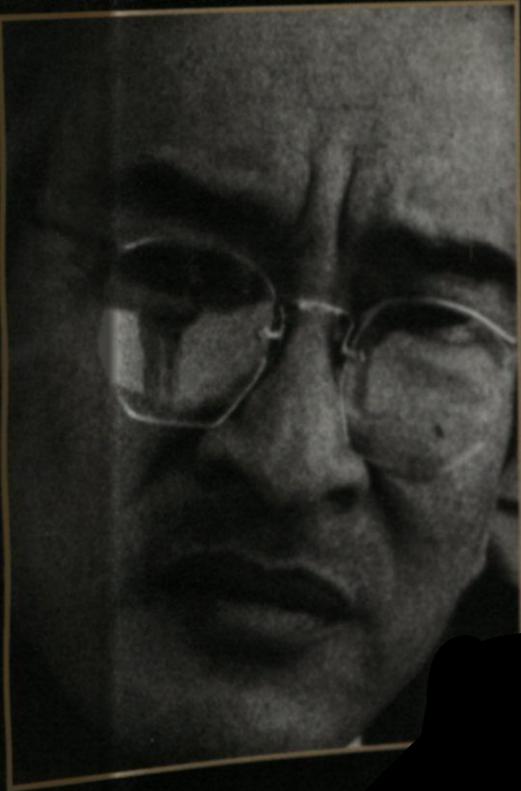


Chinolope

la mirada fluida

Lázara Castellanos



Chinolope

Lázara Castellanos



Chinolope

la mirada fluida

Lázara Castellanos



Chinolope
la mirada hacia

Lázara Castellanos

Edición: Georgina Pérez Palmés
Dirección artística y diseño: Alfredo Montoto Sánchez
Composición computarizada: Ana María Yanes Suárez

© Lázara Castellanos, 2003
© Sobre la presente edición:
Editorial Letras Cubanas, 2003

ISBN 959-10-0850-3

Instituto Cubano del Libro
Editorial Letras Cubanas
Palacio del Segundo Cabo
O'Reilly 4, esquina a Tacón
La Habana, Cuba

E-mail: elc@icl.cult.cu

Impreso por EDITORIAL NOMOS S.A.
Impreso en Colombia - Printed in Colombia

Capítulo Uno EL DISPOSITIVO

Agradecimientos

En primer lugar, agradezco a mi esposo, Cesáreo Navas, su apoyo, sin el cual no hubiera podido realizar esta investigación, y a mi hija, Yelina Navas, la mecanografía final del libro. También siento una enorme gratitud hacia la doctora Esperanza Rodríguez por su interés y ayuda incondicional, permitiéndome el acceso a toda la documentación bajo su cuidado. No puedo olvidar al fotógrafo Aladino Sánchez Martín por sus comentarios sobre la fotografía cubana durante los años cincuenta y sesenta. Como colofón, estimo, en todo lo que vale, la colaboración y presencia del artista Guillermo Fernando López Junqué (Chinoloque).

La fotografía es el arte de fijar las sombras sobre el vacío. El vacío es el papel y la luz. En el inefable silencio de este vacío, se mueve, compulsivamente, el artista. De modo que la razón asiste a Chinolope cuando escribe: «Toda fotografía es como algo que nace de una percepción de los sentidos con la realidad subjetiva, un abrir camino al movimiento de los ojos, que desvirtúa la credibilidad de las cosas, con la curiosidad hacia aquello que las cosas presentes o ausentes comunican sin palabras en el papel, tendido en el vacío.»¹ El vacío también determina el silencio; la profunda intimidad de las imágenes, todavía sin organizar, en el misterio de la realidad que nos sorprende.

Acaso, esta sea una última-nueva visión renacentista que se constituye en una voluntad de insistir en la posibilidad de estructurar un complejo entramado de significados y analogías, de metáforas y contraposiciones, un lenguaje construido sobre la voluntad de dar una forma equilibrada al pensamiento, que aspira a atrapar el reflejo fiel, no total, de la obra humana como esencia de sus actos. Chinolope propone la especulación intelectual como método para alcanzar sus objetivos. Su obra aparece, en primer lugar, como el fruto de una individualidad concreta que se inscribe en su circunstancia. La índole misma de esta especulación trae como consecuencia un margen de intimidad inabarcable en cuanto deriva del ordenamiento del Yo creador, oculto en el centro del laberinto, vertebrando el agua espesa de las sensaciones y vivencias, apuntalando la textura de la contemporaneidad.

De la manera que los graves e intensos pilares de la cultura cubana, José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Wifredo Lam, Gastón Baquero, unos

¹ Chinolope. Viñeta, s.t. y s.f.

aquí y otros allí, todos grandes, aun en la demasiada cercanía histórica, creen en la libertad creadora como conjuro de hechicero para engendrar, entre el azar y la necesidad, la obra como una esfera que se comporta en la realidad de los sueños como una sucesión de esferas, girando, estableciéndose al modo de vasos comunicantes entre los seres humanos, Chinolope asume una identidad posible al proyectar cada fotografía, en la forma de una revelación, el enlace entre la causa y lo incondicionado, sitio donde ejercita su propio mandato. Con la asunción de este destino que es, a la vez, la manifestación de una voluntad, construye una obra que puede resumirse en una pormenorizada y magnética síntesis iconográfica que se ofrece al espectador como un conjunto de ciclos en el que cada personaje o cosa retratada aparece como los asteriscos de un viaje iniciático.

Al afinar su percepción, acopla el ritmo de las visiones de una realidad concreta al palpito sobrecogedor de sus emociones en una sincronización por la que tunde y arriesga más allá, incluso, de su propia seguridad. De lejos, la voz gozosa de Miguel de Unamuno exclama: «Este hombre piensa con el cerebro y con la sangre.»

La obra fotográfica de Chinolope evoluciona desde un mero documento testimonial, propio de un fotorreportero a la caza de la imagen insólita, hasta la materialización de una orientación estética de su trabajo fotográfico. Ya distante en el tiempo de aquellos primeros años en los que la cámara fotográfica era un enigma por desentrañar, colocado ante su espejo de Perseo, escribe estas breves líneas que ofrecen su versión de los hechos:

Mi experiencia personal ha surgido de la investigación personal. Una manera estrictamente personal de enfrentar las contradicciones para dominar el oficio y llegar al equilibrio difícil de la espontaneidad y la disciplina... Sólo podemos llegar a un acto de creación, realzando el valor de lo accidental, de lo imprevisible. La disciplina te obliga a la lucidez, sin encontrar resistencia.²

En el año 2000, sentada a la mesa, en una habitación claustrofóbica de un solar de Marianao, en la Ciudad de La Habana, escucho la voz

² Chinolope. Fragmento de un texto inédito y autógrafo, s.t. y s.f.

que afirma: «Uno, a veces, tiene la intuición de prever las cosas. Te pica la mano, es dinero; ves una libélula, es un viaje; o sea, la interpretación de los sueños ante la realidad.»³ La voz de Chinolope ondula, ya tan leve que debo requerir la repetición de lo dicho, ya tan elevada y dura que me llama al orden. Su discurso está sostenido en la ambigüedad, elemento tan caro a las costumbres del cubano, en las que la magia y la adivinación presiden la mesa, desde los mismos orígenes. Lezama Lima da cuerpo a esta presencia y escribe: «En el centro de toda casa hay una estructura, un árbol, que convierte lo real en sacramental, lo sacramental en germinativo.»⁴ Y aunque su arco no dispare la flecha con la suficiente precisión y fuerza hacia el pasado, hacia la recuperación fiel de su memoria, se intuyen los orígenes del artista, el sitio donde descansa la fortaleza de su poética. El lugar de las lluvias historiadas por Saint-John Perse, de las profundidades marinas, del picacho elevado sobre las montañas, el más cercano al sol, donde cada imagen cuenta en el tiempo de la espera y el milagro. En ese tiempo, como en un espejo, puede contemplarse una zona germinativa de la cultura cubana y latinoamericana, sin extraviarse en la circunstancia del claroscuro, en la sucesión de los grises donde la luz adquiere matices sutilísimos.

Etimología

Como los refranes más enjundiosos, los chistes más jugosos, las comidas más sabrosas, Chinolope nace en un barrio popular de la Ciudad de La Habana: Jesús María, hoy espacio virtual para los recuerdos y la imaginación. Viene al mundo «de pie» y «en zurrón», realidad o fantasía que sirve muy bien como símil metafórico con el cual representa las graves dificultades por las que atraviesa en su vida y cómo, al fin, las derrota. Su padre, Inochi Guendai, es un japonés, que se detiene un instante en la ciudad para engendrarlo y, luego, perderse para siempre; sombra de mirada oblicua y descendente anclada en sus genes, en los ojos *achinados*, en la piel que no avisa de los años vividos. En la rapidez ceremoniosa de los gestos, la disparada velocidad de las palabras y en una cierta sensua-

³ Entrevista realizada por la autora a Chinolope. 12 de marzo de 2000.

⁴ José Lezama Lima. «Homenaje a René Portocarrero». En: *La cantidad hechizada*. La Habana, Ediciones Unión, 1970, p. 366.

lidad corporal, se prefiguran la hija de África, su abuela matema, y la mulata bellísima, Isabel Junqué, que es su madre.

Según cuenta, nace en el año 1932, aunque sin poderlo asegurar convenientemente, pues con otra mano es inscripto en el Registro Civil de San Miguel del Padrón, en 1937, acto que desde los mismos inicios enmascara su rostro verdadero.

El centro familiar converge en su abuela y Chinolope es el único varón de un matriarcado, por el cual aprende desde temprano a luchar. Le llaman Guillermo Fernando López Junqué. Chinolope habla sobre sus primeros años sin demasiada nostalgia, pasando de los relatos de una pobreza atroz, gracias a la cual es instruido desde la más precoz infancia en los azares de la lucha por la sobrevivencia, a la atracción que sobre él ejerce en su sensibilidad, aún no desarrollada, el paisaje marino del puerto de La Habana, con los multiplicados azules del cielo y el agua, los verdes profundos y el naranja violeta de los largos crepúsculos. Lezama Lima advierte en alguno de sus escritos cómo: «sólo los cubanos podemos pasar del colibrí al tiempo hermoso de los muertos, de la belleza sensual del espacio insular al dolor, convertido en pertinaz e invisible presencia». Salto triple mortal imposible, tal vez, para los otros.

El vendedor de periódicos analfabeto, al que los pícaros engañan haciéndole vocear extraños titulares, entre las burlas más implacables, se habitúa a flotar de un sitio a otro de la capital, en continuas y traumáticas mudanzas, que, por momentos, producen en el clan el aseguramiento de las escapadas nocturnas. De aquel desordenado crecimiento, brota el profundo amor de Chinolope por su ciudad, sobre todo, por la parte más antigua, que afirma conocer hasta en sus rincones más íntimos, como fragmentos dispersos accediendo al todo, al imán.

El amor de Chinolope por la Ciudad de La Habana se diferencia del afianzamiento aturdido de los que se sienten fascinados por las formas exteriores. Comienza, como todo gran amor, por la luz y las extremas transiciones del claroscuro, por el ritmo y la música del viento entre las casas y las plazas. El ruido de su corazón palpitante, luego, viaja hacia las esencias de algo que es imposible encontrar en otro lugar, sólo tangible en la seguridad de que está ante un arquetipo terrenal distante e inefable. El amor de Chinolope por su ciudad se asemeja al que se siente aflorar en la obra toda de José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Cintio

Vitier, Fina García Marruz, René Portocarrero y Wifredo Lam, entre otros, también intensos e inmensos, que logran percibir la visión de la urbe como la casa, sitio al que todos llegamos, al final de las cosas, pidiendo tregua.

La Ciudad de La Habana, durante las décadas del treinta y el cuarenta, encuentra correspondencia con la idea de lo que son las grandes ciudades como centro de la vida social, cultural, política y económica de los países pobres. Una cabeza desmesurada, cuyo equilibrio es inestable. Al compás de los más diversos estilos arquitectónicos, se mecen la voluptuosidad emblemática de la mucha riqueza y la pobreza mayor, con su mueca preñada de angustias. Pero no es La Habana una ciudad cualquiera, en ella habitan los espíritus más insólitos y se cobija una cultura impresionante. En el *humus* sedimentado, en la contemplación del entorno, el artista cuida una semilla.

El niño que vende periódicos nunca ha ido a una escuela y es analfabeto. La violencia burlona de los bromistas lo incita a aprender a leer y a escribir, un primer paso que no cesa en el tiempo, conformando una espiral en ascenso como un signo. En esas vueltas, completa una cultura sólida y disciplinada que laboriosamente llena el vacío original, primer vacío, segundo vacío, vasto y extensísimo vacío. La decisión de forjarse una cultura, como reto primero a vencer, se enmarca como representación del potencial de su fuerza como artista. Un proceso que, todavía hoy, se le ofrece oscuro en sus determinaciones, más adivinación que voluntad esclarecida.

Que el mundo de la imagen visual se rindiera a esta apetencia desmesurada por el conocimiento, es aún improbable. Sólo siente, más sustanciada y certera, la robustez de su sentido de pertenencia al entorno urbano en extremo elaborado, que viaja y halla su espejo en su paisaje interior. Todavía a sus setenta años de vida, cuando lo abate la tristeza o la enfermedad, enarca sus alas y en medio del desasosiego abandona su hogar; únicamente hay un sitio para el rescate: La Habana Vieja. En la parte vieja de la ciudad alcanza la sincronización cuerpo-espíritu: el artista se refugia en el signo, en las advertencias de la piedra, en la voluta ornamentada que sobrevive a las modulaciones del tiempo. La accidentalidad tangencial de la emoción, como nexo que une, produce ecos de indudable intimidad, como cuando José Lezama Lima escribe

del pintor cubano René Portocarrero: «No es una sùmula lo que anhe-la Portocarrero de esas ciudades, nacen de la unidad de Eros con la niñez, el espíritu de las ruinas se ha transformado también en el orden de la sobrenaturaleza: el pintor ha comenzado por saber que si edifica plazas y catedrales, la Ciudad le pertenece... La imagen de la casa es la infancia.»⁵

Chinolope permanece en esa infancia que se eterniza en el amor a la Ciudad de La Habana. Incorpora la seguridad de que toda ciudad se alimenta de su imagen, por lo que no duda, llegado el momento, en asegurar para la memoria las intensas experiencias morfológicas de la capital y sus personajes, enclave del laberinto que guarda su monstruo codiciado. El amor por La Habana envuelve en el futuro la iconografía privilegiada del tiempo, que transcurre como acción que congela el movimiento de las cosas y las personas sobre el papel, tendido en el vacío.

El viaje

El joven novicio, aún sin bozo, parte al Templo de Shao a centrar su espíritu y Chinolope realiza el viaje de iniciación más largo y azaroso. Todavía ignora los peligros y las seducciones de la vida y determina viajar a los Estados Unidos. En su desasosiego, alimenta la creencia de que ese otro país desconocido puede ser un puente hacia un nuevo territorio desde donde escapar del espíritu de la fatalidad. Se une, en esta embriaguez adolescente, a un amigo, cuyo padre posee una avioneta y aterrizan en Key West. Mientras el amigo regresa a Cuba, Chinolope se dispone a moverse, en medio de lo caótico y lo desconocido, siempre hacia el Norte, en una ruta cuyo punto final es la Ciudad de Nueva York. En las calles de la gran urbe, fascinado, lo abraza el invierno como un contrario demasiado fuerte y los míticos viajeros: Odiseo y Simbad, Marco Polo y Cristóforo Colombo, lo abandonan. Envuelto en periódicos, no sabe si camina hacia un destino incierto o será devorado por la gran oscuridad.

Temblando de frío, se detiene ante un hombre, descendiente de madre cubana y padre puertorriqueño, inmigrante ilegal como él, quien se

⁵ *Ibidem*, p. 392.

desempeña como músico en un pequeño bar extraviado en el tiempo. El hombre, entresacado de una urdimbre insertada en el gueto latino, como una hilacha suelta, es Tatica, nada más; para siempre será un fantasma con resplandores de cocuyo, una naturaleza bondadosa que lo arrebató a las calles, le da cobijo, comida y le muestra, por vez primera, el objeto de sus obsesiones futuras, la cámara fotográfica.

Tatica es músico, una variedad de hombre-orquesta, también fotógrafo. En los momentos en que descansa de su ejecución melódica, toma fotos de los asistentes al bar, lo que le reporta alguna ganancia extra. El cuarto de baño es el laboratorio. Un día, el joven se atreve a tomar entre sus manos aquella caja mágica y el hombre accede a enseñarle el oficio con una sola expresión: «Mira por aquí y aprieta por allí.» Tal vez esa sea la manera más esencial de acceder a los problemas más complejos.

Con el transcurrir del tiempo, el joven devenido fotógrafo, comienza a ayudar al músico y, mientras este interpreta sus melodías, toma las fotos. Al terminarse el rollo, lo entrega a Tatica, quien lo revela e imprime. Así, el muchacho realiza su proeza, el cuerpo entero se pone en función de la mano y el ojo: la cámara fotográfica, como misterio de la conservación, se transparenta como símbolo y se aviva como técnica.

Chinolope ha descubierto la inmovilidad de la errancia, detenida en esos seres organizados en el cuadrado de papel como sobrenaturalezas de sí mismas. Todavía no lo sabe, pero no será devorado por la Medusa, sino, como ella, por el espejo de Perseo, tiempo congelado en las imágenes que reproducen en imagen inversa el retrato de Dorian Gray. Después, abandona el bar, recinto demasiado cerrado, y se lanza a las calles tan advertidamente peligrosas. Un día, escucha el restallar de unos disparos y, debatiéndose entre el temor y el ímpetu aventurero, corre hacia el lugar donde, en una barbería, muere en su sangre, acribillado a balazos por sus rivales, el *capo* Albert Anastasia. Ni aun muchos años después, logra explicar cabalmente toda la secuencia, sólo que, corriendo y ocultándose, alza la cámara y acciona el disparador, una y otra vez, sin saber siquiera qué está fotografiando. Recuerda su regocijo inmenso, pues está consciente de que aquello es importante, y su terror, ambos sentimientos tomados de la mano, caminando al mismo paso.

El epílogo se torna casi humorístico. Nunca sabe qué hay realmente en el rollo fotográfico. Un hombre se le acerca (al principio tiembla pen-

sando que es un policía) y le compra los materiales por unos dólares. Tatica se estremece al ver el dinero, casi olfateando el peligro de un enfrentamiento con la ley, y no se tranquiliza hasta que repitiendo su historia, varias veces, el asunto queda claro. Todos ellos tienen miedo y viven una existencia marcada por la paranoia. Chinolope resulta un discípulo ejemplar, Tatica le enseña a buscarse y a mostrarse y el joven sale con un oficio para toda la vida. La lección es inolvidable, la fotografía paga y proporciona placer, en este punto se decide como profesional del lente, para plasmar, en una, todas las imágenes.

A su regreso a La Habana, tiene ganada la madurez de un oficio, que crece al ritmo de las idas y las venidas, de la capital a Nueva York y viceversa, en un viaje que tiene por simplísimo. Un punto se agranda en el recorrido, el universo decantado y analítico de la gran fotografía norteamericana de los años cincuenta. A su sombra, crece su interés en la fotografía documental, mediante la cual se apresa lo inmediato visual de la realidad. El balbuceo de los primeros momentos cede ante la progresión conceptual que halla definición en la idea de que no tiene estilo, pues la realidad no tiene estilo. Chinolope encuentra en la fotografía un campo abonado para sus facultades de observación. A través de la acumulación visionaria de sus trabajos, comprende que la imagen en sí es como una metáfora portadora de significados. Persiguiendo estas metáforas, aprende técnicas propias de observación rápida, que le son útiles en los momentos de cohesionar los primeros vislumbres en forma de retratos. Mucho más tarde, su compañera en la vida, la doctora Esperanza Rodríguez, apunta:

Era fácil ir a Nueva York, se pasaba dos o tres semanas y regresaba. Él aprendió mucho de la fotografía norteamericana, pero debo decirte, y eso está entre sus grandes virtudes artísticas, que nunca ha copiado en sus trabajos la gran fotografía norteamericana. Como cultura, los asimiló; ellos fueron una gran fuente de desarrollo; pero, pienso que él tuvo la virtud de ser, como dice, «él mismo». No copiarles a ellos el estilo, él ha criticado mucho a los fotógrafos norteamericanos porque cuando ellos vienen a América Latina, retratan esos indios maravillosos que no existen. Y él ha criticado mucho de la fotografía norteamericana la voluntad de construir

imágenes que no responden a la realidad objetiva. Ese cuadro maravilloso que es *La jungla*, de Wifredo Lam, no es André Breton, es Lydia Cabrera y Fernando Ortiz y es nuestros orígenes, y él fue fiel a esta idea. Él conoció a grandes fotógrafos de Norteamérica; incluso, llegó a retratar a algunos; pero nunca fue fiel a esta escuela. Esto es muy importante que se diga. Ha respetado la escuela francesa, la escuela norteamericana, pero no es seguidor de la fotografía de los Estados Unidos.⁶

Quizá, lo más importante es observar cómo mientras crece profesionalmente aumenta el respeto que experimenta hacia sí y su obra.

La relación más importante que establece Chinolope, en la década del cincuenta, es su amistad con el también fotógrafo Andrew Saint-George, norteamericano, integrante de la Agencia Magnum, quien es designado en Cuba como fotorreportero, al servicio de las revistas *Life International* y *Time*, y que se mantiene hasta poco después del año 1959, cuando, tras el ascenso de la Revolución al poder, los periodistas y fotógrafos al servicio de las agencias noticiosas norteamericanas se retiran. Andrew Saint-George, excelente fotógrafo y su amigo, trata de encaminarlo por los derroteros de las grandes agencias de fotografía internacionales. Chinolope colabora como *freelance* para varias publicaciones, entre ellas, *Paris Match* y el consorcio *Life-Time*. Es un momento grave en el proceso evolutivo del artista, se sitúa en el centro de los acontecimientos, los fotografía y, si tiene suerte, los periódicos y revistas compran sus trabajos. A veces, le pagan y omiten el crédito; otras, el pago es ver su nombre bajo el titular. Circunstancialmente, algunas fotos se quedan en sus manos y él, desaprensivo, las tira en cualquier rincón. En los finales de la década del cincuenta, nace la voluntad de solicitar el ingreso en la Agencia Magnum, para lo cual necesita cumplimentar numerosos requisitos. Ya puede mostrar un trabajo consolidado y cuenta con el apoyo de Andrew Saint-George, a quien considera su único maestro en lo referente a la fotografía. Ambos trabajan juntos, Chinolope aprende y Saint-George sabe aquilatar el talento del joven fotógrafo. Cuando nace su hijo, Saint-George lo invita a bautizarlo, ceremonia que se consuma en la iglesia del Sagrado Corazón, sita en Línea entre C y D, El Vedado. Tras un ascenso

⁶ Entrevista realizada por la autora a la doctora Esperanza Rodríguez. 5 de abril de 2000.

frustrado a la Sierra Maestra, en compañía del actor norteamericano Errol Flynn, Chinolope sube a la Sierra con Saint-George. Allí está la noticia, está el Ejército Rebelde, el signo de los nuevos tiempos que se avecinan.

También por esta época, la figura impresionante de José Lezama Lima aparece en escena. Aquel momento, curiosamente, permanece grabado en la memoria de Chinolope y relata:

Un día estaba en una librería de viejo, por los años cincuenta, y tomando en las manos un libro que me resultaba de difícil lectura, le pregunté al librero acerca del autor. Este me señaló a uno de los clientes: «Ese es Lezama.» Lo vi. Lezama impresionaba. La forma, ahí está, la forma de acercamiento de Lezama; era un espejo. Lezama no era como lo pinta la gente, era de una gran sencillez. Lo que sí era aplastante era la imagen en sí, independientemente de las palabras. Era un Buda de basalto. Su aspecto y no sólo su manera de hablar, porque él hablaba como escribía, eso es real. Entonces, tú te quedabas... Bueno, ¿qué es esto? ¿Qué es lo que me ha caído encima? Eso es lo maravilloso de una relación, lo sorprendente. Es o no es, tal y como uno aspira a conocer a una persona.⁷

Lezama sabe ver en aquel joven fotógrafo el poder de la imagen, eternizada en el tiempo y le ofrece su amistad. Para él, Chinolope es: «el juglar que deambula desde la casa de las transformaciones sutiles, lleva un largo cayado del que pende un ojo de buey. Ese ojo tiene como la temperatura de la permanencia de las situaciones. Es también un amuleto para el azar concurrente y un ojo que penetra como una gota y devuelve como un espejo universal».⁸

Chinolope cuenta:

Yo subí a la Sierra de una manera absurda, no como revolucionario. Si ahora, si en un estado de guerra como estaban, me dicen que suba, no soy capaz de hacerlo. Subí en aquel momento y me vi con los que estaban allá arriba. Fui con Andrew Saint-George a

⁷ Entrevista realizada por la autora a Chinolope. 12 de marzo de 2000.

