artista de la Plástica que ha trabajado principalmente el *performance*. Ha realizado numerosas exposiciones personales y colectivas, dentro y fuera de Cuba, y obtenido importantes reconocimientos nacionales.

#### Otero, Carlos

– LA HABANA, 1968

Fotógrafo submarinista multipremiado en Cuba y en el exterior. Aportó las únicas imágenes del cuerpo tomadas bajo el mar que recoge este libro.

#### Otero, Jorge

– LA HABANA, 1986

Graduado de la Academia de Bellas Artes San Alejandro y actualmente es estudiante del Instituto Superior de Arte (ISA). A pesar de su juventud ya ha realizado varias exposiciones personales y numerosas colectivas, y ha sido galardonado por la calidad de sus obras.

#### Pacheco Salazar, Ramón

– RANCHUELO, VILLA CLARA, 1954

Fotógrafo de formación autodidacta que se ha desempeñado como reportero gráfico de publicaciones periódicas de la ciudad de Matanzas, donde reside. Ha recibido numerosos premios y reconocimientos nacionales.

#### Padró, Tomás

– SANTIAGO DE CUBA, 1900-1978

Miembro del Club Fotográfico de su ciudad natal, fue uno de los dinamizadores de la fotografía en el oriente del país. Hizo fotos de desnudos muy avanzadas para la época.

#### Pascual, Omar

– LA HABANA, 1971

Artista de la Plástica, crítico y poeta, con una obra plural en la que se incluye la fotografía. Actualmente reside en España y es director del Centro Atlántico de Arte Moderno, en las Palmas de Gran Canarias.

#### Pegudo Gallardo, Rafael

– LA HABANA, 1899-1981

Fue fotógrafo de diversos periódicos. Autor de textos de mucha importancia

sobre fotografía, en particular su libro *La fotografía del desnudo*, que es ya un clásico. Organizador del Primer Centenario de la Fotografía en Cuba, en 1939. Recibió numerosos reconocimientos a lo largo de su carrera.

#### Peña González, René de Jesús (Pupy)

– LA HABANA, 1957

Miembro de la denominada por la crítica como Nueva Generación de Fotógrafos Cubanos, ha realizado un notable trabajo en la fotografía corporal, con un fuerte acento en los temas raciales y eróticos. Se graduó en Licenciatura en Lengua Inglesa en el Instituto Pedagógico Superior Enrique José Varona, de La Habana. Ha expuesto dentro y fuera del país, y obtenido numerosos premios en los dos ámbitos. Obras suyas han formado parte de exposiciones personales y colectivas en importantes centros de arte de diversos países.

#### Pérez Bravo, Marta María

– LA HABANA, 1959

Forma parte de la denominada por la crítica Nueva Generación de Fotógrafos Cubanos. Graduada de la Academia de Bellas Artes San Alejandro y del Instituto Superior de Arte (ISA). Se radicó en México en los años noventa. Su obra se ha expuesto en importantes espacios internacionales de arte y goza de un estimable reconocimiento por la crítica especializada. Ha obtenido numerosos premios nacionales e internacionales.

#### Pino, Alain

– CAMAGÜEY, 1974

Uno de los más talentosos artistas de la Plástica cubana surgidos a finales de los años noventa. Ha utilizado la fotografía fundamentalmente como parte de sus instalaciones, de naturaleza conceptual, y como documentación de su trabajo. Su obra es reconocida nacional e internacionalmente y goza de un amplio reconocimiento de la crítica.

#### Pita, Tony

– LA HABANA, 1959

Fotógrafo autodidacta. Ha sido promotor de las artes visuales en su ciudad de residencia.

#### Prendes, Jaime

– ISLA DE LA JUVENTUD, 1965

Fotógrafo autodidacta con una extensa obra sobre lo corporal en la que el concepto cuerpo sirve de pretexto para profundas reflexiones sobre lo social y lo erótico.

Posee numerosas exposiciones personales y colectivas, algunas de ellas realizadas fuera de Cuba y también ostenta una amplia relación de reconocimientos nacionales.

#### Puig, Herman

– LA HABANA, 1929

Se marchó de Cuba en 1957 y se radicó primero en París y luego en España, donde comenzó a realizar su obra artística de desnudos, preferiblemente masculinos, que le ocasionó persecuciones del franquismo. Sigue residiendo en París y su obra, de notable relieve artístico, apenas comienza a ser conocida en Cuba. A pesar de su avanzada edad, se mantiene en activo como artista y fotógrafo del cuerpo.

#### Puldón Villarreal, Miguel Jesús

– HOLGUÍN, 1951

Artista de la Plástica con desarrollo en la pintura y la fotografía. Ha recibido cursos de superación en materias fotográficas, y realizado numerosas exposiciones dentro del país con algunos reconocimientos.

#### Pupo, Jorge Luis

– LA HABANA, 1970

Fotógrafo autodidacta que ha trabajado con mucha suerte el tema racial y el arte corporal. Es autor de imágenes de una marcada fuerza expresiva. Sus numerosas exposiciones han recibido los elogios de la crítica, premios y reconocimientos. Reside desde hace una década entre Bélgica y París.

#### Raggi, Ossain

– LA HABANA, 1967

Profesor de fotografía en el Instituto Superior de Arte (ISA). Ha obtenido numerosos premios y reconocimientos a partir de diversas exposiciones, así como de su vida dedicada por entero a dimensionar y promocionar la fotografía.

#### Ramírez, Enrique

– SANCTI SPÍRITUS, 1960

Fotógrafo autodidacta de vasta experiencia, aunque la fotografía del cuerpo no ha sido el centro preferencial de su trabajo. Ha participado en eventos teóricos sobre fotografía. Desde mediados de los años ochenta expone en Matanzas, ciudad en la que reside hace muchos años. Ha obtenido numerosos premios y reconocimientos.

#### Ramírez de Arellano, Nelson

– BERLÍN, ALEMANIA, 1969

Reside en Cuba desde los años setenta. Junto a su esposa, Liudmila Velazco, ha gestado

una obra que le ha valido numerosos reconocimientos, dentro y fuera del país. Ha expuesto en diversos eventos de arte contemporáneo, en especial en la X Bienal de La Habana. Actualmente es director de la Fototeca de Cuba.

#### Rembrandt (Hajdú, Aladar)

– YUGOSLAVIA, 1921-2005

Dueño de uno de los tres estudios fotográficos más importantes de La Habana, en la primera mitad del siglo xx. Fue un conocido fotógrafo de la alta burguesía habanera.

#### René Francisco (René Francisco Rodríguez)

– HOLGUÍN, 1960

Artista de gran reconocimiento, tanto nacional como internacional. Profesor y educador del Instituto Superior de Arte (ISA), que ha liderado y formado a artistas jóvenes, quienes después se han revelado como notables talentos. Posee una obra de gran complejidad conceptual, expuesta en importantes centros de arte contemporáneo de todo el mundo. Utiliza la fotografía como registro de su trabajo. Obtuvo en 2010 el Premio Nacional de Artes Plásticas.