⁸ José Lezama Lima. Texto de presentación del libro con fotografías de Chinolope *Temporada en el ingenio*. Este texto se utilizó en el catálogo de la muestra de dicho trabajo fotográfico en la Sala de Arte de la Biblioteca Nacional José Martí, julio de 1970.

hacer un reportaje fotográfico. Cuando vi a toda esa gente allá arriba, pensé: «Esta gente está loca totalmente.» Ya estar allá arriba era estar locos. Una locura que aligera.⁹

Al triunfo de la insurrección armada, en enero del año 1959, se inicia la reconstrucción aporética, la Patria para todos soñada por Martí, donde cada ciudadano pasa a ser imprescindible. Una Patria que se enraiza en la otra, la Patria de los sueños y se inicia un período singular: todo lo soñado puede ser real. En medio de los gestos necesarios para el crecimiento nuevo y vertiginoso, Chinolope siente que, de alguna manera, su entorno acostumbrado se diluye, la realidad lo reta con nuevas sorpresas y misterios. Desde los primeros días, mucha de la gente que él quiere y que lo quiere huye de los nuevos tiempos, buscando reacomodo en otras tierras, allende los mares, casi sin saber que es un corte definitivo a sus vidas. Todos lo sufren, los que se van y los que se quedan. Casi con el pie puesto en la escalera del avión, Andrew Saint-George le urge para que se marche con él y su familia. Afuera lo espera la culminación de lo aprendido y la introducción en niveles superiores: la Agencia Magnun. Chinolope se queda; forma parte de una generación de artistas e intelectuales cuyo pensamiento se estructura sobre la necesidad de vencer los retos de una República, invalidada por tratados y enmiendas, por una Constitución incompleta, aunque animada de un pensamiento avanzado. El sueño de esta generación se centra en el ideario martiano, frustrado no por su muerte, sino por las leyes de la historia. El universo de la cultura, sobre todo, los más inconformes, se mantiene apartado de las intriguillas y desastres de la política al uso, con aquellos corrompidos y corruptores que se alzan sobre la Nación trastocada en pedestal para sus ambiciones.

Lezama escribe, refiriéndose a José Martí:

Martí entra también al baile, pero entra para bailar con la más fea, con la muerte. Pero en su caso la muerte es la más bella, pues la sacralidad de su poesía está en morir en su tierra, que es paradójicamente tocar su lejanía, parece tener en la reminiscencia aquel terror de los primeros siglos del cristianismo, de que el que muere

⁹ Entrevista realizada por la autora a Chinolope. 21 de junio de 2000.

lejos de su tierra no puede acudir a la resurrección en el valle del esplendor, en el camino de la gloria.¹⁰

Y se queda, para vencer la muerte con la vida. Decisión importante para él y para otros. José Lezama Lima, Virgilio Piñera, Gastón Baquero e Hilario González, entre una pléyade de intelectuales y creadores, donde el complejo fenómeno de *Orígenes* esplende como una joya, son portadores de un intenso amor por Cuba, un amor que viaja hacia atrás, hacia las raíces, Martí y Julián del Casal. Chinolope, con su cámara en ristre, su «ojo de buey», al decir de Lezama, es de los más jóvenes. La decisión de Lezama de permanecer en Cuba, fortalece la propia de quedarse. El grupo de personalidades de la cultura que no abandona el país, tras el triunfo de la Revolución, ha hallado su poética, profundamente metafísica con rasgos místicos. En su desarrollo sienten a la poesía como la «total causalidad inmanente»,¹¹ un concepto al que no se llega en un día, un rasgo de esencialidad que necesita de toda la vida. La adaptabilidad entre sus ideas y las de los que llegan al poder, con una filosofía enfocada hacia el materialismo, la búsqueda de la causa y el efecto como producto de la relación entre los hombres y la sociedad, tiene los pasos cortados.

Chinolope, en medio del choque de filosofías que se produce, no pierde bienes materiales, pues nada posee; pero la poética esencial que signa sus gestos es barrida y puesta en entredicho.

La pregunta capital del momento es: ¿Por qué Chinolope se queda en Cuba? En una entrevista, demasiado lejana en el futuro, Esperanza Rodríguez descifra el enigma:

Chinolope tiene un problema de clase social; él no fue el burgués al que le confiscaron un central azucarero. Su filosofía dejaba de jugar dentro de la nueva clase que entraba: pero, al mismo tiempo, esa clase lo necesitaba y él lo sabía, y ha estado consciente de eso siempre. Este hombre, desde el primer momento, cámara en mano, aportó a esta Revolución y a esta clase social que no es extraña

¹⁰ José Lezama Lima. «Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)». En: *La cantidad hechizada*, p. 183.

¹¹ Entrevista realizada por la autora a Chinolope. 21 de junio de 2000.

para él, es su clase: Chinolope es hijo de una familia humilde, un hombre que vendió periódicos durante su infancia, criado en barrio humilde, un hombre de pueblo, un hombre que ha visto el sufrimiento de su pueblo, un hombre que conoce lo que aquí sucedió, y con su gran talento no ha virado las espaldas.¹²

De modo que no sólo es la decisión de Lezama de quedarse, estableciéndose en el caos vertiginoso de la Revolución, sino porque, en medio de ese gran desconocimiento, Chinolope ama a Cuba y su pueblo. El sentimiento de cubanía tiene aun mucho de místico, elaborado a partir de la poesía y la imagen fotográfica. Es un sentimiento sólido pero completamente metafísico, sin embargo, como todo amor completado por la visión del dolor y el sufrimiento está firmemente anclado en su espíritu.

Chinolope asegura:

Entonces, yo me encontré en una situación muy difícil. Yo no sabía donde ubicarme, el «don de la ubicuidad» del que habla Lezama. A veces, me pregunto si negar a Dios. Dios sí existe, los que no existimos somos nosotros, porque cuando nos vemos en dificultades y apelamos a Dios, resulta que Dios no te apoya.¹³

En esas circunstancias, se produce el reencuentro con el Comandante Ernesto *Che* Guevara de la Serna, que conoce durante su viaje a la Sierra, con Andrew Saint-George, y a Santa Clara. Así, puede sentir que conoce al *Che* de muchas formas, quizá del modo que todos conocemos a los demás. El fotógrafo inclina la cabeza y nos dice:

Yo conocí al *Che* de varias maneras, una persona de personalidad tan compleja, con lo ácido que era, no era fácil entablar un diálogo como era Ernesto. Uno de ellos fue en el interior, en Santa Clara, donde mi vida estuvo en peligro y pude librar de una manera providencial. Yo podía estar muerto, y estoy vivo. Después, vaya, si yo logré un acercamiento con el *Che* no fue porque yo quise, fue porque él se impuso. Yo no me atribuyo que fui amigo del

¹² Entrevista realizada por la autora a la doctora Esperanza Rodríguez. 21 de junio de 2000.

¹³ Entrevista realizada por la autora a Chinolope. 21 de junio de 2000.

Che; pero sí tuve ese privilegio. No sólo jugar ajedrez con él, sino las relaciones de amistad que el Che me llevó a conocer. El Che me acerca a una serie de lecturas como Trotski, por ejemplo. Yo estaba muy confuso, pero fortalecido.¹⁴

El Che, que también ama la fotografía y la literatura, logra establecer un puente que lo acerca a Chinolope; este, a su vez, ve en él, ante todo, la imagen; una imagen fotográfica en el sentido de la imagen en acción. La fotografía como metáfora conformando una idea histórica, un ícono. Esa relación lo alimenta, al igual que la del otro asmático famoso, Lezama Lima, ambos con sus valores espirituales y materiales implícitos. También con sus contradicciones y antagonismos, enlazados en el fenómeno más amplio de la sociedad, el de la comunicación. De ahí, esa intimidad, esa calma y ese reposo que se encuentran en las fotos que Chinolope hace de ambos hombres. Lezama sabe de la cuota de posteridad que le asegura la imagen fotográfica y se somete con beneplácito al ritual de las sesiones fotográficas. El Che, a veces, no quiere que lo retraten.

El Che se molestaba, te quitaba la cámara y si insistías, él tiraba la foto, porque era muy epatante. Vamos a llamarle epatante. Él te tenía cariño, había que interpretar su forma. Te quitaba la cámara y ahí mismo tiraba la foto. Conmigo tuvo la deferencia no sólo de permitirme tirarle fotos, sino hasta de posar para mí, alguna que otra vez.¹⁵

El Che, indudablemente, acerca a Chinolope al proceso revolucionario; con ello, se produce una dualidad en el sistema de pensamiento del artista, una experiencia que lo instruye con notable energía sobre las posibilidades de una permanencia y una realización. Sin abandonar el universo centrado, fundamentalmente, en la metafísica, en las creencias de una unidad basada en la dualidad materia-espíritu, extrapolado a su realidad cultural, cuyo representante máximo era José Lezama Lima, el joven fotógrafo se arroja literalmente a los abismos del caos primigenio, el mundo nuevo que pugna por fijar sus escudos. La confusión lo man-

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Virgilio Piñera. *Dos viejos pánicos*. La Habana, Casa de las Américas, 1968, p. 76.

tiene todavía alejado de las graves preguntas capitales, pues hay tiempo de abrir la puerta y escapar.

Resulta fundamental la indagatoria severa en los recursos de una personalidad tan compleja y a la vez tan sencilla como es Chinolope, más aún cuando el personaje no vive perdido en el tiempo, sino escondido en él. El germen de su poética está en sus textos, en cuanto revelaciones u ocultamientos, sobre todo, en los que durante mucho tiempo permanecen inéditos y, por ello, en la sombra. Escribir es para Chinolope una suerte de crear cuando las diversas coyunturas de la vida se cierran sobre él: incomprendiones, desequilibrios, enfermedad. En estos textos trabaja, elaborando las bases de una teoría que actúe como *ars poetica*. No es una tarea fácil, tarda años en disciplinar su intelecto, organizar la base conceptual de su manera de asimilar la fotografía, en la que el mundo que le rodea es valioso en cuanto imagen fotográfica en el sentido de la interpretación de la permanencia. La fotografía cumple como metáfora la posibilidad de, en la contraposición de una imagen con otra, besar el tiempo y fijarlo como historia. En esta contraposición de una imagen antes viva y hoy congelada sobre el papel, siente que la vida es más intensa que nunca, en los valores espirituales implícitos. Lo visible actúa como un reto a su pupila y su interiorización obliga a un sentido de la responsabilidad creadora extraordinariamente disciplinada, pues obedece no a otra cosa que a la amplificación del fenómeno social y la comunicación.

El ímpetu que lo decide a permanecer en Cuba tras el triunfo revolucionario y seguir adelante con su obra, con nuevas perspectivas, le da la fuerza necesaria para construir un mundo de cuya solidez nadie duda. Chinolope se dispone a plasmar una memoria visual de lo cubano.

La década del sesenta en Cuba presiona con fuerza hacia cambios cada vez más trascendentales en el pensamiento de Chinolope. Retomamos, con las debidas precauciones, las diversas y complejas causales y sus consecuencias, en las que la concurrencia del azar y la necesidad dan luz a la sonrisa sabia de Lezama Lima y el contrapunto político define las particularidades teórico-políticas del Che. Diversas formas de pensamiento han quedado en el pasado, pero no enterradas y mucho menos muertas. La ascensión de las nuevas ideas aparece como lo que son: respuestas incansables a viejas interrogantes del país. Luego está la hostilidad creciente del

poderoso Estado del Norte y la existencia de un mundo dividido, de otro poder: los países socialistas. Cruzados de sobresaltos, de tensiones variadas, los diversos sectores, entre ellos, la cultura, se debaten contra la melancolía de un universo que periclita con sus claroscuros, en los que, tangencialmente, un chisporroteo de luces indica que aún arde un horno estelar que no quiere morir. La crisis producida en el cuerpo esencial de la cultura cubana se organiza en las mentes de los iniciados y determina el cruce de muchos retornos y partidas.

En tanto, unos deciden marcharse con las evaporaciones tangenciales y definitivas de la lluvia, asentados en diferentes espacios geográficos, otros se quedan. Pocos de los grandes personajes de la cultura están preparados para los tiempos nuevos, en los que se inaugura una nueva expresión y un nuevo lenguaje. En todos los espacios los hay generosos y buenos, puntales codiciados para cualquier formación cultural. Todo ese conglomerado está adiestrado en una retórica clásica, metafísica, fuertemente insular. Los que se quedan, se establecen en una nueva dimensión, asidos a esta morada de la luz que es Cuba. Estas metáforas vivientes recibirán no el pago en especie, sino la cuota iluminada de futuro que se alzarán con sus nombres fundacionales. Entre ellos, nadie podrá escatimarle un espacio a Chinolope.

José Lezama Lima dicta la sentencia inapelable: «El hombre no sólo germina, sino también elige.»¹⁶ A este grupo que germina en las lindes del cambio social, que elige un destino que se cumplimenta en una nueva sociedad que se anuncia antagónica, lo unen lazos comunes: un amor extraordinario hacia la cultura, que salva; y la pasión devoradora hacia la patria, que nutre.

Chinolope, con su cámara al hombro y su ojo atento, es de los más jóvenes de aquella pléyade, donde no se habla de generaciones o promociones, como se hace después, sino de ímpetus y posibilidades. Es el momento de citar un fragmento de Lezama que actúa como un espejo en consonancia, pues los nombres de aquellos seres están unidos a ciertas asociaciones del Iluminismo:

A las comisiones de botánicos franceses clasificando los jardines bogotanos. A los doce de la piedra cúbica, en los sellos del Cagliostro.

¹⁶ José Lezama Lima. «En nombre de Lydia Cabrera». En: *Tratados en La Habana*, Universidad Central de Las Villas, 1958, p. 144.

A los egiptólogos del período napoleónico, estableciendo las variantes de la clave veinte y uno del Tarot. Al Barón de Humboldt, saboreando como filósofo y naturalista, la «Diomedea glabrata».¹⁷

El joven fotógrafo viene con la ferocidad del que se levanta a pulso contra los designios de su propio destino. Es portador de una cierta inconformidad hacia el pasado republicano, donde el intelecto y la creatividad se aburren soberanamente en medio de la abulia de la medianía de una cultura oficial sin sobresaltos y trae al afán, por supuesto, legítimo, de establecer un nombre que funcione como la acuñación de una casta inaugurada, creciendo en volutas incendiadas. El futuro deseado parece posible en una nación que abre puertas nuevas a la expresión; su formación es metafísica, sostenida en el ceremonial de la adivinación y el regodeo con los espíritus, cuyo cuerpo invisible e inasible es la eternidad; precisamente, lo que en el plano ideológico está destinado a ser combatido sin piedad y, si todo lo permite, destruido por una ley de apariencias darwinianas. Su cultura, con fundamentos codificados y estructurados, se sostiene en el convencimiento de que la salvación es sólo posible mediante el conocimiento y la memoria; son los presupuestos de su maestro Lezama, del Maestro Martí, que afanosamente hace suyos. El entramado de su poética que alcanza un rango de filosofía, con sus aristas míticas, se sustenta en los redondeles ecuménicos de la poesía, a la que no se llega en un día, ni en un año, sino en el devenir de una vida en la que los conceptos y las esencias maduran como madura una fruta.

En medio de los cambios radicales que se dan tras el triunfo de la Revolución, Chinolope no pierde bienes materiales, sino los asideros de una cultura cuyos signos referenciales pertenecen al pasado, enterrados como vermes ciliados al ascenso de la marea nueva. Se pone en duda y quiebra la seguridad en lo establecido y se desvanece, en medio de las titánicas tareas por hacer, el encuentro posible con el éxito, tal y como este se entiende antes de 1959.

Parte Andrew Saint-George con su familia y mientras se despide susurra unas palabras al oído de Chinolope: «Con tu decisión de quedarte, acabas de enterrar tu ingreso a Magun.»¹⁸ Otros le avisan que: «no le

¹⁷ Entrevista realizada por la autora a Chinolope. 21 de junio de 2000.

¹⁸ *Ibidem*.

perdonarían como representante de una cultura pasada».¹⁹ Todavía hoy, algunas voces dimensionadas en Occidente, con méritos literarios suficientes para aspirar a un espacio en la cultura cubana, manifiestan, desde el exilio prolongado y doloroso, su seguridad en que Chinolope no es otra cosa sino un ingenuo, no culpable de nada, alguien que no sabe qué hacer con su vida en un momento crucial que determina los caminos de muchas vidas importantes. Una persona a la que recuerdan con cariño galgos y lebreles. La más grande de las respuestas la ofrece el mismo Chinolope que define con claridad meridiana su posición: «Yo estoy donde debo estar.»²⁰ En estas palabras no hay ingenuidad ni candidez, sino la absoluta seguridad de que: «el convencimiento de que lo que nos sucede, le sucede a todos. Esa experiencia de la mano sobre la mano seguirá siendo en extremo valiosa, aunque todas las manos extendidas se encuentren con todas las manos de lo invisible».²¹

Algunas reglas de la alquimia insisten en las soluciones por el fuego, manera terminante de concluir, en el más puro estilo nietzscheano, un «mundo de ficciones», para dejar espacio a lo que viene. Las leyes sociales, en su devenir histórico, nada tienen que ver con estas habilidades físico-químicas, de manera que el fenómeno de la Revolución cubana, que asciende al poder en enero de 1959, con objetivos muy concretos que cumplir, y que necesita, desde sus mismos orígenes perfeccionar su vida espiritual, fomentar una organicidad del pensamiento que discipline el universo de las ideas y el intelecto, crear una supraestructura que lo dote de una textura, lo suficientemente definida, que argumente a favor de los cambios que se avecinan en los órdenes político y económico, se apoya en los que se quedan. No hay otra cosa.

Estos artistas e intelectuales, imbuidos de sus propias contradicciones, ayudan a amasar la sociedad nueva. Todos ofrecen, nadie lo dude, su versión de lo cubano que aún, en su complejo devenir, es signo y fundamento, al que permanecemos asidos.

Como muestra suficiente de la agonía, debemos encajar el silencio que se cierra sobre las obras de José Lezama Lima y Virgilio Piñera, todavía vivos y después de muertos, entre otros. De ese silencio que

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibidem.*

²¹ José Lezama Lima. «Confluencias». En: *La cantidad hechizada*, p. 439.

tapia las puertas de la trascendencia a numerosos artistas e intelectuales, comienzan a emerger como el ahogado devuelto por la marea. Sólo los salvará el tiempo, como una absurdidad completada sobre sí misma, y tal los restos de Osiris, destruidos por Tifón, serán encontrados y reunidos por el amor y endurecerán su sombra para hacerse cuerpo. Expuestos en su complejidad, nos acompañarán en la construcción de la casa prodigiosa como exponentes del pensamiento libre, la voluntad acorada, la obra como fuerza irradiante de vida.

Al permanecer en La Habana, que es como habitar en las ciudades todas, Chinolope conmemora la gracia y la sencillez de sus orígenes; también, su pobreza y sus desdichas. Sin dejarse aturdir por la diversidad cambiante de los nuevos tiempos, adecuados a su espíritu aventurero, no teme dejar atrás las posibilidades de disfrutar del éxito al viejo estilo, en tierra extranjera. De ahí, podemos observar cómo lucha con todas sus fuerzas por asimilar, entender y asumir, lo que acepta por voluntad propia como su realidad, para luego actuar de acuerdo con sus posibilidades para defender el nuevo tronco en el cual se injerta.

En los años subsiguientes, en los que tras un trabajo intenso como artista del lente, que se resume en una iconografía de las más importantes de la segunda mitad del siglo xx cubano, cuando el ostracismo, la marginación, la miseria y la locura cobran su cuota en demasía, en una contienda con la burocracia, presencia eterna, laberinto que amerita un estudio sociológico exhaustivo, logra sacar fuerzas de sus reservas intangibles para soportar, sobrevivir y tener aún como divisa: «Esta Isla es mi Universo.»²²

²² Entrevista realizada por la autora a Chinolope. 5 de abril de 2000.

Capítulo Dos

EL OJO

¡Oh!, tiempo, el ojo que protege cada conducta. Oficio del fotógrafo, el cuerpo para la sombra, espantar lo demoníaco, como una de las mejores armas para adaptarnos al medio y transformarlo, para que le perdonen a uno el delito de subsistir.

CHINOLOPE

Todo empieza con una serie de espléndidas fotografías, colocadas sobre las paredes del cuarto, enmarcadas cuidadosamente, que parecen olvidadas en medio de la conversación. Un hermoso Che, sentado, con las piernas firmemente asentadas en el suelo y una expresión de ángel; Wifredo Lam, de cuerpo entero, con los brazos cruzados, recostado al marco de una puerta; José Lezama Lima, sentado a una mesa, haciendo del tres, no un número, sino un astro, los otros son Julio Cortázar y el autor de las fotografías: Chinolope. El diálogo abre un paréntesis inquietante que nos entresaca de la realidad, para introducirnos en el ámbito de la fábula, la pausa: el vacío, germinando en poesía.

Ante el café humeante, única cosa que no falta nunca en este hogar, cuya precariedad es evidente; unas veces, acompañado por los sustanciosos panecillos rellenos, cuya receta aprendió en París esta inusitada doctora en Derecho Penal que es Esperanza Rodríguez, compañera en la vida y la muerte de Chinolope; otras, por algún turrón o chocolate, golosinas insustituibles para el artista; muchas, precedido por el batido de frutabomba, sin azúcar, ¿para qué? tan exquisito y necesario a la salud, con méritos que son alabados incansablemente, se desliza una corriente sigilosa que, si bien, no alcanza a organizar una cronología exacta, al gusto de historiadores y periodistas, muestra el camino del descubrimiento; la cantidad secreta, hechizada, que se intuye y se respira.

Lezama habla de surtidores de agua en el fondo del mar, de sutilezas que rinden lo difícil. ¿Cómo alcanzar el ritmo de la respiración que permita hallar la circunstancia de la identidad de uno de los grandes mitos de la visualidad cubana? El espacio se reordena con la convocatoria a los fantasmas, que acuden. Esperanza cuenta:

Si se dijera qué cosa es Chinolope, qué ha sido toda su vida, Chinolope ha sido un artista por todas las aristas, y él de ahí no ha salido, de un campo netamente intelectual. Si ha sido utilizado en política, de eso Chinolope no ha sido culpable de nada; pero él tampoco se ha negado, porque, como yo te dije antes, Chino ha apoyado a su pueblo, y cuando yo digo pueblo, yo no digo comunista, yo no digo de aquel grupo... Él ha apoyado la cubanía, la identidad, el respeto que ha sentido siempre por la identidad, por la nación cubana, por el lugar donde nació.

Tú señalabas, pero es que el Chino los retrataba a todos; es que Chino tiene una visión muy amplia de la problemática cultural. Celia Sánchez tenía la suficiente visión intelectual para decir, «¿Cómo vamos a tirar la historia de Cuba hacia delante intelectualmente?» También Che Guevara lo preguntaba. Estas dos figuras fueron aparte de combatientes, aparte de revolucionarios, amigos personales. El Che quiso mucho a Celia, a su hija le puso Celia por su madre y por Celia Sánchez. Él creyó en ella. Por estas razones que antes te he aducido, Celia Sánchez y el Che se sentaron un día, «¿Qué hacemos? Porque si no plasmamos este momento histórico, él pasa. Todo pasa.» Ella estaba tratando de crear una oficina de Historia, instituciones que recogieran y plasmaran, porque en eso ella tuvo una lucidez total. Y en ese momento, ella consultó con el Che, quien tenía la experiencia de haber atendido Cultura en el Ejército Rebelde, se reúnen y él le dice: «El único fotógrafo cubano capaz de plasmar con un valor artístico, y para mí el mejor de todos, es Chinolope. Hay que buscarlo.» Por eso el Chino te dijo con toda su razón: «Yo no fui al Che, el Che vino a mí.» Celia utilizó a Chinolope para tirar muchas, muchas, muchas fotos a personajes y hechos que había que preservar para la historia. En un determinado momento, Celia fue entregando el área colateral que había creado en esa dinámica tremenda de ella para impulsar la Revolución y ser lo más justa posible. ¡Cuántas cosas hizo Celia! Son innumerables. La historia lo dirá. Cuando el Che le recomendó a Chinolope, ella lo puso cámara en ristre, lo llamó, lo sentó, le habló con todas las recomendaciones que el Che le dio, y lo envió a plasmar aquellos acontecimientos.

En un determinado momento, Celia comenzó a entregar todos estos asuntos colaterales, llamó al Chino y le dijo: «Chino, entrégame todo lo que has tirado.» Después, ambos se reúnen para reubicarlo y Che afirma: «Conozco muy bien al Chino, el Chino es un artista y por lo tanto, debemos enviarlo con Yeyé, que lo puede ayudar a que siga desarrollando su arte.» Durante aquel tiempo, trabajó mucho, le pagaron muy bien, vivió bien, no se puede quejar. Después, pasó a trabajar con Haydée Santamaría en Casa de las Américas.²³

Las fotografías que Chinolope, con otros fotógrafos, realiza en esta primera etapa, conforman el inmenso arsenal iconográfico que es el Archivo del Consejo de Estado, un conjunto anónimo en el cual podemos vislumbrar, más allá de la imagen, los signos como esencia de un momento de la historia de Cuba. Cuando estamos en presencia de una de esas imágenes, cuya fuente originaria se reduce en el pie de grabado con las palabras *Foto Archivo*, sentimos ese elemento mítico que nos conduce al lugar más lejano de las reminiscencias, inmediatas, por la dinámica con que fueron creadas; avasalladoras, por el rapto y la emoción con que fueron descubiertas; majestuosas, pues no reflejan otra cosa que el éxtasis de un pueblo entero, separado de la realidad cotidiana por el ascenso de los sueños.

En la dinámica de la creación de este discurso excepcional de la fotografía cubana, quedan plasmados, para siempre, los rostros y las acciones de un momento histórico que alcanzará una dimensión suprafísica por lo intenso del indescifrable sacudimiento del basamento socio-cultural y económico. La mano y el ojo del fotógrafo cruzan franjas de peligros, unos, tangibles, como Tirso Martínez, con la cámara en bandolera junto a las tropas de jóvenes milicianos; otros, inasibles, escarbando en las vicisitudes de la luz en contrapunto infinito con las sombras. De esas franjas de peligros entrecruzadas en tiempo y espacio brota, en sus innumerables contradicciones, la memoria, reconstruyendo los esenciales de la nación.

Perder los esenciales, extraviar la imagen, es obligar a la memoria a rehacer, a encontrar, «en Damasco, lo perdido en Esmirna», como remedio de vieja, trazando una elipsis hacia la verdad fundacional. La gran

²³ Entrevista realizada por la autora a la doctora Esperanza Rodríguez. 21 de junio de 2000.

lección del momento, incorporada a los saberes del fotógrafo Chinolope, lo inclina a comprender que, si la vida es un continuo olvidar para volver a recordar, hasta la totalidad que se pierde con el morir, queda la obra como asidero para los otros, como asteriscos en el camino, trazados en el pasado y a los que debemos continuar. Chinolope advierte, quizá por vez primera, que la fotografía permite exhumar y exponer la memoria, asumiendo la plena responsabilidad del autor que no sólo rescata una sucesión de gestos congelados, sino abre ventanas a una continua epifanía.

Chinolope considera que: «La fotografía, como la araña, para mantener el equilibrio del espíritu de la materia [...] puede transfigurarse por instantes, donde la muerte se retira sin ser notada en el líquido ojo.»²⁴

En ningún momento como este, la circunstancia histórica define la necesidad de expresión, la cámara fotográfica se ajusta perfectamente a la vertiginosidad y complejidad de los hechos. Las fotografías importantes se comercializan en las calles y muchas personas comienzan a conformar una colección que con los años adquirirá una connotación singular. Es un modo de familiarizarse con los que, llegados de la Sierra, se establecen como ejecutores de una voluntad de cambio.

Chinolope vive sumergido en el caos, permanece en una constante vigilia, en acecho de la nueva imagen diferente, con la cual atrapar el espíritu de las batallas. Pernocta en hoteles, se mueve por todo el país con «la cámara en ristre y su ojo de buey». Un ímpetu nervioso, caprichoso, libre, lo embriaga; el ojo se aguza, el ojo es un perseguidor insaciable, Chinolope quema su vida por las dos puntas.

Definitivamente, el Che decide el destino de Chinolope. No sólo sabe ver al jugador de ajedrez, al conversador avisado, al fotógrafo puntual, sino que, con el silencioso recorrido de su mirada, distingue al artista, y no tarda en hacerle comprender que su autenticidad de creador será imprescindible para la cultura cubana. De manera que, de un lado, la poesía, la imagen lezamiana, ente de razón fundamentado en lo irreal, un caracol nocturno en un rectángulo de agua; y, del otro, el desarrollo del arco tensado en la batalla del centauro, el cortejo incesante a la ver-

²⁴ José Lezama Lima. «Paralelos. La pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII y XIX)». En: *La cantidad hechizada*, p. 159.

dad y la justicia social. Sucesivas penetraciones y ausencias conforman el universo alucinado de Chinolope, quien se obliga a mantener el paso; no se adelanta, tampoco se retrasa.

Chinolope recuerda:

Ya tú sabes por quiénes comienzo en Casa de las Américas: Che y Haydée. Yo no estaba preparado para enfrentar la situación en la que me veía inmerso. Acababa de entregar el enorme archivo fotográfico que confeccioné por encargo de Che y Celia, asunto que todavía me niego a aceptar, y Che decidió que como yo era un artista, lo mejor era ubicarme en Casa de las Américas.²⁵

La cabeza de Chinolope se inclina, los labios se estrujan irritados y los ojos se retuercen con un gesto donde la ira se eterniza. Por supuesto que desde aquella conversación, durante la cual se niega, una y otra vez, a entregar su archivo de negativos, elaborado en los años más preciosos y contradictorios; en la que Celia se vuelve al Che, diciéndole: «Chino no entiende», y aquel hombre que carga sobre sus hombros la autoridad de su leyenda, dice con suavidad: «Chino, ese trabajo es tuyo; pero, eso le pertenece a la Revolución. No te pertenece más; así que tráelo para acá»,²⁶ persiste la inconformidad que ni la cariñosa fascinación por Celia, ni la devota pasión por el Che, logran resquebrajar. El artista del lente, privilegiado por designios inescrutables para secuenciar un cuerpo de transmuciones, cuyas imágenes van del temblor al grito; de lo deshecho y sudoroso a la abierta espiral, no se resigna a perder la autoría de lo que en el tiempo será raíz de la historia, pues, como pudiéramos resumir en términos lezamianos: «la imagen actuando en la historia, se obliga a completar». En un presente, hartado rasguñado, perdemos más de lo permitido por el sentido común: una pintura de Landaluze, primer rescatador de lo cubano visible, arde en el moho y los insectos en un sitio; mientras, hay que esperar más de un siglo para desentrañar los misterios del ingenio San Martín,²⁷ ubicado a cuatro kilómetros del para-

²⁵ Entrevista realizada por la autora a Chinolope. 27 de septiembre de 2000.

²⁶ Entrevista realizada por la autora a la doctora Esperanza Rodríguez. 21 de junio de 2000.

²⁷ Juan Pérez de la Riva. «Presentación: riesgo y ventura del San Martín». En: *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí*, La Habana, abril-junio de 1967, pp. 51-52.

dero de Banagüises, jurisdicción de Cárdenas, Matanzas; fomentado por la familia Pedroso e ignorado por el propio Moreno Fragnals. ¿Cómo puede determinarse el tiempo que los muertos deben permanecer entre los vivos? Todo empieza icómo no! con un espléndido álbum de fotografías (44x66 cm) que aparece entre trastos olvidados. Llevan el cuño de L.F.A. Rossi, fotógrafo de Regla y reproducen un colosal ingenio del siglo XIX cubano. Los tonos desvaídos por el tiempo no pueden ocultar las fábricas imponentes: un mar de techos ondulantes, airoas chimeneas, una alta torre de añoranzas góticas, plantada en medio de siniestra cárcel, niños negros desnudos posando recelosos entre arcaicos juguetes, nunca tocados, desiertas casas de vivienda bajo las sombras de espesos algarrobos, ruinas y más ruinas y un grupo de esclavos, en otra foto, tres chinos huraños. Campos abiertos, ceibas centenarias, huertos e infinitos cañaverales. Incluso el álbum recoge las alhajas que se rifan para la construcción de un templo.

El ingenio se funda en el año 1851 y el álbum se realiza en 1886, por la Sociedad Económica. Las fotografías de Rossi evocan la imagen de un opulento señor venido a menos. El ingenio acaba de moler cuando el fotógrafo lo visita, pero por todas partes flota un hálito de misterio, un aire de abandono. El doctor Juan Pérez de la Riva que encuentra el álbum, mientras trabaja en la Biblioteca Nacional, se queda absorto, con la pipa apagada entre los labios. Libros, revistas, legajos, repertorios, cartas, dan cuerpo a aquel fantasma que se asoma en las fotografías de Rossi.

Muchos años después, un sobresaltado fotógrafo habanero, Tirso Martínez, relata cómo oculta, tras la faja del pantalón, las dos placas fotográficas de su Grafflex, que guardan dos de las imágenes más dolorosas de la lucha contra la dictadura de Batista en la Ciudad de La Habana: la primera, José Antonio Echeverría, caído junto a la acera, a un costado de la Universidad de La Habana; la segunda, tendido sobre una camilla, en el hospital Calixto García. ¿Qué piensa, detenido junto al muerto glorioso, mientras los policías ebrios de rabia y miedo le arrebatan la cámara y la destrozan a patadas? Quizá, en el testimonio que guarda, bajo sus ropas, para los tiempos por venir. En su contingencia, decide morir en el sitio antes que retroceder un paso; pues la ley primaria del guardián de la memoria es salvar la imagen, antes que la vida.

De este modo, Chinolope asume la fotografía en el orden heroico y, cuando es ubicado en Casa de las Américas en una condición especial, pues nunca pertenece a la plantilla de dicha institución, no sólo se enfrenta a una manera nueva de vinculación laboral, él que siempre ha sido libre y no depende de nadie para hacer su trabajo, ni siquiera para obtener los materiales indispensables; sino que está herido: el discurso monumental de sus fotografías que deben cimentar su nombre para siempre, se diluye en el anonimato más total. Celia no desea realzar la figura de nadie, ni siquiera de Chinolope, al que estima; ella está en una carrera desmesurada haciendo la historia y plasmándola.

La devoción de Chinolope hacia el Che no decrece y ofrece muestras de las entrelazadas vías por la que expresa su adecuación reverencial. En muchas ocasiones, lo retrata obteniendo imágenes sugerentes e íntimas que ganan su sentencia poética. El Che nunca deja de conversar con él, en medio de sus graves obligaciones ni cesa de estimularlo en su desarrollo como artista del lente. Cuando Chinolope le pide un día que si decide marcharse de Cuba, lo lleve con él, recibe una respuesta lapidaria: «Yo no me voy a llevar un artista como tú, conmigo; matar a un artista no se puede, porque un hombre puede caer y tú no debes caer, debes seguir haciendo cultura.»²⁸

Chinolope es ubicado en Casa de las Américas como fotógrafo. Su vida personal es caótica y carece de equilibrio, una hoja en el viento, con un único norte y guía: trazar pautas para la memoria de Cuba, fijar nación. Como carece de un sitio fijo de residencia, los negativos y las fotos quedan en depósito en los lugares más impensados y muchos se destruyen o extravían. En una época, vive en una dependencia del ICAIC, situada en 23 y 4, El Vedado. Allí viven también los cineastas Humberto Solás y Sergio Giralt.

Casa de las Américas es un sitio de irradiación germinativa. Su directora, Haydée Santamaría, hace visible, con su carisma y su inteligencia, la posibilidad de precisar la configuración de un nuevo discurso cultural latinoamericano. El boom de la literatura latinoamericana nace con Casa; el movimiento de la Nueva Trova crece desde Casa. Una penetración concurrente que nadie con seso puede negar.

²⁸ Entrevista realizada por la autora a la doctora Esperanza Rodríguez. 21 de junio de 2000.

Chinolope cuenta: «Mi madre Haydée me adoraba, me respetaba. Ella no me pedía nada, sólo esperaba de mí la iniciativa. A través de Che, Celia y Haydée, yo aprendí lo que es la política cultural.»²⁹

En medio de un entramado de sustituciones como paradojas, Chinolope hace todo lo que está a su alcance para adaptarse. La fotografía es, como siempre, la única posibilidad que se le ofrece para consolidar un mundo, el suyo, muy fragmentado. Con ello, se adecua a la urdimbre social que traza sus estatutos.

De modo que, sin vacilar, pone en función de las necesidades de Casa de las Américas, no sólo su voluntad creadora y su experiencia, sino sus relaciones en el medio fotográfico, para solucionar materiales con los que hacer frente a alguna tarea. Son tiempos difíciles y la situación del país es precaria. Todavía hoy, desde el tiempo de la memoria que resbala incompleto por sus labios, rememora la colaboración, siempre puntual y desinteresada, del fotógrafo José Agraz, en aquel momento en el INDER. Agraz se muestra como un fotógrafo de gran intuición. Cuando se produce el sensacional accidente automovilístico en la carrera de autos celebrada en la Ciudad de La Habana, en febrero de 1958, él logra atrapar el instante preciso y terrible con una toma espectacular. Aladino Sánchez, otro interesante fotógrafo, cuenta cómo antes de celebrarse el evento, con el olfato característico y calculador de un sabueso de la imagen, Agraz investiga la zona del recorrido de los autos de carrera, indagando cuál sería el sitio más proclive a un accidente. Hallado el lugar, se coloca allí y espera.³⁰

Chinolope resulta útil y productivo en Casa de las Américas, aunque explica cómo le había tenido que retratar los eventos puntuales de la institución; como compensación, escapa por la puerta trasera, metáfora para definir la sistematicidad de su asedio a los hombres y mujeres que viajan a Cuba y se detienen a verificar su concordancia con los tiempos nuevos, con ello, registra un conjunto *sui generis* y sustancioso de jóvenes y no tan jóvenes artistas e intelectuales de la cultura mundial del momento.

²⁹ Entrevista realizada por la autora a Chinolope. 27 de septiembre de 2000.

³⁰ Entrevista realizada por la autora al fotógrafo cubano Aladino Sánchez Martín. 31 de enero de 2001.

Chinolope apunta:

Yo tengo fotos con Pablo Neruda.

Yo tengo fotos con Hinostroza.

Yo tengo fotos con Vargas Llosa.

Yo tengo fotos con Octavio Paz.

Yo tengo fotos con Julio Cortázar.

Yo tengo fotos con Roque Dalton.

Yo tengo fotos con Carlos Fuentes.

Yo tengo fotos con Jack Kerouac.

Yo tengo fotos con Allen Ginsberg.

Yo tengo fotos con...

Yo tengo fotos ...

Yo tengo...

Yo...

El fotógrafo establece estas relaciones de manera muy espontánea; a veces, signadas por una mezcla de azar y concurrencia, como cuando conoce a Julio Cortázar.

Chinolope cuenta:

El azar estuvo y la concurrencia fue determinada por Lezama. Yo tenía la libertad no de llamar a Lezama, cuyo teléfono recuerdo aún. Yo tenía la libertad de llegar a Lezama, que era un hombre muy hacia dentro, que no le abría las puertas a todo el mundo. Además, no tenía tiempo para perder el tiempo, porque era su tiempo. Yo pienso que él vio en mí al mundo de la imagen, lo que nos hace perdurar.

Me acuerdo que Lezama me llamó y salió con esa frase que todos conocemos: «¿Qué tal de resonancias?» Y el maestro me dice: «Te tengo una sorpresa, una gran sorpresa. Un amigo en común, que en el tiempo, está con nosotros.» Yo había acabado de levantarme y me dice: «Ven a las seis. Tú sabes que para mí el seis es el número de la Tortuga Pei Yi. Ven a las seis.» Pero, anteriormente, y te voy a contar como conocí a Cortázar, da la coincidencia de que yo me lo tropiezo en la calle y me dice: «¿Cómo puedo llegar a Paseo?»

Yo le dije, «Si usted quiere, yo lo llevo hasta allí.» En silencio, fuimos caminando. El iba a ver a María Rosa Almendros, que vive en Paseo y Línea. Allí, me dio las gracias y nos separamos. A mí lo que me llamó la atención fue la estatura de Cortázar, producida por su enfermedad. Cuando llego a la cita con Lezama, entro y él me presenta a Julio Cortázar. Julio le dice: «Yo ya lo conozco.» Lezama pregunta: «¿Cómo ha sido esto?» Y Cortázar le dice en broma: «Bueno, estamos en el terreno de lo fantástico. Lo que está sucediendo ahora es que ya conocí al Chino, lo conocí de esta manera.» Y le contó.³¹

Aquel encuentro azaroso está dotado de necesidad. Cortázar extiende su mano amiga para siempre a Chinolope. El gran asombro es del artista del lente que, una vez, expresa a Lezama: «Yo no entiendo por qué existe en ustedes esa deferencia conmigo.»³² La historia cuaja en la foto donde Chinolope está con Lezama y Cortázar, en la galería del restaurante El Patio, cuando el gran maestro de la literatura cubana lo llama y le dice: «Siéntate con nosotros, si no, no te van a creer.»³³ El fotógrafo dispone el automático y corre al centro del trío con azoro, mientras, en los labios de Cortázar aparece levísima la semisonrisa de un lince y Lezama echa mano de una placidez búdica.

Este período extraordinario en la vida profesional de Chinolope se vincula a su voluntad de adaptarse, de aglutinarse a la mayoría, de colaborar. Siente, nadie afirme lo contrario, la intuición reveladora de los nuevos tiempos. El trato con Haydée, tan sencilla, que ve todo de una manera tan clara y es tan directa, lo beneficia.

El artista rememora:

Casa fue para mí lo que yo llamo «la iniciativa»; sin embargo, desde el punto de vista profesional, de mi formación como artista, no fue trascendental. Como ser humano fue la gran iniciativa, pero

³¹ Entrevista realizada por la autora a Chinolope. 12 de marzo de 2000.

³² *Ibidem.*

³³ *Ibidem.*

como fotógrafo, no. Me sacó de un punto muerto, de la duda de si me quedaba o no en Cuba. Ya ves, me quedé. Mi encuentro con Haydée Santamaría fortaleció mi espíritu.³⁴

Mucho tiempo después, el fotógrafo cubano Aladino Sánchez Martín expresa: «Haydée Santamaría quiso mucho a Chinolope.»

Casa de las Américas ayuda a Chinolope a rebasar los años difíciles de la adaptación y la asimilación. Todavía se siente deudor de Casa, al punto que, espiritualmente, nunca ha salido de allí.

Paralelo al desarrollo de un oficio, devenido *ars poetica*, Chinolope hace un breve intento de organizar su vida personal. Este es el plano de la otra biografía, notablemente divergente de la precisión de su existencia como fotógrafo. En esta última hay un cierto ordenamiento, una obligación teleológica, en la que sus acciones no engendran equivocaciones. Con la cámara se divierte, recorre el laberinto de los juegos de la ciudad y sus personajes distinguidos. En esta zona de la historia de Chinolope, se atisba un destino determinado por lo inefable.

Cuando contrae matrimonio con Cristina Figueroa, quien trabaja en el ICAIC, por esa época, deja entrever la posibilidad de que está preparado para asumir responsabilidades y crear una familia. Su padrino de boda es Fernando G. de Campoamor y de esa unión, sorpresiva para muchos, nace su única hija, Isabelita, cuyo nombre es un homenaje a su madre. Tiempo después, José Lezama Lima consolida la amistad con Chinolope con el compadrazgo, sosteniendo a la pequeña junto a la pila bautismal.

¿Cómo explicar lo que acaece en el seno de esta familia? Cuando Chinolope se adentra en el laberinto del hogar y la familia, se da cuenta, de que no participa del jardín de los entretenimientos y que se producen crujidos en su centro más íntimo, preñados de añoranzas y miedos.

Larvada está en el centro de las carencias afectivas del artista, la necesidad del amor familiar, que nutre y consuela; pero, a la vez, este sentimiento configura una múltiple dependencia, la renuncia a su libertad soberana, parte inalienable de su ser, la cual no quiere ni pensar en compartir. Siempre ha vivido bastándose a sí mismo, desestabilizado y suelto, yendo y viniendo, aventurero que disfruta una vida errante y no desea amarras.

³⁴ Entrevista realizada por la autora a Chinolope. 27 de septiembre de 2000.

El hombre que desprecia los riesgos más imprevistos, teme la rutina de una vida sosegada y monótona. Como resultado casi inmediato, la relación familiar se resiente. Ni quiere ni puede desarrollar un andamiaje que fije esa entidad compartida que denominamos *familia*.

Chinolope vive con los suyos en una casa que todavía puede verse en la esquina de la calle 23 y 48, del municipio Playa. La situación económica es holgada y mientras el artista del lente trabaja como un poseo, atiende a su mujer y a su hija como puede y sabe. A sus propias tensiones se une la frustración de no poder viajar, cumplimentando algunas invitaciones del exterior. El espíritu libre siente crecer la claustrofobia de un modo casi delirante. En su sentido de cubanía, existe una dosis no desdeñable de cosmopolitismo, la raigalidad no reniega de la errancia. Así que su mundo interior se ve agredido por diversos desgarramientos y el peso de la familia comienza a agobiarlo. En los momentos de reposo, se ve entiesado por una escayola, cuyos múltiples orígenes lo conducen al estrés y la paranoia. Se inicia la huida, el regreso a su vida de soltero. Vuelve a pernoctar en los hoteles y se aleja más y más de su mujer y su hija.

Excepto la seguridad emocional que tanto significa en la relación íntima entre marido y mujer, entre padres e hijos, nada les falta a las que quedan en casa. Ellas también obtienen su cuota de pesadumbre que el amor no puede paliar. En realidad, el concepto de hogar de Chinolope se manifiesta como es, estrecho y pobre. El nudo se deshace y todos quedan heridos. Chinolope permanece trabajando en Casa de las Américas mientras en el proceso del divorcio gana la custodia de su hija, quien, a tantos años, todavía destila gota a gota su confusión: «Mi padre es un hombre de una cierta espiritualidad; pero no siempre estuvo cerca de mí.»³⁵

Sin querer transitar el camino de lo vedado, ni siquiera intentar buscar en dónde radica la conexión interpersonal entre Chinolope y los que le rodean, que asume muchas veces rasgos inquietantes, cito a Jacques Lacan: «Nadie puede dar en el terreno interpersonal, lo que no tiene o no puede.» Como consecuencia, abandona su casa de Playa, se lleva a su hija a vivir con su madre Isabel y pierde aquel espacio que hubiera podido ser un punto para el eterno regreso. Cristina queda con la casa y, tras sucesivos cambios de residencia, abandona la capital.

³⁵ Entrevista realizada por la autora a la doctora Esperanza Rodríguez. 21 de junio de 2000.

Con un mundo íntimo quebrado, impotente para desarrollar un entramado fundamentado en las obligaciones de la sangre, Chinolope, que no puede mirar hacia atrás y ver a su padre, se precipita hacia lo único que sabe hacer: construir, aun sobre sus cenizas, su cantidad hechizada. Las infinitas mutaciones de su vida no le enseñan mucho en el orden personal, lo que es coherente con su propia entidad, sólo se crece como fotógrafo, insistiendo en recuperar la heredad inconmesurable de su presente.

Chinolope asevera:

Con la memoria no se puede contar, porque nos ayuda a engañarnos o nos engaña, ayudándonos, como decía Cortázar. El problema es que, a veces, al remontarme en el tiempo, yo, que he sufrido tanto, siento que el sufrimiento ha sido una virtud, que me ha dado una experiencia, una vivencia muy fuerte. La necesidad o las limitaciones que la necesidad ofrece, me han enriquecido espiritualmente.³⁶

El día y la noche se reducen, para Chinolope, a un punto centrado en el lente de la cámara fotográfica y todo arde en ese altar. Se produce el desmoronamiento de los sueños y el auge de la incompreensión. En medio de la soledad y el olvido en que ha sobrevivido, sólo siente el tiempo, en su veloz tránsito implacable hacia la nada. El tiempo donde todo sucede, el tiempo como espacio, donde todo puede volver a ocurrir. La noche del olvido se cierra sobre vida y obra, sitio donde únicamente aquellos que hacen la historia, que se precipitan en el pasado y hunden los dedos ansiosos en el presente, pueden comprobar y reconocer. Sólo allí se recogerá, en el mucho silencio, su legado, y será arrancado de su *fatum* doloroso.

Mientras tanto, Chinolope vive rodeado de sus vivos y sus muertos, como un paje invisible, en el tiempo de la espera. Lezama le dice una vez: «Tú no puedes negar tus raíces, porque es lo único que nos queda»; por lo tanto no llora las fugacidades de las cosas percederas. La fotografía es la síntesis de la permanencia y está claro de que hay muchas formas de estar vivo y presente entre los hombres.

³⁶ Entrevista realizada por la autora a Chinolope. 5 de abril de 2000.

Chinolope opina que: «Si H.G. Wells viviera, se daría cuenta de que quien no ha sido fotografiado, no podrá comunicarse con sus sobrevivientes. Ese es el fenómeno de la imagen que se está dando en el tiempo.»³⁷

Nunca retrata a alguien a quien no conozca, no frecuente su trato o no establezca con él una relación, en el plano de la emoción, en su casa en ruinas, como el ala derrumbada de una iglesia, donde habitan los ángeles, que hablan desde el claroscuro, igualando vida y muerte. En gavetas y cajas de cartón descansa el más grande triunfo poético, un discurso cuya voz asordada anuncia el crecimiento infinito y la resurrección.

El fotógrafo afirma:

Lo más importante, realmente, es aportar algo; es saber vernos a nosotros mismos, cosa que cuesta mucho trabajo con las limitaciones que tenemos. El hombre es irremediamente imperfecto; el perfecto es el hijo de puta. En base a nuestras imperfecciones hemos podido encontrarnos a nosotros mismos. Ese es el problema: encontramos a nosotros mismos y superar nuestras imperfecciones. Ya eso es algo, para lograr la imagen.³⁸

³⁷ Entrevista realizada por la autora a Chinolope. 12 de marzo de 2000.