#### Rodríguez, Alexis

– LA HABANA, 1966

Fotógrafo autodidacta que apenas comienza su vida artística. Trabaja para el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano y para la Oficina del Historiador de la Ciudad.

#### Rodríguez, Eduardo

– LA HABANA, 1982

Fotógrafo autodidacta muy joven, con apenas dos exposiciones personales y tres colectivas pero con una serie de mucho interés en cuanto al tratamiento del cuerpo.

#### Rodríguez, Ismael

– LA HABANA, 1962

Fotógrafo autodidacta que descolló en la década de los años noventa por el tratamiento icónico del cuerpo. Luego se desplazó a otros temas y actualmente está en una suerte de receso en su actividad creadora. Ganó numerosos premios y reconocimientos.

#### Rodríguez Decall, Roberto

– CIENFUEGOS, 1915-1995

De formación autodidacta, fue de uno de los fundadores del Club Fotográfico de

Cuba. Se dedicó también a la enseñanza de la fotografía y escribió para la prensa artículos sobre esta en la década de los años cuarenta del siglo pasado. Participó en exposiciones internacionales convocadas por la Leica Photographic Gallery, en Nueva York. Obtuvo numerosos premios y reconocimientos nacionales.

#### Rodríguez Moreno, Daylene

– CÁRDENAS, MATANZAS, 1978

Tiene en su haber ya una buena cantidad de muestras personales y colectivas, así como premios en Salones Provinciales. El pasado año expuso en la Fototeca de Cuba una muestra que legitima su inicio en el arte de la fotografía.

#### Romero, Sergio

– CIENFUEGOS, 1955

Fotógrafo autodidacta. Ha desarrollado una extensa y plural obra en el fotorreporterismo. Su exposición *Paisaje vivo*, integrada por treinta fotos de desnudos, en 1986, marcó un hito importante en la fotografía del cuerpo en Cuba. Actualmente está concentrado en la fotografía publicitaria.

#### Roque, Adalberto

– MINAS DE MATAHAMBRE, PINAR DEL RÍO, 1959

Graduado de escuelas de Arte y se ha desempeñado con posterioridad como profesor en ellas. Se inició en la fotografía como fotorreportero. Posee una destacada colección de premios por su labor de promotor de la fotografía. Ha realizado numerosas exposiciones y obtenido diversos reconocimientos.

#### Rosales, Guibert

– LA HABANA, 1979

Graduado de la Academia de Bellas Artes de San Alejandro y de Licenciatura en Artes Plásticas del Instituto Pedagógico Superior Enrique José Varona. Ha realizado algunas exposiciones de artes visuales con reconocimiento nacional.

#### Rottenberg, Enrique

– BUENOS AIRES, 1948

De formación en el universo del cine, este artista ha centrado en el cuerpo humano los discursos conceptuales más diversos. Con creciente número de exposiciones en Cuba (donde reside desde hace años) y en el extranjero, es hoy uno de los creadores que ha experimentado con la imagen corporal como surtidora de signos expresivos.

#### Salas Merino, Roberto

– LA HABANA, 1940

Fotógrafo de formación autodidacta, comenzó muy joven su labor bajo los auspicios de su padre, Osvaldo Salas, uno de los grandes maestros de la fotografía cubana de todos los tiempos. Regresó a su país después de enero de 1959 y se integró activamente a la Revolución. Trabajó como fotorreportero. Fue fotógrafo acompañante de Fidel Castro e integra el grupo de autores de la denominada «fotografía épica» cubana. Considerado por la crítica como uno de los más versátiles y experimentales fotógrafos del país, en los años noventa comenzó a trabajar el cuerpo e inició así una nueva línea de trabajo artístico. Ha expuesto en importantes espacios, dentro y fuera de Cuba, así como ha cosechado numerosos premios nacionales e internacionales.

#### Siamés, Proyecto (Eduardo Javier y Orlando García García)

– LA HABANA, 1978

Graduado del Instituto Pedagógico Superior Enrique José Varona de La Habana el primero, y del Instituto de Diseño Industrial el segundo. Han realizado su obra de conjunto, titulado su proyecto como Siamés. Su obra ha obtenido varios reconocimientos.

#### Socarrás, Yami

– LA HABANA, 1989

Estudiante del Instituto Superior de Arte (ISA), quien comienza apenas su vida artística. Forma parte del grupo de alumnos que lidera el reconocido artista y profesor René Francisco. Su obra refleja una huella evidente de la artista Ana Mendieta.

#### Solórzano, Lissette

– LA HABANA, 1969

Fotógrafa de vasta experiencia y obra plural. Ha expuesto en decenas de ocasiones, dentro y fuera de Cuba, con mucho éxito comercial y de crítica. Ha recibido diversos premios y reconocimientos, entre ellos el Nacional de Curaduría por una muestra de fotografía.

#### Vega Fernández, Carlos (Carlucho)

– CÁRDENAS, 1940

Se desempeñó como fotógrafo desde 1969. Radicado en Varadero, ha realizado una obra interesante sobre el cuerpo.

Ha obtenido numerosos premios y reconocimientos nacionales.

**Velazco, Liudmila**

— MOSCÚ, RUSIA, 1969

Reside en Cuba desde los años setenta. Fotógrafa de trabajo netamente conceptual. Junto a su esposo y también fotógrafo, Nelson Ramírez de Arellano, ha realizado diversas exposiciones de fotografía y video, dentro y fuera del país, y participado en la X Bienal de La Habana. Ha obtenido diversos premios y reconocimientos.

**Vidal, Gonzalo**

— PUNTA ARENAS, CHILE, 1950

Reside en Cuba hace más de veinte años, los mismos que lleva vinculado a la práctica de la fotografía artística. Su participación ha sido notable en la vida creativa cubana por todo este tiempo. Es autor de fotografías con la temática del jazz, que han sido incluidas en libros, y sus fotos del cuerpo han ganado diversos premios y reconocimientos nacionales.

**Vidal, Juan José**

— LA HABANA, 1947-1996

Fotógrafo profesional desde 1962. Cursó estudios técnicos sobre la especialidad y más tarde la carrera de Historia del Arte en la Universidad de La Habana. Ganó diversos premios nacionales e internacionales. Su obra de desnudos en los años ochenta contribuyó a impulsar esta zona temática de la fotografía en el país.

**Vilches, Carolina**

— SANTA CLARA, 1965

Graduada de la Escuela Vocacional de Artes Visuales en su ciudad natal, y luego de Arquitectura. Con posterioridad realizó cursos de fotografía y comenzó como fotorreportera y profesora de la materia. Ha realizado numerosas exposiciones personales y colectivas, en Cuba y otros países. Su obra ha recibido reconocimientos y premios.

**Vorojbitov, Andrei R.**

— LA HABANA, 1971

Fotógrafo autodidacta. Ha realizado diversas exposiciones personales y colectivas, y su obra ha sido ampliamente galardonada en la Isla.

**Zambrana, Armando**

— LA HABANA, 1962

Fotógrafo autodidacta. Comenzó trabajando en la revista *Bohemia*. El cuerpo no es centro de su obra pero este ha sido abordado con interés e imaginación. Posee varias exposiciones personales y colectivas y ha recibido diversos reconocimientos.

**Zerquera, Jacqueline**

— LA HABANA, 1965

Graduada de la Academia de Bellas Artes San Alejandro. Comenzó su vida artística como pintora y ha expuesto en diversos países. Actualmente reside en los Estados Unidos.



## BIBLIOGRAFÍA

- ACOSTA DE ARRIBA, RAFAEL: «Del fauno al sexting», en *Sexología y Sociedad*, La Habana, no. 45, enero-abril, 2010, pp. 26-33.
- \_\_\_\_\_ : «Pasando de moda, interioridades de una mutación», en *Caminos de la mirada*, Ediciones Unión, La Habana, 2007, pp. 225-263.
- \_\_\_\_\_ : «La piel como metáfora del mundo», en *Dentro-Fuera*. Catálogo. Galería de Arte Concha Ferrant, La Habana, mayo-junio, 2003, s/p, s/f.
- \_\_\_\_\_ : «Un siglo del desnudo fotográfico en Cuba», en *Unión. Revista de Literatura y Arte*, La Habana, no. 31, abril-junio, 1998, pp. 73-81.
- \_\_\_\_\_ : «Los rituales del cuerpo», en *Artecubano*, La Habana, no. 1, 1997, pp. 17-21.
- AGUILERA, CARLOS ALBERTO: «Vigilar y castigar (Entrevista a Juan Carlos Alom)», en *Unión. Revista de Literatura y Arte*, La Habana, no. 31, abril-junio, 1998, pp. 70-72.
- ALONSO, ALEJANDRO G.: «Fotografía. ¿La gran ausente?», en *Fototécnica*, La Habana, no. 2, 1987, pp. 8-13.
- ARENCIBIA, FÉLIX: «Bellas fotos de Bello», en *Fototécnica*, La Habana, no. 2, 1983, pp. 3-6.
- ARTEAGA, LUISA MARINA: «Apuntes sobre un fotógrafo-artista o un artista-fotógrafo», en *Fototécnica*, La Habana, no. 2, 1984, pp. 1-9.
- BALBUENA ALMAGUER, RAFAEL J.: «142 años de fotografía cubana», en *Fototécnica*, La Habana, no. 1, 1984, pp. 21-22.
- BARLEY, NIGEL: *El antropólogo inocente*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1989.
- BARTHES, ROLAND: *La cámara lúcida*, Editorial Paidós-Comunión, Barcelona, 1980.
- BATAILLE, GEORGE: «Hegel, la muerte y el sacrificio», en *Las lágrimas de Eros*, Ediciones Signos, Córdoba, 1968, pp. 36-47.
- BENJAMIN, WALTER: *Sobre la fotografía*, Pre-Textos, Valencia, 2005.
- BOBES, VELIA CECILIA: *Los laberintos de la imaginación. Repertorio simbólico, identidades y actores del espacio social en Cuba*, El Colegio de México, México D. F., 2000.
- BOURDIEU, PIERRE: *Un arte medio*, colección Fotografía, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.
- CABALLERO, RUFO: *Agua bendita*, Ediciones ICAIC y Artecubano Ediciones, La Habana, 2010.
- CALLAHAN, SEAN: *NUDES (Introduction: Arresting the Eyes)*, Zurich, Graphic Press Corp., 1975.
- CAMPOS GARCÍA, ALEJANDRO: «Cien años de fotografía cubana», en *Artecubano*, La Habana, no. 1, 1999, pp. 41-42.
- CAMPUZANO, LUISA: «Ser cubana y no morir en el intento», en *Temas*, La Habana, no. 5, enero-mayo, 1996, pp. 4-10.
- Cartografías del cuerpo*. La dimensión corporal en el arte contemporáneo. (Colectivo de autores). CENDEAC, Murcia, 2004.
- CASTELLANOS SIMONS, GUILLERMO: «La imagen ambigua», en *Revolución y Cultura*, La Habana, no. 5, septiembre-octubre, 1994, pp. 26-31.
- CASTRO, ELVIA ROSA: «El lenguaje misterioso de los cuerpos». Catálogo a la exposición *Pulsiones. Fotografía Cubana Contemporánea*, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, noviembre, 2003, p. 2.
- Catálogo *Arenas movedizas*. Luis Gómez y Juan Carlos Alom, Fundación Ludwig de Cuba, Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, 1995, s/p.
- Catálogo *Desnudar la imagen*. Fondo Cubano de Bienes Culturales, Galería La Acacia, La Habana, 1997.
- Catálogo *La fotografía en Cuba: exposición retrospectiva*. Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, 1983.
- Catálogo *Primer Salón de Fotografía del Cuerpo Humano NUDI'96*. Consejo Nacional de las Artes Plásticas, Fototeca de Cuba, La Habana, 1996.
- Catálogo *René Peña. Fotografías*. Fototeca de Cuba, La Habana, s/f, s/p.
- Catálogo *Salón Nacional de Fotografía 1999*. Consejo Nacional de las Artes Plásticas, Fototeca de Cuba, Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana, 1999.
- CEPERO, ILEANA: «Entre los límites de lo incierto. Aproximaciones a las nuevas poéticas en la fotografía cubana», en *Artecubano*, La Habana, no. 1, 2001, pp. 62-66.
- \_\_\_\_\_ : «El fotógrafo del mundo elegante», en *Cuba, arte e historia desde 1968 hasta nuestros días*, Catálogo a la exposición MNBA y Montreal Museum of Fine Arts, Montreal-La Habana, 2008, pp. 84-91.
- CLARK, KENNETH T.: *The Nude (a Study in Ideal Form)*, Princeton University Press, Princeton, 1953.
- COLOMBRES, ADOLFO: «El desnudo: acción y pasión», en *Criterios*, La Habana, no. 22, 1992, pp. 24-30.
- CRUZ, JUAN: «Herman Puig fotografía el desnudo masculino», en *El País*, Madrid, 13 de junio de 1979, p. 37.
- DELANGE, XAVIER: «Un et nudité: le un devant la loi», en *L'Art du XIX siècle*, Hazan/Bibliothèque Nationale de France, Paris, 1997.
- ESPINA, RODRIGO Y PABLO RODRÍGUEZ: «Raza y desigualdad en la Cuba actual», en *Temas*, La Habana, no. 45, enero-marzo, 2006, pp. 44-54.
- ESTÉVEZ, ABILIO: «La Habana son los cuerpos», en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, no. 2, marzo-abril, 1999, p. 18.
- EWING, WILLIAM: *El cuerpo, fotografías de la configuración humana*, Ediciones Siruela, Madrid, 1996.
- FEHER, MICHEL, RAMONA NADDAFF Y NADIA TAZI (editores): *Fragmentos para una historia del cuerpo humano* (Parte segunda), Editorial Alfaguara, Madrid, 1991.
- FERNÁNDEZ, ANTONIO ELIGIO: «Trece que fueron uno», en González Margarita, Tania Parson y José Veigas: *Déjame que te cuente. Antología crítica de los 80*, Artecubano Ediciones, La Habana, 2002, pp. 141-145.
- \_\_\_\_\_ : «René Francisco. Del arte a la pedagogía», en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, no. 5, septiembre-octubre, 2010, pp. 18-23.