³⁸ Chinolope. Viñeta, s.t. y s.f.

Capítulo Tres EL ENIGMA, LA ESCRITURA, LA INTERPRETACIÓN

Quizá, podemos asumir la fotografía como un lenguaje incompleto de la historia. Fragmento de un tiempo. La revolución de los aparatos y recipientes. Presenciamos las repetidas nupcias químicas y veremos surgir la imagen de las aguas reveladoras. El recipiente contiene las sustancias que deben transformarse. La oscuridad, el agotamiento y la volatilización de las sustancias producen una especie de alineación y el misterio acude con múltiples imágenes que indican su esencia.

CHINOLOPE

El discurso de la historia es lineal, pero los fenómenos son simultáneos. De modo que la fotografía moderna se preocupa por presentar al unísono las diferentes realidades: eso que Apollinaire denomina el «simultaneísmo poético», la posibilidad de ofrecer la parte visible del objeto junto con la invisible, lo que vemos y lo que está detrás o dentro. La arquitectura del discurso visual contenido en la obra toda de Chinolope, se fundamenta desde su mismo origen generacional, en un fragmento de un espacio más vasto: la estructura global de la sociedad. Un fragmento que permite visualizar un suceso a través de las imágenes de los protagonistas y su entorno. Por lo que, del modo que existe una convergencia entre fotografía e historia, también nos enfrentamos a las diversas contradicciones. Una de ellas es el aspecto dialéctico de la historia y el racional, en muchos sentidos, de la fotografía, como manifestación

Quizá, podamos asumir la fotografía como una ilustración provisional e incompleta de la historia. Fragmentos de historias congeladas en el tiempo. La resurrección parcial del pasado en el presente y el futuro. Restos de monólogos que se avienen a una conversación con el espectador. Esto como principio; el fotógrafo, como un *animero*, la persona que en el catolicismo español se conoce la única capaz de comunicarse con las ánimas del purgatorio, recupera la función fragmentada de historiar. La fotografía es la mensajera de los muertos, cuya imagen traslada al futuro. En tanto, en el gran metarrelato histórico, los hechos se suceden unos a otros, en la realidad, y así los recoge también la fotografía, estos se producen, simultáneamente, en el mismo momento, en el mismo lugar o en momentos y lugares diferentes.

El discurso de la historia es lineal, pero los fenómenos son simultáneos. De modo que la fotografía moderna se preocupa por presentar al unísono las diferentes realidades, eso que Apollinaire denomina el «simultaneísmo poético»; la posibilidad de ofrecer la parte visible del objeto junto con la invisible, lo que vemos y lo que está detrás o dentro.

La arquitectura del discurso visual contenido en la obra toda de Chinolope, se fundamenta desde su mismo centro gravitacional, en cuanto fragmento de un espacio más vasto: la estructura global de la sociedad. Un fragmento que permite visualizar un suceso a través de las imágenes de los protagonistas y su entorno. Por lo que, del modo que existe una convergencia entre fotografía e historia, también nos enfrentamos a sus diversas contradicciones. Una de ellas es el aspecto científico de la historia y el irracional, en muchos sentidos, de la fotografía, como manifestación

artística. La historia, que no tiene la pretensión de ser ciencia exacta, pone un fundamento científico, no sólo a la resurrección del pasado, sino a la necesidad de explicarlo y analizarlo. La fotografía manifiesta su influencia en otros niveles del conocimiento que tienen su raíz en la emoción, en su acepción de «mover a». Reina, en las obras fotográficas, el espíritu de la época (Zeitgeist) y sucesos más objetivos y cercanos a una lectura atenta. Ciencia, emoción y el desarrollo técnico, convergiendo y divergiendo; de un lado, la sucesión de las acciones; del otro, la intuición del tiempo que transcurre y la evolución de la máquina. Cuando, en un momento, Chinolope afirma: «Yo no tengo estilo. La realidad no tiene estilo», está produciendo la intervención *sui generis* del mundo exterior en el discurso de la obra de arte. No precisamente aquello establecido en la frase famosa de Miguel de Unamuno, citada por José Lezama Lima: «El triunfo del estilo es no tenerlo»,³⁹ sino, más bien, como la consolidación de la mimesis asumida como elemento estético. En este sentido resulta familiar y esclarecedora la consabida contradicción:

«Mimesis: copia de la naturaleza por el arte.» Aristóteles.

«Es la naturaleza la que imita el arte.» Oscar Wilde.

Sumando los efectos de la herencia histórica, y su contrapeso artístico, Chinolope se abandona a una *estética de la conservación*, mediante la cual factura la obra como un conjunto de conjuntos, a una primera mirada, sorprendente por su dispersión. A la vez, instruye una poética adecuada a una sensibilidad altamente desarrollada y tensada al máximo, que lo deja deslumbrado ante cada zona de la realidad, del modo que Favre se extasía ante una «Cetonia dorada».

Sin lugar a duda, la realidad hace violencia sobre el discurso artístico de Chinolope, pletórico de una lógica cultural diseñada por la modernidad; lo que se constituye en un riesgo más; quizá, quedarse desfasado y adelantarse a un momento en que la imagen visual se mueve a una velocidad vertiginosa, en la voluntad de construir una realidad inexistente, demasiado sofisticada y estilizada, embellecida o enmascarada. En el caso del artista que nos ocupa, no se trata del rescate de una realidad ordinaria,

³⁹ José Lezama Lima. «Playas del árbol». En: *Tratados en La Habana*, p. 124.

sino del establecimiento de un catálogo erudito y trascendente de personajes de la cultura cubana y sus ámbitos diferentes. De nada vale el evidenciado culto al artista, preñado de incomprendimientos y desaciertos y, lo que es más terrible, de desconocimientos. La imagen de Chinolope, en cuanto objeto de culto, se torna inofensiva en la medida que su mística nos escamotea su realidad, fundamental para el completamiento coherente de una lógica cultural del fenómeno cubano. Esta lógica no delimita fronteras al arte, pues el artista trabaja siempre en una dimensión estética permanentemente abierta a múltiples interpretaciones, de las cuales participa su colaborador y cómplice, el espectador. Aun así, este conjunto inmenso e intenso, constituido por las fotografías de Chinolope, es, de cierta manera, un texto de historia o, lo que es igual, el discurrir del tiempo en momentos congelados, separados entre sí por pausas de silencio. Estructurar el tiempo, de ello se han ocupado, además, las religiones, las mitologías, las filosofías; también la fotografía. Es oportuno establecer cómo, desde sus mismos orígenes, la fotografía es un asunto donde tiempo y muerte son elementos necesarios; la materia originaria, según Denis Roche: «más precisa que ninguna teoría lo fue jamás».⁴⁰ Y el teórico no se pregunta qué plantea una foto o qué se puede hacer con ella, sino, tal vez, la interrogante capital: ¿con qué puede tener que ver una fotografía una vez tomada? El gran tema de la obra de Chinolope es el de la cultura cubana, expresada en sentido artístico. Para Chinolope, la fotografía es la vida misma. Este creador traduce la imagen artística en términos de historia, en la medida que la fotografía, como arte, muestra la acción y presencia virtual del hombre. Esta presencia puede ser incómoda, en algún momento, pues la realidad es impura y es plural. La relación entre arte y realidad es una relación de afirmación; pero también de oposición. Esto lo define muy bien Stanley Cavell, cuando señala:

Lo que sucede en una fotografía es que esta tiene un fin [...] Cuando una fotografía es recortada, el resto del mundo queda separado. [...] La presencia virtual del resto del mundo y su exclusión explícita son tan esenciales a la experiencia de una fotografía, como lo que ella representa explícitamente. El espacio fotográfico no está dado, pero tampoco se construye, por el contrario, es un espacio a tomar (o a dejar).⁴¹

⁴⁰ Denis Roche. *Escritos sobre fotografía*. Francia, 1981.

⁴¹ Stanley Cavell. *The World Viewed*. USA, Viking Press, 1971.

Cuando este espacio se toma o se deja, en blanco y negro, técnica privilegiada por Chinolope que es indiferente a la fotografía en colores, las zonas con grises determinan el claroscuro, que posibilita la percepción de los fantasmas en la sucesión tonal y establece la noción de que sus trabajos no son espacios dedicados al hedonismo puro, a la huida de los saberes autoritarios, productos de una estética secular, o para destacar los ambivalentes giros en boga. Al insistir en el blanco y el negro, tan familiar y pasado de moda ante la avalancha de la fotografía en colores, se produce en la obra de Chinolope una fecundación. Adueñarse de lo que es casi una tara del pasado, produce resultados técnicos extremadamente actuales y positivos. El blanco y el negro contribuyen notablemente a la captación misteriosa de la realidad, en la sucesión de grises que, en una infinita gama de tonalidades, cumplen la función metafórica de revelar y ocultar la realidad.

La preocupación de Chinolope por sus fotografías, que lo han convertido en un teórico muy sólido en el campo de la estética de la visualidad, traduce no sólo el nivel de su experiencia, sino la formulación teórica de sus obligaciones como artista; lo que se asemeja, en mucho, a una ética del creador. De hecho, rechaza aquello que le resulta demasiado fácil. Para él, lo fascinante de la fotografía es sentirse constantemente sorprendido por la realidad desconocida que lo acecha. Su manera de comportarse ante el objeto de su interés (su Gorgona) es, de algún modo, impropio, un gesto extraño, un acercamiento que tiene la impronta de una violación de la realidad. Así, la fotografía es objeto de la pasión, la contemplación, la reflexión y la crítica de Chinolope; de la forma que evoluciona y se mueve el contexto socio-cultural cubano, se moviliza paralelamente su discurso artístico, ese conjunto infamiliarmente unido, que no está sólo en el tiempo ni en la historia; en el que, en secuencias cargadas de luces y sombras, aparecen un Che Guevara, un José Lezama Lima, un Virgilio Piñera, una Dulce María Loynaz, una Alicia Alonso, un René Portocarrero y un Wifredo Lam, entre tantos, unidos por un lazo oscuro al Caballero de París y al Chori y en el plano internacional, un Julio Cortázar, un Roque Dalton, un Allen Ginsberg.... No sólo en el acercamiento, sino en el momento de escoger a quien acercarse, Chinolope se vuelve poeta. Sin visión poética, no hay obra artística. Su voluntad permite la aparición del rostro escondido de un

pueblo, pues también el lente se abre y se cierra sobre el hombre anónimo, los sencillos trabajadores del azúcar, que pueden verse en su libro *Temporada en el ingenio*, al cual José Lezama Lima pone texto, y los impasibles habitantes del antiguo Barrio Chino habanero.

Chinolope pertenece por entero a la tradición de la fotografía moderna, que no es otra cosa que una tradición de rebeldía frente a los espejismos de la sociedad. El interés casi perverso que experimenta el fotógrafo por perseguir los avatares de una realidad que le concierne sólo tangencialmente, reenvía una imagen del propio artista muy poco ortodoxa, liberal en demasía, excesivamente necesitada de un acceso a zonas secretas de su objeto; zonas excepcionales, en las que se percibe la imagen como algo robado.

Como todas las cosas que quieren persistir en su ser, Chinolope asume la lógica del fantasma, dejándose ver aun ausente, de manera que establece una relación entre el sujeto y el objeto, determinada por la empatía; un reconocimiento sólido entre ambos, que se resume cámara fotográfica de por medio y que transforma la materia en espíritu, en esencia. ¿No hay en juego allí algo fantasmático? ¿No aparece allí la foto como una imagen de ensueño o, más bien, para retomar la célebre metáfora de Freud, no se podría decir que la fotografía efectúa, literalmente, el trabajo del inconsciente? Mientras se define como un rescatador de fragmentos de realidades, lo que le permite proyectar la imagen de un contemporáneo, actuando «aquí» y «ahora», en el afán de reunir lo que está disperso, acercar lo que está distanciado, en un diálogo imaginario que todavía es un laberinto sin descifrar, las imágenes congeladas sobre el papel son reverenciadas, asteriscos junto a los cuales hay que detenerse y pensar.

La obra nace de la concurrencia entre el azar y la necesidad, del conflicto permanente entre la particularidad y lo universal, entre lo trascendente y lo transitorio. En su obra, Chinolope abre las compuertas a una imaginación desbordada y a un ojo alerta en una indagación en el plano de la imagen real. Ambos quemán los cordeles que amarran su voluntad de abandonarse a sus propios chisporroteos. No le interesan, en mucho, las relaciones causa-efecto, sino su destino manifiesto: la congelación de sus ángeles en espera de la próxima estación, esa: «donde el espíritu se equilibra en la materia [...] donde la muerte se retira sin ser

notada en el líquido ojo». ⁴² Una suma de paradojas que emplazan la resurrección incesante.

Primera paradoja: Una de las realidades de la fotografía es que siendo en sí misma una realidad dinámica, permanece fijada, para siempre, en su soporte. Su mismo devenir depende totalmente de esta inmovilidad. En el caso que nos ocupa, el artista aspira a la salvación, a la recuperación de su objeto, aun estando persuadido de que esto es imposible. La fotografía detiene y apresa un instante de vida, cuya transitoriedad es indetenible; salva seres y objetos que ya no son ni serán, como no lo eran antes.

En la medida en que la obra se acerca más a su objeto, y la realidad virtual establece una intimidad más próxima a la realidad real, se diferencia más, al permanecer estática ante la desintegración de la materia. De manera que el artista del lente construye su discurso a sabiendas de la autonomía existente entre objeto real y objeto fotografiado. Chinolope escribe en algún momento: «Al dar las vicisitudes de la visibilidad, la realidad se ve a través de lo subjetivo para poder construir el mecanismo según el cual toda nueva experiencia es, en su apariencia, una refutación a la subversión temporal que ella representa.» ⁴³ Esta reflexión se comprueba cuando el artista deja transcurrir varios años entre la toma de la imagen y su impresión y compara el imaginario y la realidad. El fotógrafo derrota el tiempo como el ave que, en su vuelo, vence la fuerza de la gravedad, aun a pesar del hecho real de que ese triunfo se establece en un instante del tiempo que no se detiene. Chinolope se muestra apasionado por la naturaleza y las funciones de la fotografía, una de las cuales es detener el tiempo, cuya huella impávida está tendida como un fantasma sobre el papel.

Segunda paradoja: Más de un siglo y medio de historia de la fotografía, cargado de tensiones evolutivas en el aspecto técnico, que se sobrepujan progresiva y avasalladoramente, no ha podido adecuar la obra de

⁴² José Lezama Lima. «Paralelos. La pintura y la poesía (siglos XVIII y XIX). En: *La cantidad hechizada*, p. 159.

⁴³ Chinolope. *La imagen cortazariana en la realidad y la realidad en lo fantástico*. Ensayo. Tomado del texto original del autor.

Chinolope con el término, quizá demasiado militar, de «vanguardia», ni mucho menos con el ya desusado de «modernidad beligerante», pues no se aparta en sus objetivos del realismo a ultranza, que en las diversas manifestaciones: dibujo, pintura, escultura y grabado, pretende recuperar no sólo los rasgos físicos: ojos, pelo, piel, tensión muscular, sino, además, el espíritu de las cosas. En el decursar contemporáneo, con el establecimiento de los sucesivos «ismos», Chinolope persiste en conformar los mecanismos de acercamiento, en los términos de la ecuación, sujeto-objeto, en el intento de aprehender la imagen argéntica sin trampas. A diferencia del polémico fotógrafo norteamericano Lee Friedlander, quien impresiona por su actitud fría que huye al mismo tiempo de la estética y la psicología para hacer semejantes a los anónimos y a las celebridades de su interés, con el fin de establecer que, en fotografía, el personaje es la imagen y hay que abordarlo como una forma singular, independiente de las informaciones sociológicas y los enfoques románticos o literarios, lo que lo lleva a utilizar el flash sin preocuparse por las violentas perturbaciones y las sombras que comporta, Chinolope muestra una preocupación lírica y estética raigalmente asumida en la voluntad de imbricar a su personaje a su entorno, proyectar metafóricamente su gesto, enfrentarse a lo real dejándose penetrar por la poesía de un ordenamiento regulado por la emoción y la empatía. Aunque, con su obra, no intenta alcanzar otras premisas que no sean aquellas que emanan de su realidad, asume esta acción con la seguridad de que descubre algo enmascarado y movable, imposible de apresar ni con los medios más sofisticados. Así, establece la siguiente afirmación: «Sacar un retrato es hacer la máscara como persona o descubrir la falla en la apariencia, es no sacar al que posa del sitio en que se halla, es inducirlo a que se entregue lezamiamente como imagen en su propia imagen.» ⁴⁴

Sin intentar hacer llover sobre mojado no puedo sustraerme a las seducciones de la siguiente anécdota narrada por Gustav Janouch: «Una vez, le mostré a Franz Kafka unos clichés y le dije bromeando: "Por menos de dos coronas uno puede hacerse fotografiar en todos los aspectos. Es el 'conócete a ti mismo automático'." "Querrá usted decir el, 'engáñate a ti mismo automático"', replicó Kafka con una leve sonrisa. Yo protesté: "¿Qué dice? ¡La

⁴⁴ Chinolope. *El ojo ubicuo*. Ensayo. Tomado del texto original del autor.

máquina no puede mentir!”. Kafka inclinó la cabeza sobre su hombro. “¿De dónde ha sacado usted eso?” Y continuó: “La fotografía concentra la mirada sobre lo superficial, de esa forma oscurece la vida secreta que brilla a través del contorno de las cosas en un juego de luces y sombras. Eso no puede captarse ni siquiera con la ayuda de las lentes más poderosas. Es necesario acercarse interiormente, de puntillas...”»

Chinolope se enfrenta a su propia incapacidad de encontrar respuestas a sus hipótesis. Sin disimular el respeto que siente por la obra de Walter Evans, ejecuta una especial renovación de la fotografía documental cuando afirma el hecho de que su existencia es esencial para la historia del hombre, pero la complejidad del mundo de hoy es tal que ya no sólo no se puede representar; hay que descubrir las coherencias internas de las imágenes, de una a otra fotografía, de una a otra serie o conjunto de fotos, aun a pesar de la disonancia de las imágenes captadas. Al asumir la voluntad de no colocarse la camisa de fuerza de un estilo, Chinolope acepta sin reservas el mayor de los riesgos, como manifestación de fe en su arte: «Tener fe requiere coraje, la capacidad de correr riesgos, la disposición de aceptar, incluso, el dolor y la desilusión. Quien insiste en la seguridad y la tranquilidad como condiciones primarias de la vida, no puede tener fe. La fe y el poder se excluyen mutuamente.»⁴⁵

Continuamos en el mundo de las luces y las sombras y formulamos la incapacidad del artista de fundar la nitidez anhelada, una estructura que se afirme como un reposo, sólo tenemos lo que Lezama describió como «martirio de los sentidos».⁴⁶ En apariencias, el fotógrafo aspira y desea perpetrar una lejanía infusa e inmóvil; pero esa estructura es un oleaje cercano y amenazador, sombrío y cargado de los desechos del océano. Poco puede la luz en el asombro de los grises para organizar una sustancia hecha de humo. Ansioso por dar una coherencia al mundo de las ideas que sostiene el mundo de las imágenes, Chinolope llega a la siguiente conclusión: «El principio del espejo de Pigmalión sigue siendo el mismo. Seguimos produciendo simulacros de realidad, sombras, reflejos, efectos de espejo, reino de ilusiones. Lo que ha cambiado es el

⁴⁵ Chinolope. Nota autógrafa, s.t. y s.f.

⁴⁶ Chinolope. *La luz como única manera que se puede percibir. La metafísica de lo cotidiano*. Ensayo. Tomado del texto original del autor.

medio, la máquina. Hemos pasado del reino de la imaginación especular al de la imaginación virtual.»⁴⁷

Esta función de recuperación a medias de la realidad se constituye en el centro de sus angustias, algo que podría conducir al creador, en condiciones extremas, a la muerte o la locura. De modo que, al establecer que el ojo artístico no puede recuperar la realidad real, como elemento pasivo que recibe y registra las impresiones de las cosas y las personas, sino que actúa como un medio que posibilita, mediante la cámara fotográfica, ese otro ojo, almacenar y transmitir información incompleta; a veces, desasida de su raíz verdadera, se decide a actuar desde las sombras y ausencias sobre las ideas y las emociones. Así, sugiere significados sorprendentemente encadenados entre sí; el artista descubre otra función semántica, cuyo sustento es eminentemente metafórico.

Al participar de la cadena de difusión masiva con lo que tiene: la imagen metaforizada de la realidad, esencial, pero incompleta y enmarcada en sí misma, Chinolope establece una profunda divergencia con los artistas de su generación. Uno de los factores determinados en esta divergencia es la *intensidad*, que dota a sus trabajos de una coherencia inmanente. Otro de los factores que se avienen a sustentar esta divergencia es su *insistencia en el retrato* con todas sus limitaciones y todas sus posibilidades. La persona posa para la cámara, aunque el fotógrafo insista en que se comporte del modo más natural posible; con el rabillo del ojo, persigue al artista, deseando ofrecer su máscara mejor para la posteridad. El último factor es, indudablemente, la *desconfianza* que experimenta hacia la cámara como reguladora de realidad, lo que lo incita a una aproximación desusada hacia su objeto. La fuerza contenida en la acción de fotografiar, traducida en empatía y emoción, se devuelve con la imagen lograda. Creciendo en intensidad, la obra se complejiza en la acción de las funciones y los procesos del arte, gracias a lo cual, las partes permiten la intuición del todo. La obra es símbolo y metáfora, y aun, en la copia más perfecta no aparece la realidad real. «A veces, no bastan las palabras para expresarte.»⁴⁸ La soledad del artista sólo puede proponer la obra como «la otra realidad».

⁴⁷ Entrevista realizada por la autora a Chinolope. 5 de abril de 2000.

⁴⁸ Chinolope. *La imagen cortazariana en la realidad y la realidad en lo fantástico*.

De manera que la segunda paradoja, al igual que la primera, es intrínseca a la técnica en sí. En ambas destella el chispazo de un instante que nos seduce, al ofrecer un fragmento de la realidad que se desvanece como un fuego fatuo, como si no hubiera estado nunca. La obra está separada de la realidad que le sirvió de fundamento, para siempre jamás. Como Chinolope propone: «[La fotografía] es un inmenso truco para vencer al tiempo, reino de ilusiones que reúne en secreto y de continuo a ese posible-imposible, no sabiendo, nosotros mismos, quienes somos.»⁴⁹

Tal vez, podamos intuir que el arte es dueño de sus propias ecuaciones y mientras el artista se impone un esfuerzo descomunal en la representación imposible de la realidad, hace algo inesperado, construye una forma nueva, algo que no estaba ahí, la imagen que desea representar queda a merced de sus designios, cada fotografía es, por supuesto, una fotografía y como tal se parece a sí misma y no a la realidad de la cual emana. ¿No sería altamente provocador considerar cada fragmento de la realidad como pretexto? Como tal, en una multiplicidad de sentidos, la obra libera nuevos estratos no sólo en el orden de la visualidad, sino del entendimiento. Cuando este proceso cesa, la obra, como tal, muere.

Simultáneamente, el artista produce un retrato de sí mismo. La ausencia del fotógrafo en sus trabajos es tan fuerte como una presencia. Es, en verdad, el triunfo del no ser sobre la vanidad de la permanencia. Este no ser no se repliega, sino que asoma, petrificado, tras cada uno de los fantasmas, él, también, parte de esa realidad.

El proceso de representación se renueva sin cesar. Esta renovación tiene su esencia en la propia dialéctica del arte que funciona con autonomía. Con cada fotografía, se detiene un instante el proceso, cada foto es una respuesta. El proceso continúa al transformarse cada respuesta (fotografía) en una nueva pregunta. En este continuo preguntar y responder, para volver a preguntar, el artista siente que está a escasos centímetros de alcanzar el mundo de las evidencias, pero cada vez siente su imposibilidad. Su propia perspicacia no le es suficiente. En el entramado del imaginario de Chinolope, cada fotografía se constituye en una pieza clave para comprender cómo funciona la estructura intelectual del

⁴⁹ Chinolope. Nota autógrafa, s.t. y s.f.

creador. El esfuerzo gigantesco que puede observarse en su indagatoria, que dura toda su vida de creador, da pie a la necesidad de investigar en los presupuestos y logros y, sobre todo, en lo que esto significa para la cultura. Estableciendo un orden determinado en su mundo de imágenes, descubrimos qué zonas de la realidad desea perpetuar y, por ello, se constituyen en la forma interior de su mundo.

Tercera paradoja: Repensemos en la imagen inversa del retrato de Dorian Gray, constituido como resto lumínico de una persona o un objeto, un lugar, sucesos detenidos desde el momento mismo en que el fotógrafo aprieta el obturador, para sobrevivir después a la imagen real, en un estado de embalsamamiento. Siguiendo los avatares de la singular novela, asistimos al fenómeno paranormal de la naturaleza cambiante del retrato del hermoso joven inocente. Dorian Gray vive una realidad insólita, una perpetua congelación en vida, mientras su retrato se torna decadente y viejo. En la obra literaria, el joven se ve a sí mismo morir en el retrato, mientras la realidad trasciende la evolución de su imagen virtual.