- FERNÁNDEZ FIGUEROA, MANUEL: «Julio Bello Aguabella». Catálogo, La Habana, (s/f).
- FOGEL, JEAN FRANÇOIS Y BERTRAND ROSENTHAL: *Fin de siglo en La Habana*, Tercer mundo editores, Bogotá, 1994.
- FONTCUBERTA, JOAN: *Estética fotográfica. Selección de textos*, Editorial Blume S. A., Barcelona, 1984.
- FOWLER, VÍCTOR: «Estrategias para cuerpos tensos: po(li)(é)ticas del cruce interracial», en *Historias del cuerpo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001, pp. 99-164.
- \_\_\_\_\_: «Los 80 y las lógicas de la complejidad», en *Historias del cuerpo*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2001, pp. 215-241.
- FREUND, GISÈLLE: *La fotografía como documento social*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1983.
- FUENTE, ALEJANDRO DE LA: *Queloides. Raza y racismo en el arte contemporáneo cubano*, Mattress Factory, Pittsburg, 2010.
- FUENTE, JORGE DE LA: «Fotografía 6x6», en *Bohemia*, La Habana, pp. 87-88 (recorte de revista, s/f).
- GONZÁLEZ MORA, MAGDA ILEANA: «Cuerpos alterados», en *Art cubano*, La Habana, no. 1, 1996, pp. 18-20.
- GONZÁLEZ PAGÉS, JULIO CÉSAR: *Macho varón masculino. Estudios de masculinidades en Cuba*, Editorial de la Mujer, La Habana, 2010.
- GUBERN, ROMAN: *El eros electrónico*, Editorial Taurus, Madrid, 2000.
- GUASCH, ANA MARÍA: *El arte último del siglo xx*, Alianza Editorial, Madrid, 2000.
- HAYA, MARÍA EUGENIA: «Sobre la fotografía cubana», en *Revolución y Cultura*, La Habana, no. 93, mayo, 1980, pp. 41-60.
- \_\_\_\_\_: «Joaquín Blez y su bella época», en *Fototécnica*, La Habana, enero-febrero-marzo, 1985, pp. 2-7.
- HERNÁNDEZ, ERENA: «From “Man Made Materials” to “White Things”», en *Art Nexus*, Bogotá, verano, 2002, pp. 19-23.
- HERRERA YSLA, NELSON: «Nuevas estrategias fotográficas en Cuba», en *Unión. Revista de Literatura y Arte*, La Habana, no. 31, abril-junio, 1998, pp. 68-69.
- \_\_\_\_\_: «Una fotografía del cambio en Cuba», en *Unión. Revista de Literatura y Arte*, La Habana, no. 21, octubre-diciembre, 1995, pp. 76-79.
- \_\_\_\_\_: «Ante el esplendor de la imagen fotográfica», en *Bohemia*, La Habana, 26 de febrero de 1982, pp. 45-47.
- HEYWARD, CARL: «The Art Photography of René Peña: Burden and Blessing». (Material digitalizado, s/f).
- HILL, PAUL Y THOMAS COOPER: *Diálogo con la fotografía*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2001.
- ICHIKAWA, EMILIO: *La escritura y el límite*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1998.
- \_\_\_\_\_: *Independencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*. Colectivo de autores. Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 1997.
- JARDINES, ALEXIS: *Filosofía cubana in nuce*, Editorial Colibrí, Madrid, 2005.
- \_\_\_\_\_: *Del cuerpo y lo otro. Introducción a una teoría general de la cultura*, Editorial de Ciencias Sociales, La Habana, 2004.
- KOEZTLE, HANS-MICHAEL: *1 000 nudes*, Taschen, Bonn, 1994.
- KRAUSS, ROSALIND: «Corpus delicti». *October*, Nueva York, no. 33, verano de 1985, pp. 23-29.
- LOSADA, MIGUEL: «Germán Puig. Esculpir con la cámara», en *Academia*, Madrid, no. 168, junio, 2010, p. 45.
- MARZAL FELIA, JAVIER: *Cómo se lee una fotografía. Interpretaciones de la mirada*, Editorial Cátedra, Madrid, 2010.
- MASSE ZENDEJAS, PATRICIA: «Fotografía cubana de los noventa. La opción de corregir y aumentar la realidad», en *Revolución y Cultura*, La Habana, no. 3, 1996, pp. 40-43.
- MATAMOROS, CORINA: *Mirada de curador*, Editorial Letras Cubanas, La Habana, 2009.
- MATEO, DAVID: «Doble del figurante», en *Queloides. Raza y racismo en el arte contemporáneo cubano*, Mattress Factory, Pittsburg, 2010, pp. 132-136.
- MENÉNDEZ, ALDO: «Cabalgata del sueño en el lugar del polvo eterno. Ensayo fotográfico de Rogelio López Marín (Gory)», en *Revolución y Cultura*, La Habana, no. 5, septiembre-octubre, 1980, pp. 28-31.
- MENÉNDEZ, LÁZARA: «Por los peuples del barrio», en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, no. 1, enero-febrero, 2005, pp. 18-21.
- MERLAU PONTY, MAURICE: *Fenomenología de la percepción*, Fondo de Cultura Económica, México D. F., 1957.
- MOLINA, JUAN ANTONIO: «Raza, género y espiritualidad en la obra de Marta María Pérez Bravo», en *Queloides. Raza y racismo en el arte contemporáneo cubano*, Mattress Factory, Pittsburg, 2010, pp. 142-148.
- \_\_\_\_\_: «Aquella sensación de comenzar la historia», en *Art cubano*, La Habana, no. 1, 1996, pp. 21-27.
- \_\_\_\_\_: «[Prólogo]», en *El voluble rostro de la realidad. Siete fotógrafos cubanos*, Fundación Ludwig de Cuba, La Habana, 1996.
- \_\_\_\_\_: «Dakota Blue. Rituales y autorretratos. Fotografías de René Peña», en *El voluble rostro de la realidad. Siete fotógrafos cubanos*, Fundación Ludwig de Cuba, La Habana, marzo-abril, 1996, pp. 50-55.
- \_\_\_\_\_: «Historia del gesto detenido», en *Cuba siglo xx. Modernidad y sincretismo*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Fundación La Caixa, Centre d'Art Santa Mónica, Las Palmas de Gran Canaria-Barcelona, abril-diciembre, 1996, pp. 267-280. (Catálogo).
- \_\_\_\_\_: «Nuevas tendencias del desnudo fotográfico en Cuba», en *La Jornada Semanal*, México D. F., no. 267, 24 de julio de 1994, pp. 16-23.
- MORELL, GRETELL: «Resistencia y trascendencia: todo por la historia», en *Art cubano*, La Habana, no. 1, 2003, pp. 42-45.
- \_\_\_\_\_: «Pequeñas maniobras. El cuerpo humano en la fotografía artística contemporánea cubana». Tesis de maestría en Artes, de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana, defendida en el verano de 2006. (Inédita).
- \_\_\_\_\_: «El cuerpo y la fotografía en los ojos de Narciso», en *Revolución y Cultura*, La Habana, no. 2, marzo-abril, 2004, pp. 25-29.
- \_\_\_\_\_ Y SANDRA SOSA: «Out line o el límite de la muerte. Fotografías corporales de Juan Carlos Alom». Catálogo a exposición en galería Luis de Soto. Facultad de Artes y Letras, Universidad de La Habana, La Habana, noviembre de 1999.

## BIBLIOGRAFÍA

- \_\_\_\_\_: «“Y las sombras se abrieron otra vez...” Y las sombras se descorren. Antología del Desnudo Femenino en la Fotografía Cubana». Galería 23 y 12, La Habana, abril 2000. (Catálogo).
- MORRISROE, PATRICIA: *Robert Mapplethorpe, una biografía*, Editorial CIRCE, Barcelona, 1996.
- MOSQUERA, GERARDO: «¿Feminismo en Cuba?», en González, Margarita, Tania Parson y José Veigas: *Déjame que te cuente. Antología crítica de los 80*, Artecubano Ediciones, La Habana, 2002, pp. 255-258.
- \_\_\_\_\_: «Hacia una posmodernidad otra: África en el arte cubano. Marta María Pérez», en *Cuba siglo xx. Modernidad y sincretismo*, Centro Atlántico de Arte Moderno, Fundación La Caixa, Las Palmas de Gran Canaria, abril-diciembre, 1996, pp. 247-250. (Catálogo).
- \_\_\_\_\_: «Arenas movedizas». Texto al catálogo de la exposición de Luis Gómez y Juan Carlos Alom, en Fundación Ludwig de Cuba-Museo Nacional de Bellas Artes, La Habana, 1995
- \_\_\_\_\_: «La fotografía en la 1era. Bienal de La Habana», en *Fototécnica*, La Habana, no. 4, 1984, pp. 26-29.
- \_\_\_\_\_: «Marta María Pérez: Autorretratos del cosmos», en *Art Nexus*, Bogotá, no. 17, julio-septiembre, 1995, pp. 84-87.
- \_\_\_\_\_: «Más allá de la anécdota», en *Revolución y Cultura*, La Habana, pp. 33-39. (Recorte, s/f).
- \_\_\_\_\_: «Nueve nuevos fotógrafos», en *Revolución y Cultura*, La Habana, no. 3, mayo-junio, 1992, pp. 31-35.
- NANCY, JEAN-LUC: *Corpus*, Editorial Arena, Madrid, 2003.
- NAVARRETE, JOSÉ A.: *Crónica de un estudio (Fotografías de Joaquín Blez)*, Museo Nacional, Palacio de Bellas Artes, La Habana, 1987.
- NUEZ, IVÁN DE LA: *El mapa de sal, un poscomunista en el paisaje global*, Mondadori, Madrid, 2001.
- NUSSA, ELSE: «La fotografía en Cuba», en *Bohemia*, La Habana (Recorte, s/f).
- PAZ, OCTAVIO: *Conjunciones y disyunciones*, Joaquín Mortiz, México D. F., 1978.
- \_\_\_\_\_: *La llama doble (Amor y erotismo)*, Editorial Seix Barral, México D. F., 1988.
- PEGUDO, RAFAEL: *La fotografía del desnudo*, Talleres Ayón, La Habana, 1950.
- PERNIOLA, MARIO: *El arte y su sombra*, Editorial Cátedra, Madrid, 2002.
- PLACENCIA, AZUCENA Y J.A. POLA: «Fotografía cubana», en *Bohemia*, La Habana (Recorte, s/f).
- PLUCHART, F.: *L'art corporel*, Maison de la Cultura de Nevers, Niza, 1981.
- Primer Manifiesto del Arte Corporal* (París, diciembre de 1974), en *Art Corporel*, Galería Stadler, París, enero de 1975.
- PULTZ, JOHN: *La fotografía y el cuerpo*, Editorial Akal, Madrid, 1995.
- RAMÍREZ, JUAN ANTONIO: *Corpus solus. Para un mapa del cuerpo en el arte contemporáneo*, Ediciones Siruela, Madrid, 2003.
- RIBALTA, JORGE: *Efecto real*. Colección Fotografía, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2000.
- RIPPE, MARÍA DEL CARMEN: «El fotógrafo del mundo elegante», en *Bohemia*, La Habana, no. 11, 13 de marzo de 1987.
- ROJAS, RAFAEL: *El estante vacío. Literatura y política en Cuba*, Editorial Anagrama, Madrid, 2009.
- SALAS, ROBERTO: Palabras al catálogo *Tobacco: Images on a Legend*, Metropolitan Arts Center, New York, septiembre-octubre, 1997. Palabras del propio artista sobre su trabajo.
- SÁNCHEZ, OSVALDO: «Marta María». En catálogo Marta María Pérez, exposición 21 Bienal Internacional São Paulo, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, La Habana (s/f).
- SERVIAT, PEDRO: *El problema negro en Cuba y su solución definitiva*, Editora Política, La Habana, 1966.
- SOGUES, MARIE-LOUP: *Historia de la fotografía*. Colección Cuadernos de Arte, Editorial Cátedra, Madrid, 2009.
- SOLANAS, PIEDAD: «Lo sublime tecnológico. Cuerpo, pantalla e identidad en la estética posmoderna», en *La certeza vulnerable*. Compilado por David Pérez, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 291.
- SONTAG, SUSAN: *Sobre la fotografía*, Editorial Edhasa, Barcelona, 1981; Editorial Alfaguara, Madrid, 2007.
- SOSA, SANDRA: «El lenguaje misterioso de los cuerpos». Catálogo a la exposición *Pulsiones. Fotografía Cubana Contemporánea*, Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, noviembre, 2003, p. 2.
- STEPHANSON, ANDERS: «Craig Owens» (Entrevista), en *Beyond Recognition. Representation, Power and Culture*, University of California Press, Berkeley, 1992, p. 37.
- TEJO, CARLOS: *El cuerpo habitado: fotografía cubana en fin de milenio*, Universidad Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2009.
- VALÉRY, PAUL: *Cuadernos (1894-1945)*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2007.
- VIVES, CRISTINA: «Fotografía cubana, una historia personal», en *Artecubano*, La Habana, no. 3, 2001, p. 54.
- \_\_\_\_\_: «Korda, conocido desconocido», en *Artecubano*, La Habana, no. 1, 2009, pp. 9-16.
- WATRISS, WENDY: «Reflection on Contemporary Photography in Cuba. Interview with Juan Antonio Molina», en *Aperture*, no. 141, 1995, pp. 16-29.