La hiperrealidad del retrato de Dorian Gray nos conmueve como reflejo de los deseos más íntimos del ser humano que descansan no tanto en la inmortalidad del espíritu, como en la posibilidad de constituirse en realidad inmutable. Una realidad inmutable no de cualquier momento, sino de aquel que se acerque a los cánones establecidos en la sociedad como patrón. Resulta interesante comprobar cómo cada individuo, independientemente de su estrato social, su edad, su cultura, ofrece su mejor cara ante la cámara. La persona desea mejorar en la foto, verse más joven, perpetuar su mejor ángulo, destacar sus puntos más acordes con el canon de belleza al uso. En el sustrato de esa voluntad descansa todo el peso de la utopía reguladora del aspecto físico en la época de la fotografía. Tanto el que posa como el fotógrafo, son piezas fundamentales de este juego de las apariencias y ante este hecho, la persona retratada se desvanece como una mala copia de sus fotografías. Cada fotografía es la aspiración a la eternidad del hombre moderno. De manera que esto se constituye en un obstáculo más en la necesidad de aproximación del fotógrafo a la realidad cambiante. Recuerdo, en este instante, la frustración del fotógrafo martiniqueño, anclado en París, David Damoisson, cuando, en una visita de trabajo a Cuba, llega a esta conclusión: «No

puedo tomar buenos retratos, soy un extranjero y cada vez que enfoco a una persona cuya expresión me interesa y se da cuenta, levanta el rostro y me dispensa la gran sonrisa.»

Chinolope ofrece su respuesta a este hecho: «Quien no ha sido fotografiado, no podrá comunicarse con sus sobrevivientes.»⁵⁰ Este diálogo, naturalmente, se dará con una imagen fotográfica sustanciosamente mejorada, al gusto del retratado, aceptada por él como imagen definitiva. Poco importa la propia seguridad del autor de la foto de que, a pesar de que cada fotografía permite la aparición de ciertos espacios físicos, válidos para la memoria individual, familiar o social, en realidad, representa una memoria incompleta, un fragmento desgajado de la totalidad, con su propia historia y su propia apariencia, vagos recuerdos, formas incompletas, sitios para la nostalgia; con el decursar del tiempo, el cuerpo fotográfico se despoja de los vínculos con la realidad y su historia. Chinolope llega a una conclusión: «Existe en todos los sentimientos humanos una sensibilidad engendrada por un peculiar entusiasmo, que va desprendiéndose a medida que transcurre el tiempo, hasta envejecerse del todo, cuando la nostalgia es nada más que una fotografía y la felicidad, un recuerdo.»⁵¹

Como paradoja de paradojas, se produce la entrada del cuerpo visible en las sombras, para quedar como una estela mortuoria de la Antigüedad, hoy sólo un resto arqueológico, la señal desvanecida del paso de un ser humano por el mundo, en su fotografía.

Cuarta paradoja: Un principio teológico define: «La muerte reúne lo que la vida separa.» Tal ocurre con el conglomerado de imágenes que compone el archivo fotográfico de Chinolope, desde su propia realidad congelada (muerta). El archivo no es otra cosa que la arquitectura de una entidad, la del fotógrafo, compuesta de muchos «yoes». Al analizarlo, ponemos en evidencia un método singular, casi azaroso, de reunión. Esta construcción de una memoria providencial y provisional del complejo proceso de historiar personas, lugares e instituciones diversas, conduce a una armonía desde una poética de la conservación. ¿Cómo adelan-

⁵⁰ Entrevista realizada por la autora a Chinolope. 12 de marzo de 2000.

⁵¹ Entrevista realizada por la autora a Chinolope. 5 de abril de 2000.

tamos sobre esta vía en la que «la muerte reúne lo que la vida separa?» Lo primero es establecer aquellas zonas que el artista decide conservar y las que, por el contrario, desdeña. Chinolope asume una función crítica al señalar qué debe pervivir y qué no. Rehuye aquellas visiones que pudieran, de algún modo, oscurecer una imagen prístina de la realidad cubana. Proyecta, como un árbol, una sombra creciente que borre las conexiones imprevistas e indeseadas. Ni la visión escatológica de un Robert Mapplethorpe, ni el afán de hurgar en el detritus, pues, como podemos asumir desde su universo, el hombre no está hecho para lo neblinoso y banal, mucho menos para la visualización del derrumbe de los sueños, sino para la fidelidad al curso de las estaciones y la anunciación del esplendor de las criaturas.

Así que la infamiliaridad de estas imágenes reúne una masa de personas ceñidas por la historia de la segunda mitad del siglo xx cubano. Un imaginario construido enteramente en Cuba, que es reflejo en espejo de las mutaciones y los momentos fundamentales. Imágenes que no son una entelequia, sino gestos que antaño se flexibilizan y ahora, sobre el papel, permanecen fijados, transformados en sí mismos en arquetipos. La extrañeza adquiere, entonces, un extraño secreto que escapa a la voluntad del autor y es impropia del personaje retratado y propia de la sucesión de grises, diseñándose a sí misma. Muchos negativos y fotos impresas extravía Chinolope en el ruidoso entramado de su vida, muchas desdeña insatisfecho, las que han sobrevivido producen la sensación de la presencia voluptuosa de un proceso decantado y excesivamente clásico. No le preocupa demasiado la etapa de impresión y puede perfectamente encomendar estos trabajos a un especialista, no uno cualquiera, sino aquel con el cual funcione con una corriente continua. Todo su empeño está depositado en el acto de tomar la foto, cuidando extremadamente todo el ciclo desde el encuadre hasta la luz, detalles que revelan la cualidad subjetiva de sus objetivos. Él conoce que «nuestro tiempo de seres humanos será la duración de la imagen»⁵² y al final, la muerte reunirá lo que la vida separa.

⁵² Esta idea descansa en el fondo de toda la concepción filosófica que sostiene el pensamiento estético de Chinolope: la seguridad de que la muerte de la imagen, su destrucción, es el fin definitivo del tiempo finito del ser humano.

Quinta paradoja: Siendo la fotografía un proceso eminentemente técnico, Chinolope descubre pronto que el procedimiento, por sí solo, no es el secreto de su arte. La piedra angular sobre la que descansa el triunfo o el fracaso del creador es el ojo humano, la mano humana, el tiempo humano. De modo que se ve a sí mismo en una posición determinante e ineludible y que, al parecer, siempre será.

El papel fundamental de la percepción humana sobre la construcción fotográfica de personas u objetos es insoslayable. Llegados a este punto, podríamos interrogarnos sobre la infabilidad de las técnicas más recientes y sofisticadas. ¿Se avanza o se bifurcan los caminos con la introducción de los graves descubrimientos que tienen como fin el apresamiento cabal de la imagen? ¿Esto último es posible? ¿Pueden borrar estos avances la insuficiencia humana sobre la cual están contruidos? Sin negar el proceso, lo que resultaría una acción desinflada de antemano, es bueno advertir acerca de la sobredimensión de las tecnologías, no como instrumentos al servicio del ser humano, sino como sustitutos del hombre. Estos avances, cuyas contradicciones comienzan a ser advertidas, colocan a la fotografía en la encrucijada más riesgosa de su historia.

Asumir la luz como lo que es, una manifestación de la materia, conduce a la comprensión de los secretos del claroscuro. El ojo humano, que puede apreciar la luz difuminada, los baños de luz o, simplemente, los focos de luz natural, halla su equivalente en el lente fotográfico. La luz, como la única manera de percibir la metafísica de la imagen cotidiana, como signo de relación entre el desorden de la realidad y el *continuum* de los discursos humanos, los emparenta a todos, los hace familiares. El rompimiento de las sombras por la luz y la fijación de los espectros de la realidad son maravillosos y aterradores procesos de la alquimia. Robo de almas para algunas culturas, figuraciones de energía tal, capaces de robar el aliento de los que comparten el mismo espacio fotográfico en una región guiada por lo irracional (era tradicional de la decisión de recortar a los muertos de las fotos, separarlos del conjunto de sobrevivientes).

Chinolope interpreta el espacio fotográfico como un sitio donde se ejercita la lucidez total sobre lo imprevisible; la expresión de la relación *sui generis* de personajes, hechos, paisajes sorprendentemente encadenados entre sí, dueños de una (su) dimensión misteriosa. El ojo y la

percepción humana, junto a la técnica, dotan de realidad a unos simples restos de luces y sombras, es fundamental saber emplear las técnicas de que el creador dispone y a las que con frecuencia da un uso equivocado, pues no logran ya su verdadera eficacia o discernir sus auténticos límites. De lo que trata la obra de Chinolope es de intuir la parte oculta de la realidad que ha de tomar forma, ha de ser percibida, pensada, representada y fijada. Ese es el reto de la imagen fotográfica.

A modo de conclusión, podemos afirmar que la suma de paradojas del arte de la fotografía se afirman en Chinolope en una pasión que conmueve por su cegadora permanencia, como si a cada momento afirmara: la fotografía es lo único por lo que vale la pena vivir. Asume el papel del sexo, las comidas o la moda, para otros. Quien nos ocupa, permanece fascinado por la caja mágica que descubrió siendo muy joven e inexperto, para ser seducido, desde entonces, por las posibilidades de la imagen y su manipulación. Esto conduce a una relación tan íntima y fuerte con su instrumento, sus procesos y funciones, sus limitaciones y posibilidades, sus paradojas, que puede contemplar su realidad como una sucesión de fotografías que se destruyen simplemente con el decursar del tiempo.

Su sensibilidad, formada bajo el peso de una modernidad a ultranza, definida por una zona de la cultura occidental demasiado densa y coherente, aleja al artista de cualquier forma de problematización formal que permita una resemantización de la imagen. Ni juegos, ni parodias, ni apropiaciones, ejes de la fotografía contemporánea que siente antagónicas. En realidad, Chinolope se abandona al éxtasis de sentirse en deuda con su objeto, completamente fascinado de esa otra realidad en la que él ejercita sus designios, tan inalienable como Dios.

Capítulo Cuatro YO EN EL OTRO

La obra fotográfica es un puente entre el sujeto y el otro.

Ya no soy yo, sino un sujeto para otro sujeto. Como la pintura, tampoco contiene la realidad real, sino se constituye en realidad nueva. CHINOLOPE

Un instante, un evento, un elemento de la naturaleza o un objeto. Ya no se discute el valor de la fotografía como manifestación artística, aunque por su propia esencia puede ser considerada como un documento, aun cuando el artista haya querido alejarse de lo convencional e insertarse en el campo de las más renovadoras formas de manipulación estética. La fotografía, como cualquier forma del arte, no es otra cosa que el producto de la acción de saber mirar y encontrar las realidades más insólitas y los seres más impensados. La visión del espectador es educada por el arte del artista (de ahí la ecuación: artista-espectador). El puente, tendido entre ambas orillas, es la obra.

La verdad, la realidad fotográfica es una realidad construida, y esta se genera en arte, desde Niepce, Daguerre, Talbot, los inventores, hasta los fotógrafos.

Más o menos realista, más o menos artístico, más dedicado a captar los hechos sociales o totalmente convencional, descansar en la evidencia de la imagen es simplemente inventarla no añade o quita valor a la obra, se le da un valor diferente. Tanto valor artístico puede tener la fotografía de un hecho de la vida que se inscribe en el extremo superior de la página de la derecha de una revista. Lo que según los especialistas en comunicación es la primera o la más importante, como forma de arte, que una pieza inolvidable como El beso de Goya o El hombre o Los niños de oro, de Sebastián Salgado. La imagen

La obra fotográfica de Chinolope ofrece la representación del espíritu interior de su objeto-sujeto, continuando, así, las más elevadas aspiraciones del retrato como género en la pintura. Como la pintura, tampoco contiene la realidad real, sino se constituye en realidad nueva, ya sea en un rostro, un cuerpo, un elemento de la naturaleza o un objeto. Ya no se discute la validez de la fotografía como manifestación artística, aunque por su propia esencia puede ser considerada como un documento, aun y cuando el artista haya querido alejarse de lo convencional e internarse en el campo de las más renovadoras formas de manipulación estética. La fotografía, como cualquier forma del arte, no es otra cosa que el producto de la acción de saber mirar y encontrar las realidades más insólitas en los sitios más impensados. La visión del espectador es educada por el ojo del artista (de ahí la ecuación: artista-espectador). El puente, tendido entre ambas miradas, es la obra.

En verdad, la realidad fotográfica es una realidad construida, y esto vale históricamente, desde Niepce, Daguerre, Talbot, los inventores, hasta los más actuales.

Ser más o menos realista, más o menos artístico, más dado a aceptar los nuevos avances o totalmente convencional, descansar en lo evidente de la imagen o simplemente inventarla no añade o quita valor a la obra, ni le da un estatus diferente. Tanto valor artístico puede tener la fotografía de un frasco de perfume impreso en el extremo superior de la página de la derecha de una revista, la que según los especialistas en comunicación es la primera y la que mejor se ve, como forma de arte, que una pieza inolvidable como *El beso*, de Robert Doisneau o *Las minas de oro*, de Sebastián Salgado. La imagen

fotográfica del frasco de perfume transmite una multitud de sensaciones y evocaciones que activan la mente del que mira. En este caso, la imagen es fundamental para comprender el mensaje. Lo que ocurre es que hay determinados objetos artísticos que funcionan y otros no.

Ya todos tienen por verdad de Perogrullo que la fotografía se ha desvinculado de la estética realista, donde lo más importante es la representación del objeto, lo fundamental no es que se fotografíe, sino el nivel de expresión que la obra consigue al final. Si la fotografía no es capaz de emocionarnos y hacernos pensar en lo que nos sucede, es simplemente porque su función es decorativa o funcional. Esto se torna más terrible cuando la fotografía es documental; no importa cuán grave sea la imagen, pero para alcanzar un grado de conmoción debe guardar algún tipo de relación con las íntimas vivencias, con el mundo cotidiano, en primer lugar, del propio artista. Como afirma en algún lugar Hermann Hesse: «Lo que no existe en nosotros, no nos conmueve.» De modo que el buen fotógrafo desarrolla una especie de intuición que lo guía entre la multitud de imágenes que ofrece su entorno y los diferentes tiempos y, según confiesan algunos, a veces, no saben bien por qué, conoce cuál es el momento de apretar el disparador.

En el caso que nos ocupa, estamos en presencia de un artista que ha dedicado su vida entera a la fotografía. Chinolope se siente fascinado por la manera convencional de hacer fotografía, a pesar de que no niega las posibilidades tecnológicas contemporáneas para la captura y el tratamiento de las imágenes. Realmente, la suerte está echada y las más modernas tecnologías son una realidad con la cual hay que coexistir; después de todo, no son un fin en sí mismas, sino instrumentos de los cuales el fotógrafo se sirve. Lo importante son las fotos.

Es el momento de traer a colación el hecho de que la fotografía, cuyos orígenes se remiten a los inicios del siglo XIX, transita por diversos momentos de crisis. En el año 1891, se escribe en un artículo de una revista especializada: «Sería temerario el querer evocar el grado de perfección al cual serán llevados los aparatos para la fotografía, y las mejores máquinas que usamos hoy en día constituirán míseros harapos [...] catalogados en algún museo de Cluny.»⁵³

⁵³ «El oficio de fotógrafo no tendrá razón de ser». En: *Revista Fotográfica*, julio de 1891. Reproducido, parcialmente, en la revista *Foto*, Madrid, marzo de 1998, p. 9.

Es bueno dejar constancia de que Chinolope no duda de la perdurabilidad del oficio de fotógrafo, ni del lugar que la fotografía ocupa en el mundo de la imagen representada.

Visto lo anterior, nos enfrentamos ahora al archivo fotográfico construido por Chinolope durante más de cuarenta años. Diezmado como está por el tiempo y las propias circunstancias de la vida de este artista, debe verse como un resto de lo que fue, donde se resumen décadas de un laboreo de supervigilancia y cálculo sobre «el personaje»; ese que por un momento será su objeto. Más que retratos simplemente, sus obras son ambientes logrados merced a un complejo trabajo a partir del rostro humano y el medio que le rodea, aunque éste se difumine, a veces, para privilegiar la figura. Su obra, en lo fundamental, es un conjunto de retratos de personalidades de la cultura y la política, muchos de los cuales todavía no han podido ser visualizados públicamente. El artista-fotógrafo manifiesta un énfasis obsesivo en la voluntad de magnificar el carácter documental de la fotografía, al hacer todo cuanto está a su alcance por no apartarse de lo real, a sabiendas de que su mirada está produciendo otra nueva realidad inusitada.

Si aceptamos las vías que Jorge Luis Borges establece para las labores de condicionar un estilo: «la eficiencia del mecanismo, no la disposición de sus partes»,⁵⁴ observaremos cómo se cumplen las fórmulas y los procesos del acto creador en Chinolope, quien desdeña el uso de «tecniquerías», indiferentes al sistema de valores y emociones del autor, que, según Borges, al final, serán las máximas debilidades de la obra en cuestión. La fuerza y carisma del trabajo de Chinolope descansa en la elocuencia de lo creado en el desamparo de un instante, en el que, gracias a la empatía, el artista ocupa el lugar del otro.

De este conjunto incompleto de retratos fotográficos que cubre gran parte de la segunda mitad del siglo XX, se alza un rumor que no cesa, que atraviesa los muros del ostracismo y el anonimato, los plagios indecorosos, las impresiones distraídas en libros hechos con descuido, la pérdida de valiosos negativos y todavía centra incólume su esencia ganando batallas en un presente menos ingrato.

⁵⁴ Jorge Luis Borges. «La supersticiosa ética del lector». En: *Páginas escogidas*. La Habana, Casa de las Américas, 1998, p. 103.

Con economía de recursos, el fotógrafo no se distrae de lo que es su objetivo: ofrecernos la imagen viva y plena de su objeto-sujeto, sin ornamentos que confundan el ojo, sin enfatizar en las connotaciones superfluas del personaje. De modo que hace caso omiso de la carcajada delirante y carnavalesca, de los avatares de un presentismo estético o las presiones de la moda, anticipo de los cambios de la imagen, todavía sin plena coherencia; rechaza también algún tipo de negociación con el espectador, coqueteos con la retina del que mira, en fin, concesiones que sólo conducen al reino de la banalidad. Su obra, así lo quiere, está dotada de la fuerza y el carácter de un manifiesto.

La coherencia es observable a pesar de que el método de registrar las imágenes sobre un soporte sensible a la luz en el plano de la película es espontáneo y emergente, pues es fruto de un largo aprendizaje y de la estrecha relación con el otro. En su archivo aparecen temas diferentes, desde retratos a personalidades de la política y la cultura, tanto cubanos como extranjeros, hasta una colección única de diapositivas con cientos de vitrales de La Habana Vieja, restallantes de luces y colores, pasando por rostros anónimos de los trabajadores del azúcar y de los chinos del barrio. La unidad está dada por los mismos orígenes de la Fototeca, como coleccionista de imágenes por las que se pasa sólo una vez. El afán de explorar en lo conocido y familiar, haciendo lo posible e imposible por apresar este resto desconocido y oculto que resulta inesperado, incluso para él, dota a toda su obra de una estructura, de un sistema. Quizá, el momento más emocionante del artista es, una vez conocido su objeto, no saber el segundo exacto en que se va a producir ese cambio en la expresión, esa caída de la máscara que, por unos instantes, deja el rostro al desnudo. Su tiempo más importante es el de la espera, a que la luz se abra paso entre las sombras. Ese es el momento de tomar la foto antes de que desaparezca por completo y para siempre.

No podemos negar que la filosofía que guía la confección de este archivo fotográfico pertenece a la modernidad, en cuanto memoria o trabajo de conservación al estilo de Walter Evans, Eugene Arget, Bill Brandt, Edward Weston, Tina Modotti y Arnold Newman, entre otros. Su ojo es el de un *voyeur*, tan intensa es la mirada hacia dentro del personaje, tan paciente la espera, tan cerrado el gesto de acoso. En estos retratos están no sólo las señas de identidad de las personas retratadas,

sino las del propio artista. En ese sitio, los muertos son todavía jóvenes, hermosos, y aunque sabemos que ese instante no se repetirá más, sentimos que el mundo continúa, que ese personaje tiene un destino que se cumple «después». Ese tiempo es también el del fotógrafo que viene y se va, es la mirada del tiempo presente y la del tiempo ausente. Para concluir, la mirada frontal del fotógrafo permite que cada personaje conserve su identidad, en tanto, se reserva el derecho de escoger el ángulo que es el que traza sus expectativas.

La realidad de las fotografías de Chinolope ofrece consuelo al que mira. Nos permite confirmar la existencia de aquellos monstruos, que se visualizan gracias a estos retratos. El artista hiperrealiza luces y sombras, nombra cada rostro, le da un sitio en la memoria colectiva y lo personaliza en la historia, elabora una cosmovisión en la cual cada imagen es ella misma y las otras. Da expresión en espejo a una humanidad conocida. De modo que, cuando se subordina a la zona imaginaria que lo circunda y abraza, en las tardes de mucho silencio y soledad, mientras exhuma negativos y fotos impresas hace demasiado tiempo; cuando, rodeado de sus muertos, siente a la muerte que lo sigue de cerca, la muerte del fotógrafo como la muerte de la imagen, siente la fuerza de un mundo salvado de su condición efímera que se prolonga hacia el futuro. En su obra ocupan sitio estrellas del cine y el mundo de la moda, mafiosos, artistas populares, personajes del submundo de la vida nocturna de la capital, como un adelantado de los *paparazzi*, entre artistas de los cabarets, de los bares de la playa, necesitados todos de las sombras para sobrevivir, huidos de la luz natural del día, refugiados bajo la luminotecnica artificial del espectáculo, que signa la vida orgiástica de La Habana de los años cincuenta. Junto a esas fotografías, algunas coincidiendo en el tiempo, están las de los acontecimientos trascendentales de la historia encarnados en sus protagonistas principales. Todo junto plasmado y reunido para establecer un testimonio como una cicatriz sobre una herida.

Nada más cierto que la fotografía es un medio relativamente joven, cumple poco más de siglo y medio entre nosotros, pero nadie duda de que es el lenguaje universal de nuestros días y, desde luego, la disciplina artística más atractiva. La fotografía es la vía del imaginario de Chinolope, gracias a este arte, nos entrega el instante sutil en que el creador es yo en el otro, un sujeto para otro sujeto.

Primera huella: Recuerdo a Chinolope, una tarde lluviosa, de mucho viento, detenido en la esquina de la heladería Coppelia, en 23 y L, El Vedado, agitado y nervioso, pues alguien reproduce, sin su permiso y sin citarlo, una fotografía suya del Comandante Ernesto Guevara. Habla sin parar y la capa que lo cubre se agita en el viento, un oleaje que acompaña el fluir colérico de las palabras. Es el año 1977. ¿Qué espera allí? ¿De dónde viene? ¿Hacia dónde se dirige?

El sobrenombre de Chinolope fue la máscara que el Che Guevara le colocó a Guillermo Fernando López Junqué, que no es Chino ni López. De la mano del Che entra el fotógrafo en la historia política de Cuba y a las relaciones, en su momento cercanas, con los principales protagonistas de los hechos de los primeros años de la Revolución en el poder. Así es conminado a rescatar, plasmar y conservar para el futuro, el tiempo que pasa vertiginosamente. Quizá, esta tarea hace comprender al fotógrafo la inminencia del paso del tiempo, inexorable, imparabile, y cómo la fotografía congela instantes de ese tiempo para la posteridad. Después comprenderá que, en realidad, está estableciendo un espacio para la memoria visual del país. En esta ocasión, siente acrecentarse la concepción de los valores éticos y estéticos de la fotografía.

Con dicho objetivo, recorre toda la Isla, cámara en ristre. Descubre lugares donde el presente es parte de la historia y sus personajes protagónicos todavía no alcanzan a comprender la envergadura de los cambios que introducen no sólo en sus vidas, sino en la vida del país.

La Revolución lo gana, lo reconcilia con su pasado de niño pobrísimoy analfabeto; la asume como si de un plan providencial para la salvación humana se tratara. Muy pocas fotografías de aquella etapa pueden identificarse autoralmente, pues el conjunto se pierde para el artista en los avatares del propio proceso social. Una muestra estremecedora es el retrato del Comandante Guevara, tomado durante el transcurso de una asamblea.

Como casi toda la obra de Chinolope, el retrato es realizado en blanco y negro. En este sentido, la calidad técnica significa, sobre todo, la consecución de una completa reproducción tonal: gradación sutil en las altas luces; altas luces difusas separadas tonalmente de las altas luces espectaculares; buena separación de los tonos intermedios; una escala de tonos de sombras que brinde suficiente detalle, pero que conserve

áreas bastante oscuras que proporcionen una base tonal. El contraste y la tonalidad, al igual que la nitidez y la granulosidad, deben corresponder al sujeto fotográfico. Teniendo claros estos precedentes, podemos hacer un breve estudio de esta foto.