# ÍNDICE ONOMÁSTICO

## A

Abascal, Pedro 81, 190  
Acconci, Vito 31  
Acosta de Arriba, Rafael 11, 83(n)  
Alom, Juan Carlos 69, 70, 71, 73, 74, 82, 85, 142  
Álvarez, Tito 48, 49, 72, 104  
Alvisa, Lidzie 82, 246  
Antequera, Félix 127  
Antonio Eligio (*Tonel*) 66(n)  
Arco, Alberto 242  
Arias, Constantino 49, 65, 72, 107  
Aristóteles 19  
Armada, Santiago (*Chago*) 65  
Arteaga, Esteban 45  
Atoy Vasconcelos, Felipe 48, 99

## B

Ballester, Juan Pablo 82, 208  
Baquelais 28  
Barba, Tessio 124  
Barley, Nigel 26, 33(n)  
Barney, Matthew 32  
Barroso, Niurka 232  
Barthes, Roland 26, 40, 42  
Bataille, George 21, 23, 30, 75  
Batista, Fulgencio 57  
Batista Herrera, Rodney 82, 354  
Baudelaire, Charles 25, 35  
Beaufrand, Fran 71  
Becerra, Joe 47  
Bedia, José 70  
Bello Aguabella, Julio 55, 69, 78, 168  
Bellocq, Ernest James 28  
Benjamin, Walter 22, 25, 26, 36, 37(n), 42  
Berthier, Julien 28  
Beuys, Joseph 66(n)  
Blake, William 21  
Blez Marcé, Joaquín 45, 46, 48, 49, 51(n), 65, 79, 85, 92  
Bobadilla Diez, Javier Alejandro 338  
Bobes, Velia Cecilia 66(n)  
Borel 27  
Borjas, Juan Carlos 224  
Bou, Francisco (*Paco*) 207  
Boughton, Alice 81  
Bourdieu, Pierre 36, 37(n), 41, 42  
Bourgeoise, Louise 41  
Brethschneider, Rudolf 27  
Burden, Chris 31

## C

Caballero, Rufo 31, 33(n), 77, 83(n)  
Cabrales, Ramón 81

Cabrera Infante, Guillermo (*G. Caín*) 49, 50, 51(n), 54  
Cabrera Moreno, Servando 58, 65  
Caín, ver Cabrera Infante, Guillermo  
Calderín, Felco 296  
Callahan, Sean 25, 33(n)  
Calvo, Onedys 83  
Cameron, Julia Margaret 81  
Campuzano, Luisa 79, 83(n)  
Canaletto (Giovanni Antonio Canal) 35  
Cañas, Iván 58  
Cañibano Ercilla, Raúl 234  
Cárdenas, Noemí 66(n)  
Carlucho, ver Vegas Fernández, Carlos  
Carneado, José Felipe 83(n)  
Carpentier, Alejo 11, 64  
Carroll, Lewis (Charles Lutwidge Dogson) 29, 81  
Cassirer, Ernst 66(n)  
Castellanos Simons, Guillermo 58, 59(n), 63, 64, 65, 71, 83(n)  
Ceballos, Sandra 196  
Cepero, Ileana 46, 51(n)  
Chago, ver Armada, Santiago  
Clark, Kenneth T. 39, 76  
Clavijo Colón, Moraima 10  
Cocteau, Jean 54  
Cofiño, Manuel 51  
Coll, Erick 82, 276  
Colombres, Adolfo 85, 87(n)  
Corrales, Claudia 82, 352  
Corrales, Raúl 49, 50, 51, 81  
Courbet, Gustave 25, 28, 35  
Crimp, Douglas 40, 42  
Cruz, Juan 53, 54, 55(n)  
Cuenca, Arturo 61, 66(n)  
Cueto Perearnau, Luis del (*Karoll*) 47, 100  
Cupic, C. G. 54  
Cuty, ver Hechavarría, Gustavo César

## D

Daguerre, Louis 25, 26, 27, 35, 45  
Danto, Arthur C. 82  
Da Vinci, Leonardo 35  
Debord, Guy 30, 58  
Degas, Edgard 35  
Delacroix, Eugène 25, 28, 35  
Delange, Xavier 33(n)  
Delaroche, Paul 35  
Descartes, René 20, 22  
Díaz, Alberto (*Korda*) 49, 33(n), 50-51(n), 66, 83, 108  
Diógenes 53  
Dodgson, Charles Lutwidge, ver Carroll, Lewis

Duca, Lo 29  
Duchamp, Marcel 30, 35, 40, 41, 86  
Durerro, Alberto 35  
Durien, Eugène 29

## E

Eco, Umberto 41, 58  
Eder, Joseph Maria 27  
Elso, Juan Francisco 70  
Enríquez, Carlos 64, 65  
Epicuro 20, 30  
Espina, Rodrigo 83(n)  
Estévez, Abilio 15, 16(n)  
Evans, Walker 72  
Ewing, William 25, 33(n)

## F

Fernández Delgado, Leonel (*Leo*) 241  
Fernández, Ernesto 57  
Figueroa, José Alberto 51(n), 58, 81, 186  
Flores, Adonis 322  
Fogel, Jean François 66(n)  
Fontcuberta, Joan 41  
Formiguera, Pere 82  
Fors, José Manuel 61, 69, 81, 83(n)  
Foster, Hal 31  
Fourier, Charles 22  
Fowler, Víctor 76  
Fox Talbot, Henry 28  
Freud, Sigmund 22, 30, 35  
Freund, Gisèle 36, 37(n)  
Fuente, Alejandro de la 72, 83(n)

## G

García Joya, Mario (*Mayito*) 58  
García, Lázaro 82  
García, Manuel 83(n)  
García, Rocío 77  
García Menocal, Mario 45  
Garro, Elena 53  
Gates, Bill 41  
Gavelot 27  
G. Caín, ver Cabrera Infante, Guillermo  
Gearon, Tierney 82  
Gilbert & George (Gilbert Proesch y George Passmore) 21, 31  
Gloeden, Wilhelm von 53, 54, 55(n)  
Goldin, Nan 32, 74  
González, Abigail 64, 69, 71, 74, 75, 78, 80, 85, 154  
González Álvarez, José María, ver Álvarez Tito  
González Mora, Magda Ileana 69, 83(n)  
González Pagés, Julio César 76  
Gory, ver López Marín, Rogelio  
Goya y Lucientes, Francisco de 46