Naturaleza del sujeto a fotografiar:

La foto realizada en el año 1959, en un acto público, celebrado en la Universidad de La Habana, recoge la figura sentada del Comandante Che Guevara. Es un retrato que muestra una imagen estática, reposada, sumamente cuidada. Para conseguir un efecto mayor en la proyección del sujeto retratado, el artista difumina, en el proceso de impresión, a las personas que lo rodean, que se constituyen en un ruido molesto. El Che está consciente de que está siendo retratado y lo acepta. Se prepara para ello. Desvía la mirada, interesado en lo que escucha y, a la vez, se muestra complaciente. El brazo, que incorpora una línea de fuerza, sostiene la mano que se apoya en la nariz. Los pies están asentados firmemente sobre el suelo mientras la otra mano, en descanso, sostiene un papel que se constituye en un punto de luz. (Chino dice: «Estaba atendiendo a lo que se hablaba en el escenario, cuando observó que yo me disponía a retratarlo, se quedó en esa posición y yo hice la foto.»)

Personalidad del fotógrafo:

La lectura de la fotografía nos habla elocuentemente del artista. Manifiesta su cercanía con el sujeto fotografiado, sabe esperar y observar. Aprovecha óptimamente los recursos de la luz ambiente (probablemente, luz fría). Se acerca, con cautela, sin perder de vista a su objeto.

Comprensión del tema por parte del fotógrafo:

Total empatía entre ambos: sujeto-objeto. El fotógrafo mediante las fotos anteriores conoce la personalidad del personaje, lo que se muestra en la evidente relación establecida en el retrato. Esta sigue viva en la foto, una cierta complicidad. El momento es exacto, ni un instante antes, ni un instante después. Se patentiza lo enigmático del Che, también una cierta suavidad.

Ejecución técnica de la obra:

La fotografía parece un dibujo. Seguramente, el artista emplea una velocidad corta. El ángulo alarga levemente la figura sentada, confiriéndole

una proyección mística, algo semejante a lo que buscaba el Greco en sus estiramientos formales.

En esta fotografía descansa la misteriosa elocuencia de la imagen como reflejo incompleto de la realidad. Chinolope oficia como juez y parte, en la acción de evidenciar un alarde de excelencia sobre el arte de la sugerencia y la manipulación escenográfica. En esta foto sentimos la calma interior del artista, su aliento contenido, el dominio pleno de su instrumento, usado con total naturalidad.

En lo inefable de esta cualidad lograda en la foto que nos ocupa, descansa lo que Chinolope califica de «metarretrato». Así escribe: «El metarretrato no significa llegar a una meta, es algo que va más allá del retrato. Al metarretrato se puede llegar por varias circunstancias, por afinidad intuitiva o en el tiempo de la identificación. Si no hay identificación, no hay metarretrato.»⁵⁵

Queda, entonces, la suma para el aprendizaje: uno de los fundamentos de la efectividad de la imagen fotografiada descansa no sólo en la sustancia real que la compone, sino en la organización y el diseño mediante los cuales se expresa el contenido. Así, logramos una sensación de abstracción psicológica mediante la coexistencia de los elementos esenciales y la eliminación de todo lo que funcione como distracción.

En la foto del Che, la empatía profunda, que une por un momento al sujeto fotografiado y al artista, hecho que puede observarse en su relación con todos los personajes que le interesa retratar, se complejiza extraordinariamente, al ser su modelo un personaje de leyenda, con características personales muy particulares, que establecen barreras que son un reto a vencer en la consecución de un verdadero acercamiento. Esta distancia real que ha de salvar el artista, es parte también de la reflexión que antecede a la toma de la fotografía, que queda plasmada de manera espléndida.

Al borrar a los personajes que rodean la figura del Che, no solamente privilegia a su personaje, sino que crea un espacio de luz que produce una sensación de intemporalidad. Solo en la muchedumbre, el Che propicia la especulación en el orden intelectual, no sólo es responsable, sino se *siente* responsable.

⁵⁵ Chinolope. *La imagen cortazariana en la realidad y la realidad en lo fantástico*.

Esta fotografía es peligrosa. El peligro descansa en la despreocupación del sujeto retratado y en la osadía del autor que aprieta el disparador, desafiando los retos de la propia imagen. Dicha foto resume los sueños, no de un individuo, sino de una época. Chinolope afirma: «El ojo ubicuo del artista no es un ojo pasivo que recibe y registra la impresión de las cosas, sino la vía dinámica de las formas, la emoción y conmoción de todo nuestro ser. El rostro de un buen metarretrato debe revelar sus máscaras infusas, como la sombra visible de lo que sin ser eterno y sí transitorio, revela las facetas de un poliedro.»⁵⁶

De manera que cada modelo necesita de un estudio preliminar. La foto lograda es, a su vez, la base de nuevos y mejores acercamientos. El intercambio de miradas entre objeto y sujeto establece una cercanía, también, el asedio. Es el momento en que ambos confluyen en el espejo de Perseo.

«La Gorgona, paralizada por mí —escribe Chinolope—, me reenvía a mí mismo, porque entro en el campo de la libertad del otro. La mirada ajena de la Gorgona ante Perseo me roba mi propia libertad: me inmoviliza, me define, sin dejarme escapar de esa definición establecida por Gorgona-Perseo. Cuando miro a la Gorgona, la convierto en objeto, la apreso dentro de mi propia visión y la sitúo en la línea en que van mis propios intereses.»⁵⁷

Como si fuera poco, la realización de un «metarretrato» necesita el tiempo de la espera: «Sacar un retrato es conceder atención»,⁵⁸ también la humildad y el conocimiento para saber abandonar el sitio propio y colocarse en el sitio del modelo. «Incluir o excluir estados de la psiquis; coincidir y, a la vez, escapar, según una escala de valores freudianos.»⁵⁹ «Sacar un retrato es producir la metáfora evidenciada de una interrogación velazquiana, de persona a persona.»⁶⁰

Al prescribir el concepto «entregarse lezamianamente», Chinolope describe la complejidad y heteroglosia que aspira a establecer mediante la fotografía.

⁵⁶ Chinolope. *El ojo ubicuo*.

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ *Ibidem*.

Segunda huella: Se abre el tiempo de Casa de las Américas. Chinolope está agotado, pues cuerpo y espíritu han sido tensados al máximo. Ha recorrido, cámara en ristre, todo el país, ha fotografiado, ha participado y ha ganado y perdido un archivo de imágenes único, por el que se puede morir. Es ubicado en Casa de las Américas y se alista para rehacerse como siempre lo ha hecho, una y otra vez. Después de todo, su abuela tiene razón: cada puerta cerrada se corresponde con una abierta.

Casa de las Américas es el producto más acabado en la confluencia del azar y la necesidad. La Revolución cubana, como causa, y Haydée Santamaría, como presencia, sellan la propuesta de diseño de una institución que se resume como uno de los más altos exponentes de la acción cultural del momento. Uno de los pilares más sólidos para la promoción y desarrollo del arte y la literatura latinoamericanos.

Casa abre sus puertas al mundo y, a su vez, se abre a las infinitas posibilidades de los modos de los intelectuales, nacionales y extranjeros. El estilo es intimista, cálido, con una gran dosis de ingredientes emocionales y un alarde de intuición extrema, lo que acerca a muchos artistas e intelectuales, fundamentalmente jóvenes, que intentan, con todas sus fuerzas, poner al día la cultura latinoamericana. Una puesta al día que tiene que ver, en mucho, con la propia identidad, el proceso de supervivencia y una respuesta social continental, en el orden de la cultura. El papel de Casa de las Américas en el destino de muchos discursos individuales es determinante.

Estos artistas e intelectuales se instalan en La Habana de entonces, obsesionados por la necesidad de propiciar una ruptura y un encuentro, la organización de las vías para el retorno espiritual a sus propias culturas y su fecundación. Aquí encuentran a Chinolope, testigo peculiar y fotógrafo incansable, dueño de una poética que se sostiene en la idea de la emancipación individual, la libertad como signo de la razón humana y la relación indiscutible entre el arte, la literatura y la lucha social del hombre.

Como siempre ha sido y es, los atrae a todos con su talento, su curiosidad, su manera ingenua y desasida de acercarse. Allí el fotógrafo forma parte de la escena de avanzada, con un trabajo cumplido, con un oficio depurado y una habilidad innata para descubrir la máscara o las

máscaras sobre los rostros verdaderos. A veces, la máscara elegida o aceptada por el sujeto retratado, o por los que después admiran la obra como testimonio o documento de la historia, no coincide con la realidad, sino es fruto de la conveniencia. Recuerdo, en este momento, la famosa anécdota de Ernest Hemingway, con el que es su retrato más famoso, realizado por Yousuf Karsh en Cuba, en el año 1957.

La foto fue tomada dos semanas antes de su suicidio. Tras la desaparición física del Premio Nobel, su esposa Mary, telefona a Karsh para comunicarle que esta foto es la que más le agrada a Hemingway y le urge para que la entregue a la prensa. Esta es la imagen del escritor que se desea para la posteridad: el signo de la nobleza y el coraje en medio de la adversidad.

Los artistas e intelectuales que se mueven alrededor de Casa de las Américas, imantados a la presencia luminosa de Haydée, encuentran a Chinolope y él los retrata a todos. Los muros que se alzan entre aquellos intelectuales, muchos en el exilio real, en París o Nueva York, convertidos en trotamundos empedernidos, a su manera cínicos, y Chinolope caen en el excesivo y apresurado correr de los días y las horas, en tanto, lo íntimo se adecúa a los espacios insólitos.

De manera que no son nada casuales las fotos de Chinolope que plasman el encuentro entre Julio Cortázar y José Lezama Lima y la bienvenida que entre los dos le dan, al solicitarle que se retrate con ellos. («Si no, no te van a creer», dice Lezama.) Esta foto forma parte de la serie de retratos que el artista les hace durante el recorrido de ambos escritores por La Habana Vieja, siguiendo el largo paso del autor de *Rayuela* y el lento y perezoso del hacedor de *Paradiso*. En este caso, nos referimos a la famosa foto del trío en el restaurante El Patio, ya citada.

Naturaleza del sujeto a fotografiar:

Los tres personajes están sentados ante una mesa de la galería inferior del restaurante El Patio. Corre el año 1963. La foto posee una rara dinámica, estructurada por las diferencias individuales de las personas reunidas. El rostro adusto y alerta de Cortázar, la pausada y quieta mirada de Lezama Lima, y Chinolope, tenso, como un muelle a punto de saltar. Los espejuelos difuminan los ojos y el rostro adquiere la vaga cualidad de la ceguera.

Personalidad del fotógrafo: Si no fuera por los que están, la foto pasaría por ser una de esas instantáneas cotidianas que se reúnen por decenas en los álbumes familiares. La lectura nos habla, quizá, de la sorpresa del artista al verse inmiscuido en la foto, un remanente de la incomodidad que sienten los artistas del lente cuando posan como objeto. La foto debe haber sido muy espontáneamente dispuesta. El fotógrafo construye un documento.

Compresión del tema por parte del fotógrafo: Chinolope sabe que está haciendo una foto para la historia (su historia). La relación de las tres personas no es entre ellas, sino con la cámara.

Ejecución técnica de la obra: No hay duda, la foto es construida. Chino cuenta que El Patio está en reconstrucción y las pesadas mesas de mármol y hierro permanecen almacenadas. Él saca una y la coloca en la galería, junto a la fuente del patio. La luz es natural y tangencial. El fotógrafo acomoda la cámara sobre otra mesa, mide la distancia y la luz, dispone el automático y luego corre a sentarse entre ambos.

El conjunto iconográfico construido por Chinolope en aquellos años de Casa de las Américas, necesita de un cuidadoso desmontaje, como parodia y mimesis del conjunto anterior, marcado por la epopeya. Su voluntad de plasmar un imaginario con aquella pléyade que pasa por La Habana, va o vuelve, afirma o niega la validez del proceso revolucionario, se hace al modo de Walter Benjamín: «por los recodos de una errancia emocional». Son seres con destinos inciertos, que se toman un trago en La Bodeguita del Medio y luego regresan a morir en las selvas o a empantanarse en el tedio de las megaciudades, bebiendo mate o café en las horas de la nostalgia. La mezcla de sensaciones alcanza niveles casi eróticos y la emoción es lo cotidiano que sorprende.

En medio de ellos, Chino aprende a un ritmo acelerado y junto a la imagen lezamiana, se aposenta la imagen cortazariana, la esencia misma de las apariciones y desapariciones. En uno de sus textos, Cortázar expresa: «Lo fantástico es algo que sucede aquí, en este momento, esto es importante. Sin la realidad, lo fantástico se disuelve.»⁶¹ Como la ima-

⁶¹ Chinolope. *La imagen cortazariana en la realidad y la realidad en lo fantástico*.

gen metafórica tiene su asidero en lo real, la fotografía, para Chinolope, es el fruto de la experiencia.

Lezama y Cortázar producen dos sistemas culturales que no se excluyen, sino se alzan uno junto al otro, como escudos, para proteger la imagen de un mundo cuyo diagrama se sostiene en la representación más cabal del hecho cultural, con las respectivas individualidades, conformando el prisma de la renovación social.

Tercera huella: «Entre las manos que soplan y la tierra que devuelve»,⁶² halla Chinolope materia prima para una obra mayor, en mucho, diferente de sus trabajos anteriores, que, por el desdén y la miopía editorial, demoró diecisiete años en publicar: *Temporada en el ingenio*, libro de imágenes fotográficas, al que José Lezama Lima pone texto.

Según cuenta, en principio, es un encargo del Che, quien observa, en medio del dinámico movimiento por modernizar y, como consecuencia, humanizar las condiciones de trabajo en los ingenios de azúcar, la desaparición, primero, en la realidad y, luego, en la memoria, del peso terrible del atraso y el subdesarrollo. El Che confía al ojo certero del artista y a su máquina, la tarea de conservar y plasmar aquello que va sucumbiendo en el presente y representa el pasado como un signo. De modo que Chino recorre algunos ingenios, moviéndose con los obreros entre las máquinas inmensas y ya ineficientes, heredadas del siglo XIX cubano. Es el año 1970 y la consigna general avisa de una zafra de diez millones. Se ponen en tensión todas las fuerzas relacionadas con la fabricación del azúcar: las agrícolas y las industriales. Para hacer su trabajo, Chinolope está dotado de los permisos necesarios, no sólo para permanecer en la fábrica sino para tomar fotos.

La permanencia durante varios meses en diferentes ingenios azucareros se constituye en una experiencia inusual para el artista, cuya obra reúne hasta el momento un archivo de famosos. Aquí está en presencia del obrero sencillo y desconocido, que nada sabe de la trascendencia y cuyos esfuerzos quedan diluidos en el fragor de las máquinas. Así, los nombres quedan escondidos en las vueltas de la vida, los rostros y cuerpos salidos de un violento sistema de luces y sombras (Chinolope traba-

⁶² José Lezama Lima. Texto de presentación del libro con fotografías de Chinolope *Temporada en el ingenio*.

ja siempre con luz ambiente) van a dotar de eternidad al movimiento obrero azucarero y los medios de producción semimecanizados.

Las fotos interesan sobremanera a Lezama, quien les pone texto. Estas son las palabras introductorias de la muestra *Temporada en el ingenio*, que se celebra en la Biblioteca Nacional José Martí y son reproducidas en un *spot* realizado en 12 mm por Chinolope. Diecisiete años después, ve la luz un libro homónimo con una selección de imágenes y el texto de Lezama.

Sin saberlo, Chinolope inaugura varios caminos, precursor de una voluntad arqueológica de rescate y conservación, tan cara al arte contemporáneo, ejecutor de un vídeo-arte que hoy deslumbra por su facturación y actualidad. En esta obra, el hombre anónimo se torna metáfora de una época que deja de existir con el ascenso de la más moderna tecnología al uso. Veamos:

Naturaleza del objeto-sujeto a fotografiar:

Tomamos la foto de un pequeño grupo de hombres en ropa de trabajo, ubicados alrededor de una máquina enorme que intentan mover. La foto resulta poseedora de una carga dinámica que brota de la composición de los elementos. Los obreros están muy ocupados en lo que hacen y no prestan atención al fotógrafo que debe contorsionarse para hallar el encuadre necesario. En el movimiento vertiginoso del grupo, Chinolope encuentra el instante preciso y la perfecta contrastación con la máquina inmóvil.

Personalidad del fotógrafo:

El hombre es joven todavía, logra colocarse en un punto desde el cual puede controlar la imagen. (Pensemos en un cuarto lleno de máquinas, todas demasiado amenazadoras.) También sabe pasar inadvertido a su objeto, no llama la atención, es uno más entre ellos. Busca los puntos de luces adecuados que no le resten nitidez a la foto, y sabe alejarse lo suficiente, sin perderse en el espacio.

Comprensión del tema por parte del fotógrafo:

El artista cuenta cómo la parte más compleja del trabajo fue ganarse la confianza de los trabajadores, lo ayuda su extracción humilde, que lo hace comprender qué está haciendo. El valor artístico de estas fotos revela cuánto cuidado puso en su ejecución.

Ejecución técnica de la obra: Excelente. El artista aprovecha los baños de luz. El ambiente es severo, Chino saca partido de la ausencia de elementos superfluos que actúan como distracción para el ojo que mira.

Las diversas publicaciones de la época, nos familiarizan con las fotos de campesinos y obreros del azúcar; pero esta es la primera vez en la que el trabajo físico de aquellos hombres humildes se recoge con fines artísticos. No tiene interés el creador en construir una foto panfletaria, ni promover «una estética de la pobreza» al estilo de lo que después hace el brasileño Sebastián Salgado. Chino, desde un principio, acepta las palabras del Che que sellan su confianza en los resultados necesariamente trascendentes: «Toda gran obra revolucionaria, rompe con el panfleto.»⁶³ Este trabajo se constituye en un homenaje póstumo al Guerrillero Heroico; Casa de las Américas y Haydée Santamaría financian el proyecto y Chinolope incorpora un personaje, un obrero más que, a ratos, toma fotos.

El hombre culto, de condición urbana, establece un diálogo enriquecedor, por momentos, enternecedor, con los sencillos obreros. El hábito expresivo y romántico de estas fotos, con imágenes plasmadas en los más increíbles escorzos, deslumbran todavía. El Chino cuenta, asombrado: «Cuando Lezama vio aquello, el trabajo manual, el esfuerzo físico, las máquinas viejísimas, se impresionó tanto que me invitó a cenar y, durante la comida, me mostró el texto terminado.»⁶⁴

Cuarta huella: Siendo descendiente de japonés, Chinolope se abandona a la atracción que sobre él ejerce el Barrio Chino de la capital, cuyas diferencias se mueven en proyección aritmética con respecto a la densidad poblacional de la ciudad. El Barrio Chino es una de las zonas de imantación del cubano, con sus *fondas* y restaurantes, sus cines y teatros. El Lejano Oriente asomando por cada puerta. Al fotógrafo lo atrae aquel lugar desvaído, con todos los síntomas de la decadencia, más arqueología que historia, más pasado que presente, más fantasmal que real y allí se dirige para apresar ese resto descoyuntado del tiempo y la geografía. Sus ojos oblicuos le abren las puertas y la

⁶³ Entrevista realizada por la autora a Chinolope. 21 de junio de 2000.

⁶⁴ *Ibidem*.

familiaridad con la que es recibido se refleja en su serie *Los chinos del barrio*, construida entre finales de la década de los setenta y principios de la de los ochenta.

Naturaleza del sujeto a fotografiar:

El hombre retratado es un cantonés, como todos los residentes del barrio. Habla el español con dificultad y, mientras Chinolope conversa con él, el anciano le explica que el local que tiene detrás fue su bodega. Ante el fotógrafo está el humilde propietario, uno de los tantos chinos inmigrantes que se ubicaron en Cuba y ejercieron el comercio minoritario. El artista contempla el rostro impassible, la austeridad que define la imagen y siente que no debe dejar escapar este momento. Mientras observa al otro y lo estudia detenidamente, descubre que está ante un signo de los viejos tiempos y ahí queda el hombre, inmóvil, entre los suaves grises de la fotografía.

Personalidad del fotógrafo:

Ha recorrido y explorado un barrio que ya no es más chino y se alista para recoger y plasmar un resto en los más ancianos y solos. Su interés son los rostros, los ambientes, el mundo cerrado que se desintegra a ojos visto.

Comprensión del tema por parte del fotógrafo:

A pesar de su ascendiente asiático y sus rasgos que ante el espejo lo familiarizan físicamente con este universo, la distancia es grande entre objeto-sujeto. Se pone de manifiesto la hermeticidad de una cultura, asentada en un sentido de la privacidad que es un obstáculo al libre fluir de la empatía. El rostro es la cámara.

Ejecución técnica de la obra:

Como siempre resulta impecable, con su luz irradiando, tangencialmente, el diseño definido y las texturas afinadas por los grises. Esta fotografía captura un ensueño, la leve gasa que se pierde en el tiempo y la distancia, arrebatada por el viento. Sólo nos queda la imagen como un rumor.

Quinta huella: El autor intelectual del proyecto de Chinolope que reúne varios centenares de diapositivas de vitrales de La Habana Vieja es José Lezama Lima. Dicho proyecto, que tiene una duración de dos años, es realizado a mediados de los años sesenta y permite la recuperación vi-

sual de los abundantes vitrales que pueblan las antiguas casonas, muchas de ellas devenidas solares o cuarterías. Los habitantes de estos espacios con vitrales o arcos de medio punto, aspiran a una mayor ventilación en sus pequeños ámbitos cerrados y los cristales emplomados impiden el paso del aire, amén de darle un carácter de «cosa vieja» a la vivienda. Comienzan a desmontar estas piezas de arte, algunas excelentes, con figuras humanas, animales y flores muy elaboradas para sustituirlas por ventanas «tipo Miami». Alguien, alarmado, comenta el hecho a Lezama, quien solicita de Chinolope que se eche a la calle a fotografiar lo que está a punto de desaparecer para siempre. Y para siempre desaparecen, reciclados en falsas lámparas *art nouveau* que se ponen de moda en la época.

Lezama, que tiene ojos para la luz, sabe lo que esto significa: cambiar lo traslúcido por la sombra. Insiste a Chinolope que vacila, pues la encomienda lo aparta de lo que realmente le interesa: el retrato. Además, la propia esencia del objeto le exige el uso del color que desdeña. Intuye que se aburrirá, que será algo demasiado simple y demora la realización; pero Lezama no cede en su solicitud y es su maestro. Sus deseos son órdenes. Al fin se dispone a cumplimentar el encargo.

Lo primero que debe vencer es la desconfianza de los moradores de las casas, hallar los vitrales, obtener permiso para retratarlos, y, como es empecinado, una vez que echa a andar, comienza a trepar a entresuelos, barbacostas, a subir por empinadas escaleras, a tropezar con las naturales dificultades de introducirse en las antiguas casas semiderruidas, pues aún no comienza el gran proyecto de restauración de La Habana Vieja.

Lentamente, va reuniendo el más completo arsenal de imágenes de la vitralería habanera, que como ironía de la vida nada dicen al fotógrafo; sólo escucha la voz del maestro señalando la necesidad de salvar aquello todavía en un soporte tan frágil.

Para cumplir mejor el encargo, fotografía el mismo vitral a diferentes horas del día con lo cual el color adquiere notables cambios. Desde una esquina del Parnaso, Monet se siente regocijado por este homenaje a la luz.

No es este el fruto del trabajo de un historiador, que ubica en cada lugar su prenda, Chinolope solamente toma las fotos y dispone las diapositivas. La obra asume, entonces, connotaciones estéticas, pero,

En la página final de su novela *Orlando*, Virginia Woolf escribe unas palabras a la vez oscuras y esclarecedoras: «Hay un toque de alucinación en la realidad.» Esto casa muy bien con el oficio del fotorreportero quien debe juntar al conocimiento del instante exacto en que la imagen alcanza su mayor carga informativa, un coraje a toda prueba, que lo sostenga de una pieza ante sus miedos y las amenazas; sin dejar de contar el dominio pleno de su cámara y esperar que esta no defraude sus expectativas, pues sus ojos y su intuición permiten al otro, al observador, conocer el suceso, no sólo lo que ocurre en la imagen plasmada, sino, en los espacios oscuros que quedan fuera de la fotografía. Sin embargo, aun la fotografía más realista produce una cierta extrañeza; es y no es la realidad o, tal vez, es la realidad otra; ese estado de congelación que es impropio de la vida, que es otra manera de ser. Chinolope la califica como una «conversación en el silencio», o llevándolo a extremos insospechados «la idea de algo que se vuelve visible, leve corporeidad, súbito sueño».

De modo que la consolidación de la imagen fotográfica no solamente como apresamiento de lo real, sino como forma de expresión y construcción de una otra realidad, dota a este oficio de un poder inusitado sobre el otro, un poder que emana del concepto de la imagen como metáfora, sujeta a múltiples e inesperadas interpretaciones.

Chinolope se inicia como fotorreportero en los momentos en que en la Ciudad de La Habana se concentra un grupo de corresponsales al servicio de diversas agencias de noticias internacionales, interesadas en los sucesos ligados al gansterismo, la lucha contra Batista y los rigurosos excesos de una vida nocturna y disipada en la que participan personajes

célebres del mundo. Bob Taber, Lee Lockwood, Marc Riboud, Cartier-Bresson y Andrew Saint-George, entre otros, establecen en nuestra capital un sitio que funciona como un coto de caza de la imagen insólita.

La fotografía cubana de la época experimenta una tremenda evolución, gracias al auge de las revistas ilustradas, fundamentalmente en los Estados Unidos, algunas de las cuales alcanzan tiradas millonarias, potenciando la gráfica que, en la prensa norteamericana, marca un estilo que se transforma en el paradigma de Occidente. A la vieja pasión por la fotografía, se añaden cualidades que establecen su efectividad: objetividad, con lo que se aspira a transformar al fotógrafo en (y solamente) un instrumento de la información, imparcial y frío, algo que, estamos seguros, nunca ha sido posible. Ya desde la asunción de su trabajo, lo primero que debe hacer un fotorreportero es documentarse sobre el lugar y el momento crucial de lo que está sucediendo. Sin duda, esto produce un compromiso con la imagen. En el mismo nivel de importancia está el dominio total sobre su equipo; en momentos de tensión, que pueden alcanzar ribetes de gran fuerza, el fotorreportero no puede dudar, ni un instante, sobre qué velocidad o diafragma es el adecuado. Este momento de vacilación puede significar la pérdida de la imagen para siempre. A esto hay que agregar una enorme paciencia, en medio de la tensión permanente, y un gran coraje, en el caso de situaciones de riesgo: guerras, epidemias, desastres naturales, momentos de inquietudes sociales, etcétera.

Al tomar las fotos del asesinato de Albert Anastasia, en una barbería del Bronx, Chinolope, todavía muy joven, demuestra algunos de estos requisitos, sobre todo, el de saber imponerse a su miedo. Así que, con rapidez, se sumerge en la vida de la capital, en la persecución de la foto única. Desde esos inicios se inclina, decididamente, hacia el retrato, como documento de la época. La fotografía cubana se adecua a las exigencias del mercado norteamericano de la imagen y a las de la prensa nacional que no quiere quedarse atrás. La fotografía de prensa cubana sufre un salto cualitativo y cuantitativo, que se revierte en el aumento de fotógrafos, de estudios para fotos con mayor o menor nivel y recursos técnicos y de publicitarias, en las que la imagen es el reto mayor. Los fotógrafos se entrenan a conciencia en su ágil oficio. Muchos interesados en la fotografía viven una doble vida; de un lado, los retratos de sociedad, al ser-

vicio de la permanencia individual y familiar; del otro, el suceso que dobla la dinámica del ojo y la mano. La fotografía es un arte, una técnica y un medio de vida. También un paso hacia la trascendencia del autor y su obra.

José Agraz, uno de los grandes maestros de la fotografía cubana, no solamente funda la revista de deportes *Fotos* (1945), sino que hace la primera fotografía de una pelea de boxeo tomada con luz ambiente; Angel de Moya, honorable del Club Fotográfico de Cuba (1946), resulta el primer cubano elegido como miembro de la Royal Photographic Society of London (1950). Su imagen de un momento de una escena del ballet *El tapiz vienés*, puesto en el Auditorium de La Habana, obtiene el primer premio en cuarenta y cinco concursos europeos y de los Estados Unidos. Tirso Martínez arriesga la vida siguiendo con su cámara los sucesos políticos más violentos. El Club Fotográfico reúne a los maestros de la fotografía del momento y es la escuela de las próximas hornadas. Funciona hasta el año 1961.

Paralelamente, se crea la OTPLA (Organización Técnica Publicitaria Latinoamericana) por Raúl Gutiérrez Serrano, publicista y futuro profesor de la Universidad en esta especialidad. Dicha institución es financiada, primero, por la Empresa Bacardí, a la que, después, se une la Hatuey. Trabajan para la OTPLA, Alberto Díaz (Korda), que se interesa en la fotografía de la moda; Aladino Sánchez Martín, especializado en las naturalezas muertas para la publicidad; Raúl Corrales, que se vuelca en lo social y el pintor Raúl Martínez, formado en el Instituto de Diseño de Chicago y que es un excelente fotógrafo, entre otros.

La empresa Kodak Cubana Ltd., publica una revista bimestral, el *Boletín Kodak*, especializada en la divulgación de los instrumentos y otras facilidades de la marca. Cada edición aborda diferentes problemáticas de la fotografía, resueltas con los equipos Kodak. La publicación está dirigida a los fotógrafos profesionales, a los aficionados y a los distribuidores. Además, patrocina un concurso-salón denominado, Salón Internacional de Fotografías Kodak (para empleados de la Organización Kodak), que se efectúa en diferentes ciudades del mundo.

De más está decir que los artistas del lente, cada vez más numerosos, se acercan a los diversos escenarios del país, sus personajes y sucesos. Poco a poco, la publicidad abandona el dibujo, como medio gráfico, y

asume la fotografía. Todavía esta es «el procedimiento de fijar y reproducir, por medio de reacciones químicas y en superficies convenientemente preparadas, las imágenes que son recogidas en el fondo de una cámara». Una hermosa definición... decimonónica.

Es evidente que cuando en estos años se emplea la palabra «arte», como referencia a la fotografía, se hace en su acepción menos virtuosa: la mecanicista, con que se define la «habilidad, disposición o aptitud» para «hacer» algo. De ahí, que son escasos los coleccionistas, y cuando aparecen, es vinculados al interés de «conservar» personas o personajes muy anclados entre los famosos: las fotos de artistas, deportistas y personalidades, cuyas imágenes se atesora. No hablemos de exponerlas en galerías y, mucho menos, entre pintores, grabadores, dibujantes o escultores.

La inquietud del fotógrafo-reportero, su sed de aventura, el insaciable apetito por nuevas y mejores imágenes, el reto de un oficio que por definición debe ser rápido y certero, lleva de la mano a Chinolope a intentar llegar a la Sierra Maestra, con el también aventurero Errol Flynn, lo que no consiguen. Chinolope persiste y, poco después, sube a la Sierra, esta vez con Andrew Saint-George que lleva la encomienda de un reportaje.

Ambos escenarios, el de la lucha armada, con su alta cuota de peligros, del que ambiciona ser un testigo de primera línea, y la vida nocturna de la capital, lo deslumbran. De un lado, los cabarets de las playas de Marianao, con su multitud extravagante y bulliciosa, aderezada por la presencia de algún famoso de Hollywood, ávido de emociones, traza, gracias a su falta de *pedigree*, la queja de afrenta por parte de los calambucos.

La fotografía de Marlon Brando aplaudiendo al Chori, promueve una escena que muchos prefieren olvidar; el sitio desvencijado, efímero y provocador, privilegia el ron barato, las drogas y la prostitución. Allí hace Chinolope algunas de sus mejores fotografías. Allí conoce a seres entre los más interesantes.

Del otro lado, los «rebeldes» en la Sierra producen el hálito de lo subversivo. El punto más caliente en lo necesario y azaroso. Uno de los aspectos más inquietantes del artista que nos ocupa es su falta de prejuicios. De manera que concede la misma atención a famosos y no famo-

sos, con tal de que la imagen le diga algo, le hable a su sensibilidad. De ahí, su trabajo sobre el Chori, quien, cuando no sacude el cuero de sus tambores, deja, patinador incansable, su firma sobre los muros de La Habana; también está, y no como ahora, sacralizado por la memoria como un personaje de leyenda, aquel «loco» que se deja caer por los rincones de los parques y el Cementerio de Colón, pregonando su alcurnia: el Caballero de París.

La costa norte de la capital cubana se constituye en el sueño del oro, para funcionarios venales y grupos mafiosos. Las Familias se disputan el terreno privilegiado, y tras mover sus peones y sus pistolas, Santos Traficante se hace con la parte del lobo. Chinolope se mueve en el exterior de este ambiente, la clientela distinguida y los artistas que descubren el paraíso. De modo que conoce a Meyer Lanski, uno de los más temidos copos de la mafia norteamericana, cuya figura, menuda y quieta, se puede ver en los más exclusivos restaurantes.

Chinolope se acerca a todos, dispara el obturador sobre amigos y conocidos, poniendo por delante su oficio, su capacidad de elegir qué realidad perpetuar, qué ángulo de los rostros de aquellos es inédito aún.

Andrew Saint-George, el último gran fotorreportero alzado a la sombra del auge de la imagen en las revistas *Life* y *Time*, se hace acompañar por Chinolope en sus recorridos por el país. Descubre en el joven fotógrafo un ojo aguzado para las imágenes, una habilidad para manipular los tiempos de la imagen y esa obsesión que lo acompaña desde siempre por la fotografía, que es una de las cualidades de los grandes. ¿Ayuda Chino a Andrew Saint-George a construir un imaginario cubano que luego pasa a la autoría del norteamericano? Es difícil responder a esta pregunta. Sólo poseemos el testimonio del fotógrafo publicitario Aladino Sánchez Martín, quien, por entonces, tiene un estudio en el piso ocho del Retiro Médico. Unos pisos más abajo, reside Saint-George.

Aladino cuenta cómo es testigo de aquella amistad y aquella colaboración. El triunfo de la Revolución, en el año 1959, inicia la etapa de las despedidas; una a una, las agencias y los fotorreporteros y corresponsales se despiden de la Isla. Ya han hecho lo suyo para acentuar, lo más que pueden, el aspecto negativo de las cosas. Un ejemplo harto elocuente es el libro, de Cartier-Bresson, *Les cubaines*.

Aladino habla de Chinolope con una sonrisa; para él este es un ser fabuloso, mítico y mitómano sin par, cuyo anecdotario es tremendo. Como punto final agrega: «Andrew Saint-George siempre estaba con él.»⁶⁶

Este ser fabuloso que es Chinolope se une, desde sus inicios, a la Revolución, siguiendo el derrotero popular. Su amistad con algunas de las figuras más sobresalientes de la insurrección, determina su decisión de permanecer en Cuba. Sin embargo, su carácter es indócil y contradictorio, con un elevado sentido de su libertad personal. La aversión que el Che experimenta por la burocracia, convierte a Chinolope en el eterno intransigente. En una entrevista que le concedió al poeta Ernesto Cardenal, afirma: «Lucharé contra la burocracia mientras me queden fuerzas y cuando ya no me queden más fuerzas, me suicido; pero no les cederé un palmo de tierra.»⁶⁷

Esta es la misma persona que, cuando un escritor disidente lo visita para invitarlo a firmar una carta, le dice, a pesar de la amistad que los une: «Yo voy a dormir. Yo no voy a firmar nada, ni para irme de este país, ni para quedarme. Yo estoy donde debo estar.»⁶⁸

Las dificultades para avenirse con las disposiciones burocráticas son cada vez mayores y los frecuentes enfrentamientos hacen que sea dejado a un lado, con toda la razón que la burocracia en ese momento tiene. Chinolope se convierte en un fantasma signado por la miseria y la locura.

En entrevista realizada, Chinolope me ofrece su versión, a su manera críptica y metafórica: «Cuando se está desamparado y se tiene que pedir ayuda, uno trata de vencer ese *fatum* que lo rodea a uno. Entonces, ese tipo de libertad, incluso cuando esa libertad es para pasar hambre y sufrir, es como que, en parte, te liberas. Porque vamos a ver, yo no soy un masoquista. El sufrimiento te ayuda a liberarte ¿no? Te ayuda.»⁶⁹

Su tránsito desde una posición ajena a la política (antes de 1959) a la de permanecer actuando junto a su pueblo tras el triunfo de la Revolución, se refleja en la idea que tiene de su arte:

⁶⁶ Entrevista realizada por la autora al fotógrafo cubano Aladino Sánchez Martín. 5 de junio de 2001.

⁶⁷ Entrevista realizada por la autora a la doctora Esperanza Rodríguez. 21 de junio de 2000.

⁶⁸ Entrevista realiza por la autora a Chinolope. 21 de junio de 2000.

⁶⁹ *Ibidem*.

Yo estaba trabajando como *freelance* con la prensa norteamericana, yo me había habituado al capitalismo y no sabía qué vida me esperaba. Entonces, al encontrarme entre si me quedo o si no me quedo, pienso en la identidad histórica. Yo, ante todo, soy cubano, mi identidad es la historia, esa es mi manera de interpretar la identidad. Entre historia e identidad no hay ningún divorcio. Yo pude comprender, gracias a Lezama, el antagonismo entre Estado, no vamos a poner revolucionario, entre Estado y cultura, que siempre hay un antagonismo. Pero bien, yo pensé que un Estado que es revolucionario, en el sentido de transformar, aportar, cambiar la vida, me iba a aportar y a asumir una responsabilidad histórica en cuanto a mi identidad.⁷⁰

Como complemento, se hace necesario incluir un fragmento de otra entrevista que me concede la doctora Esperanza Rodríguez:

Él [Chinolope], después de 1959, no fue otra cosa que un ingenuo culpable, aunque no deja por eso de ser culpable. Él no tiene la facilidad con la que otros han podido escapar de su culpabilidad. Hubo determinadas situaciones, él criticaba a la burocracia y ella se dedicó a atacarlo precisamente en sus puntos más vulnerables. Lo que sucedía era que él se ponía más y más enfermo, al colocarlo en una situación más desfavorable que al resto de los intelectuales. En realidad, aspiraban a controlar el hombre y este era un modo de hacerlo, decir: «Está mal, tiene problemas... está loco.»⁷¹

La realidad es que los trabajos fotográficos de Chinolope conquistan un espacio que, por momentos, redefinen las fronteras de la fotografía documental hacia algo más ambiguo, donde sujeto y objeto son cómplices y de la relación emana el aroma del arte verdadero. Por otro lado, está la osadía del artista, una dosis de suficiencia que domina a su imagen y la trastoca, la dota de una carga de emoción que actúa como signo de la imagen. Años después de mi primer encuentro con Chinolope, ante una taza de café humeante, me dice repentinamente: «No me hubieses buscado, si no me hubieses encontrado.» El propio Pascal se encarga de

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Entrevista realizada por la autora a la doctora Esperanza Rodríguez. 16 de agosto de 2000.

En la clausura de la exposición *Presión y Diamante*, constituida con fotografías de Virgilio Piñera, tomadas, en su momento, por Chinolope, el artista del lente expresa:

Hoy día, explicar es reducir. ¿Es posible que no haya palabras para explicar algo? ¿Quiénes fueron los primeros en alejarse de la palabra, para acercarse a la imagen, como simple significado?

¡Los chinos!

Estoy ahora observando con ustedes una de estas secuencias fotográficas. Piñera Virgilio no tiene por qué soñar más, debe observar. Tengo la convicción de que su obra es una extracción, una influencia en la literatura. Hay frases interminables en la vida, que develan lo que realmente sentimos y pensamos. Y como diría Piñera Virgilio: «Soy hombre de pocas palabras y todos mis esfuerzos en la vida van encaminados a la mudez perpetua. Hay cosas que terminan por embrollarse tanto que perdemos el hilo. No se puede vivir encogido todo el tiempo. Nunca como ahora un hombre se parecía menos a otro hombre; la comunicación resultaba tan precaria que cada vez más las palabras querían decir menos y ya se nota o se notaba el temor de unos y otros a aventurarse en los abismos de una conversación.»

Vivimos en multitud de contingencias a las que dotamos de sentido, en una narración que nos explica como seres humanos, lo idéntico con lo diferente, la idea con la imagen, lo individual con lo representativo, lo nuevo con lo familiar, el juicio firme con el entusiasmo profundo. En otras palabras, explicamos algo y ya hemos

dejado de explicar infinidad de cosas, tales como la metáfora o la imagen, cuando nos miran a los ojos. La máscara como persona nos descubrirá de qué está hecha su propia mirada, de relaciones de relaciones, y así, sucesivamente lo aclara y lo confirma.⁷²

Tres ideas fundamentales de este texto me sirven como apoyatura en la necesidad de dejar abiertas las puertas al tiempo nuevo que se inicia sobre Chinolope y su obra, todavía en sus prolegómenos intensamente evidenciados.

Piñera Virgilio no tiene por qué soñar más, debe observar.

Consideradas desde una cierta lejanía, estas palabras concluyen un final e inauguran un comienzo en el sentido de arrojar luces sobre las posibilidades de la trascendencia y cómo esta debe desligarse de las diversas contingencias de la vida real, atrapar un cuerpo de tigre sobre una roca desde la distancia correcta y el ángulo adecuado. Indudablemente, los hechos de la vida empírica subsisten como un telón de fondo; pero lo importante es lo que sucede con la obra. Pasar del terreno de la confrontación política y todos sus riesgos al de la obra de arte como campo de fuerza generador de riqueza espiritual donde el escritor, en cuestión, cobra corporeidad transitando del sueño a la contemplación.

Tanto en la distancia temporal como espacial, Piñera Virgilio está en su casa, y su obra es como esas semillas que, guardadas herméticamente durante siglos en los sitios sagrados, conservan intacta su fuerza germinativa. En este sentido, sus textos poseen un vigor envidiable que debe eclipsar las contingencias de su vida. Lo que no significa olvidar, sino, simplemente, retener el hilo vital que lo une a la red de los saberes verdaderos.

Con la obra de arte, el rostro de la muerte cambia. La muerte individual como fin que nos espera a todos y la muerte intelectual que, a veces, no se cumple, produciéndose la sobrevida de unos pocos, de unos privilegiados. La idea de eternidad acompaña al arte, cuando es verdadero.

⁷² *Presión y Diamante*. Muestra fotográfica de Chinolope con retratos de Virgilio Piñera. Galería Raúl Martínez, Instituto Cubano del Libro, febrero-marzo de 2002.

¿Cómo saber cuándo es verdadero y quiénes son los seres privilegiados con la sobrevida mediante su obra? La trascendencia, no por unos cuantos años después de la muerte física, juguete todavía de las contingencias de la vida real, sino entramándose con la vertiente espiritual que es una permanencia. Eso que asegura la posibilidad de extensión en la memoria humana de un poema anónimo del siglo XIII, convertido en depósito de sabiduría transmitido como herencia de boca a oído, parte del arsenal de la sabiduría de los hombres, perdido ya para siempre el autor, vida y señales, para quedar imbricado en la observación de nuevas reglas. Únicamente en el espacio futuro del tiempo que discurre, podemos saber.

En este aspecto, Chinolope no solamente habla de Piñera Virgilio, sino que está diseñando una aspiración para sí mismo. Walter Benjamín afirma: «La autoridad de la obra se sanciona con la muerte del creador.» La obra, entonces, aparece en toda su dimensión como el cadáver incorrupto del muchacho de las minas de Falun.

Claro que no podemos desentendernos de todo lo que ocurre entre el proceso de enterramiento del artista y su reaparición, después de muerto, con su obra, no sólo con las accidentales imbricaciones de su vida, sino en el devenir de la historia de la sociedad, lo que produce los diversos cambios en los que el creador aparece como un iluminado. Un oleaje sucesivo que, desde más allá del otro lado del mundo, viene con el decursar del tiempo a morir en nuestras costas. Este oleaje nos descubre a un Virgilio ya desaparecido físicamente, dormido y sumergido en un sueño letal del que sale únicamente para mirar y sorprender. Chinolope se abre también a los nuevos tiempos, vivo todavía en su contingencia, con una obra que ya escapa de su sueño y se imbrica con él en la realidad nueva. Los tiempos cambian.

...explicamos algo y ya hemos dejado de explicar infinidad de cosas...

Toda investigación de una determinada obra, tiene que tener en cuenta la relación que se crea no sólo con su circunstancia sino con el conjunto de obras, en una relación superestructural, que no se establece en el plano material, sino en el espiritual, una readecuación en la que infinidad de esferas y ciclos se reacomodan para producir un nuevo diseño en el plano de las ideas. En este campo, las obras no se excluyen, sino se

ajustan adquiriendo el tejido al que pertenecen una nueva textura. En esa relación, Ezra Pound dialoga con Chuang-tse, cómodamente reclinados ante tazas humeantes de té; sin pleitos. De modo que la explicación que se produce en el campo de la realidad real, no tiene nada que ver con esta área armonizada, donde las aclaraciones están de más. Se efectúa, así, una superposición de niveles: uno, real; otro, en el plano de la espiritualidad. De tanto en tanto, se produce un contacto entre ambos y piezas entresacadas de aquel mundo armónico vienen a asentir o disentir en el devenir transitorio del hombre concreto.

Al explicar este fenómeno, el otro, el más cualificado queda en el silencio. En el reino del espíritu, Virgilio Piñera, José Lezama Lima, Gastón Baquero, Alejo Carpentier, Chinolope, aún vivo, pueden participar de ese estado de gracia, están más allá del peso de una explicación comprobable; en lugar de ello, está la posibilidad de la interpretación del proceso de encadenamiento cultural insertado en el inescrutable destino humano.

La máscara como persona nos descubrirá de qué está hecha su propia mirada...

La obra como máscara encubriendo el rostro, texto y pretexto, en este momento, el rostro trastocado en enmascaramiento sutil; asumiendo no sólo su experiencia, sino toda la heredad cultural humana, en medio de esta asumisión, seleccionando críticamente, apropiándose, parodiando y devolviendo lo que es una mirada compuesta de muchas miradas. En tanto máscara universal sobre el rostro personificado, aparece desnuda la idea universal.

Cuando Piñera Virgilio escribe: «No se puede vivir encogido todo el tiempo», produce la expansión de esa mirada que se escapa del texto y, del modo que en las fotos de Chinolope, se torna huidiza: la imagen como componente del espíritu universal. En este sentido, se produce como una revelación, transparentada en el texto de José Lezama Lima: «El poeta [en su más amplia acepción], a veces, toca la poesía, pero tiene el convencimiento de que la poesía es un espíritu universal. Su respiración es tan solo una muestra del espacio asimilado, la espiral del hálito, humus y espacio.»

De manera que la obra cuando es verdadera (vivo o muerto el autor), se devuelve en toda su intensidad y magnitud hecha mirada universal,

vastedad y perseverancia. De ahí, la agonía ante el aparente eclipse de los discursos importantes, incluso insoslayables, que acompañan el ascenso de las épocas para, en su momento, trascender, abarcadores desde sus propias poéticas, invencibles.

APÉNDICE

Al establo lo conocí temprano

Esto así debe ser, pero las cosas cuando son sinceras,
son más de lo que creemos.

Jose Martí

APÉNDICE

Los libros de arte están abiertos a múltiples interpretaciones en el tiempo y el espacio, puesto que implica una evaluación y una valoración. No me deseo negar la idea de que todas las fotos constituyen una sola, lo cual significa que una fotografía proviene de una y no de varias muchas instantáneas. Diré que una sola persona ha tomado muchas fotografías en el mundo, de ahí que lo más importante en un arte como esta es que se respeta y se valora. La fotografía nos permite dialogar con la realidad y de esta forma hacer de ella una instancia de cambio, porque es un pacto con el mundo no sólo al hombre y éste decide cambiar por medio de su actividad. La única virtud que tiene la foto es que nos hace captar la realidad. Por ejemplo, si observo a una persona y descubro detalles o detalles: un ojo, un gesto, una mirada, la boca. La fotografía viene a servir que la expresión es una de las relaciones humanas y el resto es arte y emoción. La fotografía es solamente uno de sus ámbitos, a la vez, una forma de expresión en muchos ámbitos diferentes, el nivel técnico, el concepto, el componer una imagen con otra, que se valora en el espacio y en el tiempo. La fotografía es una realidad y nos libera de nuestros juicios y la forma de que, a la hora de hablar de creación fotográfica, como en una referencia, pues en la búsqueda es lo que se busca que nos corresponde para caminar.

La fotografía es una necesidad humana, tanto por motivos técnicos como por motivos externos. El fracaso, la crítica, la afirmación de que no se permite toda la libertad del espectador, porque no se permite todo lo que es. Cuando era más joven, me parece que

Al diablo lo conocí temprano

Todo está dicho ya, pero las cosas cuando son sinceras, son nuevas. Confirmar es crear.

JOSÉ MARTÍ

Toda lectura visual está abierta a múltiples interpretaciones en las cuales participa el espectador, puesto que implica una colaboración y una complicidad. Por eso deseo aclarar la idea de que todas las fotos constituyen una sola, lo cual confirma que una fotografía proviene de otra y que se presta a muchas variaciones. Diríase que una sola persona ha compuesto cuantas fotografías hay en el mundo, de ahí que lo más importante sea ver estas como una expresión que se impone a la voluntad del fotógrafo. La fotografía nos permite dialogar con la realidad y, de esta forma, hemos hecho de ella una moneda de cambio, porque es un pacto. «Es decir, que el mundo no satisface al hombre y este decide cambiarlo por medio de su actividad.» La suma visual con que capto la foto es la misma con que capto la realidad. Por ejemplo, si observo a una persona tiendo a examinarla detalle a detalle: cómo habla, cómo viste, como abre la boca... La fotografía viene a confirmar que la expresión es un producto de las relaciones humanas y si retrato un árbol cualquiera, lo expreso fotografiando solamente uno de sus ángulos; a la vez, ese árbol puede transformarse en muchos árboles diferentes, el árbol retratado deviene metáfora, al contraponer una imagen con otra, que se solidarizan, simultáneamente, en el espacio y en el tiempo. La fotografía es objeto de la sensibilidad y nos libera de nuestros juicios a la hora de retratar, de manera que, a la hora de hablar de creación fotográfica, como lo hago, caigo en una reiteración; pues en la búsqueda es bueno señalar el camino que nos corresponde para caminar.