Gramatges, Rafael 49  
Greenberg, Clement 71  
Griñán Peralta, Leonardo 49  
Guasch, Ana María 31, 33(n)  
Gubern, Roman 30, 33(n)  
Guerra, Eduardo 258

## H

Hajdú, Aladar (*Rembrandt*) 46, 98  
Hall, Robert Alan 55  
Hausmann, Raoul (Der Dadasophe) 35  
Haya, María Eugenia (*Marucha*) 46, 48, 58, 73  
Heartfield, John 36  
Hechavarría, Gustavo César (*Cuty*) 65  
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 23  
Hernández Batista, Ramsés 298  
Hernández Hernández, Dany 305  
Hernández Santos, Eduardo 55, 64, 69, 76, 77, 85, 159  
Herrera, Hurí 348  
Herrera Ulashkevich, Cristóbal 82, 266  
Herrera Ysla, Nelson 61, 66(n), 69, 71, 73  
Heyman, Ken 83(n)  
Homero 19  
Huber, Rudolph C. 83(n)  
Husserl, Edmund 66(n)

## I

Ichikawa, Emilio 66(n)  
Inastrilla, Angelina 51(n)  
Ingres, Jean Auguste Dominique 25, 35, 46

## J

Jameson, Fredric 40  
Jardines, Alexis 66(n)  
Jubrias, María Elena 69

## K

Kant, Immanuel 35, 37  
Karmona, Anielka 350  
Karoll, ver Cueto Perearnau, Luis del  
Kayode, Fani 71, 73  
Kid Chocolate (Eligio Sardiñas) 47, 73, 98  
Koetzle, Hans-Michael 27, 28, 33(n)  
Korda, ver Díaz, Alberto  
Korda, Luis, ver Pierce Byers, Luis  
Krauss, Rosalind 37  
Kruger, Barbara 41

## L

Lacan, Jacques 30  
Lam, Wifredo 64, 65  
Larramendi Joa, Julio Ángel 188  
Lautréamont, Conde de (Isidore Lucien Ducasse) 30  
Lehnert & Landrock 83(n)  
Leibniz, Gottfried Wilhelm 20  
Leo, ver Fernández Delgado, Leonel  
Lezama Lima, José 62

Liset-Carlos (Liset Falero y Carlos Corzo) 316  
Liudmila y Nelson (Liudmila Velazco y Nelson Ramírez de Arellano) 262  
López Marín, Rogelio (*Gory*) 61  
Losada, Miguel 55  
Luis, Lázaro 228  
Lyotard, J. F. 66(n)

## M

Machado, Gerardo 72  
Macías, Jorge 121  
Malevich, Kazimir 30  
Mallarmé, Stéphane 30  
Malraux, André 25  
Mann, Sally 82  
Mañach, Jorge 62  
Mapplethorpe, Robert 37(n), 54, 71, 73, 79, 81, 82, 83(n), 86  
Marey, Étienne-Jules 29  
Martí, José Julián 282  
Martí, Néstor 82, 256  
Martínez, Raúl 65, 66(n)  
Marucha, ver Haya, María Eugenia  
Masse Zendejas, Patricia 63  
Matamoros, Corina 62, 66(n)  
Mateo, David 74, 83(n)  
Mauri, Yanahara 342  
Mayito, ver García Joya, Mario  
McCarthy, Paul 32  
Mendieta, Ana 69, 70, 86, 130  
Mendive, Manuel 70  
Menéndez, Lázara 73, 83(n)  
Merleau-Ponty, Maurice 20, 23(n)  
Miguel Ángel 23  
Moholy-Nagy, Lazlo 36  
Moix, Terenci 54  
Molina, Juan Antonio 63, 64, 66(n), 69, 70, 71, 73, 75, 76, 83(n)  
Molina Foix, Vicente 53, 55(n)  
Moltó, Eduardo 15, 82, 250  
Montejo Harrys, Yomer Fidel 346  
Montero, José Luis 315  
Mora, Elsa 82, 83, 212  
Moré, Rogelio 48  
Moreira, Cirenaica 15, 64, 69, 78, 79, 85, 174  
Morell, Grethel 48, 49, 51, 64, 71, 73, 75, 78, 83(n)  
Morrisroe, Patricia 37(n), 83(n)  
Mosquera, Gerardo 69, 70, 83(n)  
Moulin, F. J. 29  
Moya, Ángel de 48  
Muñoz, Isabel 83(n)  
Muybridge, Edward 29

## N

Nadalito (Nadal Antelmo Vizcaíno) 80, 193  
Nadar (Gaspar Félix Tournachon) 35  
Nancy, Jean-Luc 27, 33(n)  
Naretti, Luigi 83(n)

Nauman, Bruce 31  
Navarrete, José Antonio 46, 51(n), 63  
Navarro, Desiderio 66  
Nicolini, Dianora 83(n)  
Niépce, Joseph-Nicéphore 26  
Nietzsche, Friedrich 20  
Novalis (Friedrich Leopold von Hardenberg) 20, 80  
Nuez, Iván de la 31, 33(n)

## O

Obregón Batard, Yuri 358  
Oppenheim, Dennis 31  
Orlán 31, 86  
Orozco, Marianela 320  
Ortega y Gasset, José 66(n)  
Otero, Carlos 82, 268  
Otero, Jorge 82, 308  
Outerbridge, Paul 82  
Owens, Craig 39, 42(n)

## P

Pacheco Salazar, Ramón 64, 69, 73, 77, 164  
Padró, Tomás 49, 106  
Pascual, Omar 222  
Pasolini, Pier Paolo 31  
Paz, Octavio 21, 22, 23(n), 40, 75  
Pegudo Gallardo, Rafael 47, 48, 49, 50, 51(n), 65, 101  
Penot, Albert 29  
Peña González, René de Jesús (*Pupy*) 64, 69, 71, 73, 74, 79, 85, 148  
Peña, Umberto 65  
Pérez Bravo, Marta María 64, 69, 70, 71, 83(n), 85, 136  
Pérez Ureta, Raúl 83(n)  
Perniola, Mario 22  
Pessoa, Fernando 77  
Picard 27  
Pierce Byers, Luis (*Luis Korda*) 49  
Pino, Alain 260  
Piñera, Toni 63  
Piñera, Virgilio 62  
Pita, Tony 244  
Platón 11, 19  
Plotino 20  
Pluchart, F. 33(n)  
Plüschow, Guglielmo 53, 54  
Prendes, Jaime 289  
Puig, Herman (Germán Puig) 52, 53, 54, 55, 65, 73, 76, 79, 85, 89, 114  
Puldón Villarreal, Miguel Jesús 280  
Pultz, John 81, 83(n)  
Pupo, Jorge Luis 236

## R

Raggi, Ossain 82, 278  
Ramírez, Enrique 200  
Ramírez de Arellano, Nelson 82  
Ravelo, Humberto 49

## ÍNDICE ONOMÁSTICO

Ravelo Fiol, Juan N. 49  
 Ray, Man 30, 32, 35, 36  
 Reisman, Judith 81  
 Rembrandt (Hajdú, Aladar) 46, 98  
 René Francisco, ver Rodríguez, René Francisco  
 Repilado, Ricardo 49  
 Ribalta, Jorge 40, 42(n)  
 Rodchenko, Alexander 36  
 Rodón, Jorge 49  
 Rodríguez, Abelardo 48  
 Rodríguez, Alexis 274  
 Rodríguez, Eduardo 284  
 Rodríguez, Ismael 82, 243  
 Rodríguez, Pablo 83(n)  
 Rodríguez, René Francisco 62, 66, 210  
 Rodríguez Decall, Roberto 48, 49, 65, 73, 102  
 Rodríguez Moreno, Daylene 81, 82, 319  
 Rojas, Rafael 58, 59(n)  
 Romero, Rigoberto 58  
 Romero, Sergio 202  
 Roque, Adalberto 187  
 Rosales, Guibert 292  
 Rosenthal, Bertrand 66(n)  
 Rosie 81, 82  
 Rottenberg, Enrique 328  
 Rousseau, Jean Jacques 21  
 Rubens, Pedro Pablo 25  
 Ruff, Thomas 75

**S**

Sade, Marqués de (Donatien Alphonse François de Sade) 21, 22, 55  
 Safo 29

Salas, Osvaldo 49  
 Salas, Roberto 55, 73, 78, 79, 80, 83(n), 89, 180  
 Sardiñas Eligio, ver Kid Chocolate  
 Serviat, Pedro 83(n)  
 Sherman, Cindy 32, 41  
 Siamés, Proyecto (Eduardo Javier y Orlando García García) 324  
 Sierra, Abel 76  
 Silveira, David Eduardo 49, 51(n)  
 Sizeranne, Robert de la 35  
 Smith, Kiki 32  
 Socarrás, Yami 362  
 Sogues, Marie-Loup 37(n)  
 Solanas, Piedad 41(n), 42(n)  
 Solórzano, Lissette 220  
 Sontag, Susan 26, 29, 33(n), 36, 37(n), 42, 53, 55, 58  
 Stelzner, Carl Ferdinand 35  
 Stephanson, Anders 42(n)  
 Stieglitz, Alfred 78, 80  
 Sturges, Jock 82

**T**

Tabío, José 61  
 Tejo Veloso, Carlos 64, 70, 72, 73, 75, 80, 83(n)  
 Téllez Girón, Pedro 45  
 Ti Noel 11  
 Trinidad y Hno. 45, 46, 85, 91  
 Tunick, Spencer 85

**V**

Valéry, Paul 22, 23(n), 31, 40, 41  
 Valle, Rufino del 81

Vega Fernández, Carlos (*Carlucho*) 198  
 Velazco, Liudmila 82  
 Vent Dumois, Lesbia 83(n)  
 Vidal, Gonzalo 216  
 Vidal, Juan José 61, 122  
 Vilches, Carolina 270  
 Vincenot, Enmanuel 55  
 Viola, Bill 40, 41  
 Vives, Cristina 49, 50, 51(n), 57, 58, 59(n)  
 Vizcaíno, Nadal Antelmo (*Nadalito*) 80, 193  
 Vorobjitov, Andrei R. 332

**W**

Washington Halsey, G. 45  
 Weston, Edward 80  
 Winckelmann, J. J. 83(n)  
 Wittgenstein, Ludwig 65

**Y**

Yevtushenko, Yevgueny 51(n)  
 Yourcenar, Marguerite 22

**Z**

Zambrana, Armando 301  
 Zayas, Manuel 55(n)  
 Zayas Bazán, Héctor 49  
 Zerquera, Jacqueline 248



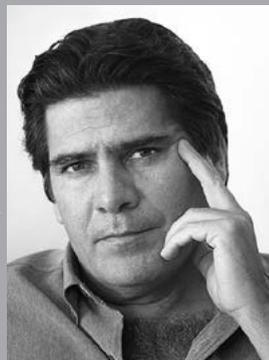








FOTO: LIBORIO NOVAL, 2004



## RAFAEL ACOSTA DE ARRIBA

(La Habana, 1953).

Crítico de arte, ensayista, poeta y profesor titular de la Universidad de las

Artes (ISA) y de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana. Es Doctor en Ciencias Históricas y Doctor en Ciencias. Labora como Investigador Titular en el Instituto de Investigaciones Culturales Juan Marinello, de La Habana.

Ha recibido diferentes premios y reconocimientos por su labor intelectual y científica, entre ellos el Premio Anual de Investigación del Ministerio de Cultura, en 1994, 2010, 2012 y 2014, y el Premio Nacional de Crítica de Arte Guy Pérez Cisneros en 2011. Fue Presidente de la VII y VIII Bienal de Artes Visuales de La Habana y fundador de la Bienal de Arquitectura de La Habana. Ha dictado conferencias, cursos de postgrado y maestrías en Cuba, España, Brasil, México, Italia e Israel. Ha curado exposiciones de artes visuales en Cuba, Brasil, España, Alemania y Holanda. Fue jefe de redacción y director de varias revistas culturales, así como fundador, en 2005, de la *Revista de Fotografía Cubana*. De 1999 a 2005 presidió el Consejo Nacional de las Artes Plásticas. Es autor, entre otros títulos, de *Avidez de la palabra* (ensayo, 1994), *Puertas oscuras* (poesía, 1997), *Los silencios quebrados de San Lorenzo* (ensayo, 1999, 2008), *El signo y la letra* (ensayos, 2001), *Caminos de la mirada* (ensayos, 2007), *Haz de espigas* (poesía, 2007) y *Los signos mutantes del laberinto* (ensayo, 2010).



«El cuerpo, casi sinónimo de la fotografía, es el motivo temático de *La seducción de la mirada*, texto que con rigor investigativo nos lleva de la mano a través de las opiniones de escritores, poetas, filósofos e investigadores para validar una cuidadosa y acuciosa selección que no se limita a cumplir con un inventario de lo realizado en Cuba desde los mismos orígenes de la introducción de la fotografía en el país, sino evidencia la categorización reflexiva, nada complaciente, polémica a veces, pero abierta a todos los cuerpos y estéticas al estar hablando de arte».

**LESBIA VENT DUMOIS**

«Este libro, probablemente inesperado, es un verdadero regalo. Con su llegada a las manos y a la recreación visual de los lectores, su autor se sitúa en un respetable lugar entre el antes y el después de todo lo escrito y estudiado sobre el cuerpo. Es un aporte indiscutible en lo académico y lo conceptual, pero también es un acercamiento a nosotros mismos, a nuestra carne, que conmueve al otro, al espíritu; desde que Platón estableció esa dicotomía hace más de 2 000 años».

**MORAIMA CLAVIJO COLÓN**