La creación es una necesidad impuesta, tanto por motivos interiores, como por causas externas. El fracaso, la crítica, la afirmación de que la crítica puede permitirlo todo, la frialdad del espectador, produce, hoy día, heridas más hondas que ayer. Cuando era más joven, no sentía ese

temor. El trabajo era un juego incitante y si los resultados terminaban en éxitos o fracasos, me alegraba, como un niño que hace castillos.

Me encuentro, de repente, convertido en una figura sospechosa, y tengo un tiempo amplio para meditar qué beneficios trajeron mis —llamémoslas así— ambiciones artísticas. Cuando nuestro una fotografía, me hago, por lo tanto, responsable de un procedimiento engañador; estoy haciendo uso de una máquina que está construida sobre una insuficiencia humana, una máquina con la que llevo a un conocido a fuertes movimientos pendulares de emociones. Logro hacerlo reír, gritar de miedo, indignarse, bostezar de aburrimiento, soy, pues, un timador o, en caso de que el espectador acepte mi engaño, un mago. Yo hechizo y a mi disposición tengo la más apreciada y rara máquina mágica de que haya hecho uso o que haya poseído un malabarista en la historia. Pero, tal vez, procure dar una explicación del por qué nosotros, en esta profesión, perecemos ante un esfuerzo que, de una manera rara, es intocable e invisible, por lo que nos asustamos y nos descorazonamos, por lo que nos atontamos y nos eliminamos en un compromiso absurdo.

¿Comprende cada quién lo que ahora digo? ¿Hasta dónde alcanzan mis derechos para los compromisos artísticos y dónde empiezan mis obligaciones hacia mí mismo? En toda experimentación existe un riesgo grande y aparente, ya que el experimento se aparta siempre del espectador. El camino que se aleja del espectador puede, a su vez, llegar a la aridez, a un encierro o a la torre de marfil. Pero esto de hacer fotografía no es solamente problema y dilema, preocupación económica y conflicto de responsabilidad. Ahí también están los juegos secretos, sueños y recuerdos. A menudo, comienzan como una imagen, una cosa repentina y fuertemente iluminada, una mano que se eleva en un gesto, un parque en el oscurecer de la tarde donde una pareja de viejitos está en un banco, con una bolsa de naranjas entre ambos, o un intercambio de réplicas, varias personas que, de repente, dicen algo con sus voces. Puede ser que estén al volver, ni siquiera puedo ver sus caras, sin embargo, tengo forzosamente que escucharlas, esperarlas hasta que regresen y repitan las mismas palabras, sin sentido alguno, pero llevando una tensión secreta, una tensión que yo todavía ignoro. Esta imaginaria prueba de resistencia es un buen baño de albahaca para el motivo. ¿Sirve el motivo? Las caras que están al volver hablan, calles extrañas, vistas raras se

van percibiendo tras el tejido de la ventana, un ojo brilla o se agranda volviéndose un rubí y se revienta con un claro tintineo. El parque se amplía, el crepúsculo otoñal es un mar, los viejitos se transforman en árboles añosos y las naranjas en niños que juegan, que construyen ciudades con arena donde golpean las olas.

La tensión existe siempre, en parte, en la palabra escrita; en parte, en las visiones y, en parte, como un arco de puente listo a volar al espacio por su propia fuerza, una fuerza que constituye lo más importante de todo, al estar el manuscrito terminado. Una fuerza que es indispensable para acelerar el arranque a esa rueda potente llamada creación. Además, son necesarios un humor invariable todos los días y una paciencia... El agua de la llave viene un día demasiado clara, se mancha el negativo, repetición... La muerte tiene la insolencia de recoger un día a un fotógrafo... repetición con otro artista. El tiempo vuela y el dinero también; pero tienen que ser idiotas, ya que la fotografía misma tiene algo de la grande y sublime idiotéz: transformar sueños en sombras, despedazar una tragedia en mil pedazos y juzgar cada pedacito y luego pegarlos en una integridad que, a su vez, va a representar una tragedia.

Bajemos, por un instante, al cuarto cerrado y secreto de la memoria a echar una ojeada, para descubrir aparatos y recipientes. Presenciamos las repetidas nupcias químicas y veremos surgir la imagen de las aguas reveladoras. El recipiente contiene las sustancias que deben transformarse. La oscuridad, el agotamiento y la volatización de las sustancias producen una especie de alineación y el misterio acude con múltiples imágenes que indican su esencia.

Al diablo lo conocí temprano y de manera infantil. Tenía necesidad de materializarlo, y el lobo, así era el diablo sin cuernos, pero con cola, raramente concreto, pero incomprensible, es el representante de la maldad. Realmente es raro. El juguete o la máquina inestable fue mi primera caja mágica. Siempre eran las primeras figuras que hacían las mismas cosas. Con frecuencia me pregunto qué era lo que me fascinaba por completo y qué es lo que me fascina de la misma manera.

El ojo ubicuo

Lo que es evidente hoy en la fotografía, ayer fue y será mañana lo imaginario.

CHINOLOPE

En esta era del hierro, donde la existencia consiste en un mero parloteo, es de una profunda indigencia conceptual el pensar que nos encontramos caminando por nuevos senderos. La existencia, como anuncio preliminar de ideas que no es posible exponer por los conceptos tradicionales. Teóricamente, los temas que la fotografía propone están dedicados a la parte fragmentaria y constructiva de su filosofía. La fotografía quiere construir y pulverizar estas formas para dar un nuevo cauce al proyecto creador de la existencia.

El hombre, como hombre y, quizá, como artista, no habría jamás pensado, o jamás creído, o jamás creado, a través de su vocación, si no es a través de la repetición o soliloquio de sus ideas, sus constantes o infinitas posibilidades.

En el año 2001 entramos en la era de la espiritualidad y toda persona que trate, de una manera u otra, de aportar algo o trate de decir algo en la naturaleza de esta era, será bautizada como renacentista. Como piensa y como no es conforme a las esencias morales o espirituales aceptadas por la mayoría, no puede aceptar o no puede concentrarse o no se acomoda tampoco a la sociedad que le rodea, adoptando, unas veces, la actitud que mira hacia el futuro, en el que han de realizarse los ideales, y, otras, la del conservador sentimental que mira con melancolía hacia un pasado ilusorio, aislado así de un mundo cuyos valores e intereses poco significan, atendiéndose a valores que él mismo ha ido forjando gradual y penosamente, en contacto con la realidad y durante un largo proceso de pruebas y fracasos, como expresión de estabilidad, de orden en la coexistencia de las cosas.

El mensaje de la imagen fotográfica y su significado no están en la sustancia física, sino en la composición. La forma que es muy importante expresar en el contenido. Es fotográficamente bueno todo aquello que articule y presente una sensación sensible a la abstracción psicológica, mediante el orden de la coexistencia de las cosas, tiene un interés algo más que teórico, precisamente como alimento en la relación de la existencia del alma en el hombre, que expresa la medida de la duración de la sustancia espiritual, tendida en el papel fotográfico, cambio fundamental en el estado de las cosas. Pero este proceso fotográfico no es meramente de carácter subjetivo: por el contrario, constituye una de las condiciones de la visión de un mundo objetivo. El ojo ubicuo del artista no es un ojo pasivo que recibe y registra la impresión de las cosas, sino la vía dinámica de las formas, la emoción y conmoción de todo nuestro ser. El rostro de un buen metarretrato debe revelar sus máscaras infusas, como la sombra visible de lo que sin ser eterno y sí transitorio, revela las facetas de un poliedro.

La cámara, como un estuche de araña, es un mero esquematismo ilusorio de las fuerzas de la imaginación. El mensaje y el significado no están en la sustancia física; la fotografía es la simultaneidad y un ciclo de complicadas operaciones físico-químicas, con lo que se diferencia del tiempo en su relatividad einsteniana, como expresión de estabilidad, de orden de la coexistencia de las cosas, o no es conforme a las creencias morales o espirituales, aceptadas por la mayoría.

La fotografía que emerge del proceso de la luz, una estructura que crea el espacio, y el espacio mismo es todo un emergente a formar: forma expresa del contenido y aparentemente todo aquello que articula y presenta una sensación a nuestro entendimiento.

La forma en la fotografía es el carácter interpretativo de la información, pero en la comunicación visual el contenido nunca está separado, y eso se sabe perfectamente, nunca debe estar separado de la forma.

Esta es la extraña situación en que se encuentra la fotografía: no puede ser descrita o explicada en términos de física o química. La técnica fotográfica es perfecta por doquier, es la misma en el conocimiento cierto de las cosas, por sus principios y causas. «El hombre que medita —dice Rousseau— es un animal depravado.»

Sobrepasar los límites de la vida orgánica no representa una mejora en la naturaleza humana, sino su deterioro. La fotografía tiene que ser desarrollada con los métodos que ella misma ha creado, los de la observación y la experimentación. Cambia sutilmente de un medio a otro, de un formato a otro, adaptándose a las circunstancias de cada cual, las palabras y los símbolos. La fotografía, con sus típicas observaciones realistas de los datos ambientales, es un mensaje visual que se compone con fines: expresar, explicar, dirigir, instigar, aceptar. Para alcanzar esos fines se hacen determinadas elecciones técnicas que persiguen fortalecer las expresiones, a fin de conseguir o tratar de conseguir un máximo de respuesta. Esto exige una habilidad sensible ante tanta abstracción en el medio interpretativo, destinado a controlar la reinterpretación de un mensaje visual por sus receptores. El mensaje está tanto en el ojo de buey del creador como en el talento del observador, el resultado final de toda referencia visual en la naturaleza, y fundamentalmente en la fotografía «porque sin fotografía no hay diseño y viceversa», se sustentan en las fuerzas del contenido (mensaje y significado) y de la forma, (diseño, medio y ordenación). La forma es aceptada por la técnica, pero la técnica debe estar en función de uno y no uno en función de la técnica, a fin de conseguir el control de una verdad abstracta. Esto exige una habilidad. El efecto sensible de esa abstracción de la realidad, como ocurre en la información realista o dominada o vapuleada informativamente por imágenes y símbolos, sea cual fuera la sustancia visual, la composición, es informativo.

Para alcanzar este fin se hacen determinadas elecciones manipulables que consiguen reforzar las intenciones expresivas, a fin de conseguir el punto máximo de la respuesta. Esto exige una habilidad sensible ante tanta abstracción en el medio interpretativo, destinado a controlar la reinterpretación de un mensaje controlado por sus receptores. El rostro de un buen metarretrato no puede tener una sola máscara, la sombra visible del ausente. La mirada en el ser como persona y la mirada fluida del otro, me revela a mí mismo, me objetiva y me cristaliza subjetivamente en una visión ajena: ya no soy yo, sino un sujeto para otro sujeto. Captar una mirada no es como mirarse uno mismo, sino tomar conciencia de ser mirado en el espejo de Perseo. La Gorgona, paralizada por mí, me reenvía a mí mismo, porque entro en el campo de la libertad del otro. La

mirada ajena de la Gorgona ante Perseo me roba mi propia libertad: me inmoviliza, me define, sin dejarme escapar de esa definición establecida por Gorgona-Perseo. Cuando miro a la Gorgona, la convierto en objeto, la apreso dentro de mi propia visión y la sitúo en la línea en que van mis propios intereses.

Esta visión de un buen metarretrato basta para mostrar su poder de sugerencia respecto a los enigmas y ambigüedades que signan el retrato y su práctica. Sacar un retrato es conceder atención, ¿comprensión al otro?, es hacer la máscara como persona o descubrir la falla en la apariencia, es no sacar al que posa del sitio en que se halla, es inducirlo a que se entregue lezamiamente como imagen en su propia imagen. Sacar un retrato es identificarse: es conceder atención, comprensión, es hacer ver las máscaras en el rostro, es descubrir en ese distanciamiento brechtiano la falla en la apariencia. Sacar un retrato es incluir o excluir estados de la psiquis; coincidir y, a la vez, escapar, según una escala de valores freudianos; es sacar un retrato oculto o ausente para mostrarlo: coincidencia privilegiada proustianamente, es dar y encontrarse. Sacar un retrato es producir la metáfora evidenciada de una interrogación velazquiana, de persona a persona; hay que abordarlo como el Melville de la ballena blanca que explora en un mar interior. Muchas cosas quedan por hacer en la fotografía, hay que abordarlas como se explora visualmente oyendo a Mozart. Muchos sistemas han de nacer todavía, muchos sistemas que aparentan cerrarse, saben abrirse. El lenguaje que ha de crear, no será ajeno al ojo de buey lezamiano: «en el deseo todo es comienzo». Metáfora, para mí, quiere decir transformar múltiples imágenes que indican una esencia; tomar una palabra por otra, esa metáfora es una confidencia; la fotografía, como situación, es una confesión que se sitúa, se denomina poesía o metáfora de la respiración, que está en el punto preciso en que se produce el sin sentido: todo lo aparentemente irracional es, en cierta manera, racional, y el lenguaje de la fotografía —tan joven filosóficamente— es el lugar donde los desórdenes intentan resolverse en la coherencia de lo real, crecer es reconocer las dificultades.

En toda materia hay ese algo inexplorado, sólo que nosotros no nos hemos acostumbrado. Toda persona que trata de profundizar, llega a sentir odio por la imagen y el símbolo. Toda imagen de valores morales

es una jerarquía encubierta de los instintos que dominan la vida. Lo único que hacemos es meditar en las cosas que nos suceden y, sin embargo, cada materia contiene algo interesante y desconocido. La moral es hoy una moral de animales mediocres. La imagen poética siempre ha sido la conquista de aquello que es irreductible a los sistemas y a la burocracia kafkiana; eso es lo que debemos descubrir de nuevo, a través de nuestros clásicos escritores. Felicidad es la vida dedicada a ocupaciones para las cuales el hombre artista tiene singular vocación. Yo un luchador he sido, y esto quiere decir que he sido la máxima abstracción, dejo de ser abstracto porque siendo objetivo he sido la nada existencial.

Llegará el día en que esté aquí, y aligerado por la locura, podré percibir lo que sucede en el plano Tierra. Todo tiende a hacerse expresión porque la vida es una realidad oculta, un misterio que quiere manifestarse. El artista se mueve inquieto hacia una meta, se proyecta, ante todo, hacia la felicidad. Y es feliz quien encuentra su verdadera aptitud o vocación y desarrolla su vida en torno a ella. Creo devotamente en la imagen fotográfica que suscita placer en la imaginación, porque llena el ánimo con sorpresa agradable. Hacer que el sueño coincida con la fantasía, que en realidad son diversos y se consideran como una misma cosa, y oponer el sueño a la lógica y a la realidad... La realidad no da la impresión de ser sueño porque aparta obstinadamente lo verosímil: los sueños vida son porque dan una impresión irrecusable de evidencia y de realidad. Los sueños encarnan la autonomía del espíritu basada en la claridad del pensar y, se sabe, pueden someterse a la mirada de la teoría y el pensamiento. Pueden regir toda la conducta. Toda vida está sometida a un método. La realidad misma es fantástica y la suerte es mera casualidad favorable o, posiblemente, una manera o modo de hacer una cosa o un encadenamiento de sucesos.

Siempre el milagro en mi país lo he sabido, porque las sorpresas nos esperan allí donde sabemos que las sorpresas están en uno mismo, entendiendo, sin escandalizarse de las rupturas del orden o mecanismo creado.

Antes de ser humillado, cometí muchos juicios equivocados, toda enseñanza trae júbilo de tres pies en la Pitonisa del Dios Apolo, si no la tristeza habría acabado conmigo, pero ahora, en la fotografía, obedezco tu palabra, Lezama; a la imagen corpórea y permanente. Jamás me olvi-

daré de tus preceptos aplicables a determinada materia, no como en lo que consiste en sí mismo y existe en sí, sino como tránsito, es decir, de las metáforas, como personas, que forman la imagen. He visto que todas las cosas tienen su fin: la imagen en silencio resulta con frecuencia hambre de materia. Esta reflexión es el punto de referencia para la libertad humana: el hombre se aclara a sí mismo de su más radical dependencia. A la cualidad o le sobra la materia, o le sobra el espíritu. La metáfora forma la imagen y así será. A cada existencia histórica le corresponde la condicionalidad de cada manifestación, formación, acción y lenguaje unitivo, al que mi realización histórica sigue. La fotografía se torna fundamento en mí, o algo más que un destello. El poder del metarretrato, movido por la voluntad y el entendimiento y bajo el control de ambos, se revela en cierto equilibrio o reconciliación de cualidades contrarias. Lo idéntico con lo diferente, la idea con la imagen, lo individual con lo representativo, lo nuevo con lo familiar, un estado emotivo usual con otro desusado, el juicio firme con el entusiasmo profundo. Creo que fue Pascal quien escribió: «no me buscaríais, si no me hubieseis encontrado.» De lo que vamos a hablar sucedió hace tiempo, en otra parte; pero puede suceder aquí hoy, o puede suceder mañana. Quizá estemos pensando en el campo de la telepatía o la parasicología. El artista usa lo contrario de la realidad para dar el cosmos de la verdad. Ya eso es la fotografía misma.

CHINOLOPE

La imagen cortazariana en la realidad y la realidad en lo fantástico

La fotografía lleva en sí misma su propia muerte.

CHINOLOPE

No creo que digo algo nuevo si afirmo que el fotógrafo-artista, dueño de una técnica oculta, con una particular manera de relajamiento, obtenido mediante ejercicios de concentración, meditación y contemplación y algunas fases de las técnicas respiratorias, adquiere virtudes que el fotógrafo común no disfruta; pero también podría encontrar la muerte o la locura (hay locuras que aligeran). El mayor peligro en el uso de tales elementos técnicos se esconde en la presencia de muchas técnicas, carentes de finalidad, de la técnica por la técnica y esta se convierte, cada vez más, en algo autónomo y abstracto, cuya explicación, se nos escapa.

La fotografía debe proporcionar siempre más inspiración que temor. En el principio de la acción, un fotógrafo era menos artista que descubridor. En la realidad elegida, se establece la idea de que la mejor manera de ser original es precisamente dejar de serlo. El ojo artístico no es un ojo pasivo que recibe y registra la impresión de las cosas. Ha funcionado como medio de almacenamiento y transmisión de la información, como vehículo para el intercambio de ideas y como medio para que la mente humana pueda conceptualizar logros para llegar al punto de partida, para el desarrollo de un tema que, a su vez, se relaciona y sugiere otros temas, sorprendentemente encadenados entre sí. Es decir, tenemos que llegar a algo concreto de observar: lo que se expresa y aun la manera como esto se expresa. Entre símbolo y metáfora, que es lo que relaciona la realidad con el sujeto, esto puede tener muchas maneras de expresarse. A veces, no basta la manera de expresarse; a veces, no bastan las palabras para expresarte; tal es el origen de nuestra soledad y de nuestros enfrentamientos. La metáfora como persona puede sugerir lo mismo a las apariencias que a las apariciones. La metáfora como retrato,

una, consciente, fluida y evidente; y, la otra, inconsciente, complicada y profunda. La primera es responsable de lo que nuestro yo ve, siente y escucha. Frente a un buen retrato, debería ser posible imaginar una historia, inducir una biografía, quien lo contemple podría ver una condición, una situación, un destino humano condensado en ese instante. Ese acto de la fotografía trasciende las palabras, la fotografía es el placer de la imaginación. Las metáforas forman la imagen y así será. El proceso de la fotografía lleva en sí mismo su propia muerte. Si en la fotografía *hallar es cosa de azar, hacer es cosa de explicación*. La fotografía no ha dejado nunca de ser cuestionada por todo lo que es efímero y momentáneo y, a la vez, fijado para siempre. La fotografía es, pienso yo, una invitación deliberada de la visión onírica. Lo fantástico de la fotografía consiste en dar a la realidad una dimensión misteriosa, para que la realidad se vuelva más real aún. Julio Cortázar dijo: «Lo fantástico es algo que sucede aquí, en este momento, esto es importante. Sin la realidad, lo fantástico se disuelve.» Entonces, la fotografía no consiste en desimaginar la realidad, sino en ofrecer un significado más claro en el tiempo. Lo concreto-sensible para un fotógrafo es lo que está sucediendo en el seno de la realidad y que, para mi particular perspectiva, puede, por lo menos, ayudar a la transformación social. Para obtener esto, es necesario, como primer paso, saber utilizar las técnicas de que disponemos, y a las que con frecuencia se les da un uso equivocado, porque no se logra ya valorar su verdadera eficacia y discernir sus verdaderos límites. Se trata de intuir la parte oculta de la realidad que ha de tomar forma, sus percepciones, sus pensamientos, sus representaciones. Es un reto de la imagen fotográfica cómo reconstruir lo que ha ocurrido y cómo prever lo que ha de ocurrir. Es como en el terreno parasicológico. Intuir es prever, o sea, el fotógrafo se ha sensibilizado tanto que esta intuición se transforma en una facultad, la vida misma, o algo, como diría Lezama, «emparentado con el ángel de la jiribilla»; ese ángel nuestro te ha sensibilizado tanto y está como un aura recorriendo la ciudad. Entonces, es tanta la sensibilidad que te da la facultad de intuir las cosas. Todo concepto, el más vulgar como el más técnico, va montado en la reiterada idea de que todo es un disparate. La lógica y la técnica, verdaderamente, no bastan para aclararlo todo. Quien no tiene la dimensión espacial y la sagrada paciencia y consagración nada positivo conseguirá, de modo

que se crea una suerte de espacialidad imaginaria. La experiencia merece más consideración que el talento. Al dar las vicisitudes de la visibilidad, la realidad se ve a través de lo subjetivo para poder construir el mecanismo según el cual toda nueva experiencia es, en su apariencia, una refutación a la subversión temporal que ella representa. El conjuro significa que fluye por la sola fuerza de la mirada todo un porvenir entre el hombre y las cosas, incertidumbre que engendra la reiteración dominante en el hombre, quien se resarce en lo instantáneo y es el mismo centro de un ajeno destino: penetrar y develar todo un presente de experiencia, o sea, los señalamientos que plantea Cortázar y no sólo Cortázar, lo que dice Lezama. Lezama habla del retrato de una manera que a mí siempre me ha inspirado, me ha dado fuerza, tú sabes que, a veces, uno tiene que buscar dentro del caos, porque, a veces, la intertextualidad, o sea, los textos, cobran una nueva connotación. Entonces, para no perder el hilo, nosotros los cubanos somos la metáfora por excelencia, tenemos la virtud de contraponer imágenes tras imágenes y nos perdemos en ese laberinto, pero, a veces, nos recuperamos de ese laberinto, pero no es fácil. Tratamos de fijar ideas, por ejemplo, para mí siempre ha sido una gran inspiración lo que es el retrato o el metarretrato, ¿Qué es el metarretrato? El metarretrato no significa llegar a una meta, es algo que va más allá del retrato. Al metarretrato se puede llegar por varias circunstancias, por afinidad intuitiva o en el tiempo de la identificación. Si no hay identificación, no hay metarretrato. Pero tiene que llevar también ese acercamiento de una persona a otra. Lezama habló de la otra política del espíritu: la de regir la ciudad desde su misterio, siguiendo ese péndulo que se mueve entre lo público y lo secreto. Cuando uno camina al azar por la ciudad tú te pierdes dentro de ese azar y, a veces, se dan esas oportunidades en las cuales hay como entre la luz y la sombra, desprendiéndose en el espacio oscuro que penetra, en punta de espejo, esa forma de ver la ciudad, que viene de arriba y la atraviesa como un cuchillo y hay luces y sombras, y entre la luz y la sombra, el misterioso ritmo de los seres y las cosas que nos rodean y uno no sabe contraponer una cosa contra la otra, porque te sientes, como se dice, embriagado, en un trance. Entonces, te quedas en un espacio y en ese espacio tú tienes como que sumergirte, tratar de agarrar y, a veces, no es fácil, porque son tantas las imágenes que se sumergen en ese es-

pacio que por eso tienes que crear un espacio imaginario para poder prever las imágenes que nos rodean.

Yo veo en ese espacio imaginario del que estamos hablando, la poesía como una fotografía de la respiración, en el que la fotografía tiene que ser hecha por métodos que ella misma ha creado: los de la observación y los de la experimentación. Pues todo se repite... es una recurrencia. No hay nada en el mundo que sea único y, si nuestro deber es el de aprender a revelar este mundo, debemos mostrar, interpretar, las cosas nuestras que se mueven entre lo público y lo secreto. Como planteaba Lezama; «el misterioso ritmo de los seres y las cosas», alguien nos gobierna, somos gobernados. Debe haber mucha sinceridad. La fotografía ha revolucionado, está al alcance de la gran mayoría. Yo no me siento un profesional, yo me siento realmente un amateur, ¿por qué? Porque el amateur tiene la libertad que el profesional no tiene. El hombre tiene que volver al hombre. Yo no estoy en contra de la técnica, pero la técnica en función del hombre, no el hombre en función de la técnica. Me imagino un robot como el barbero de cada día. Demasiada comodidad. Entonces, ¿dónde va a ir el hombre? Ya ni H.G. Wells ni «la máquina del tiempo», ya ni Einstein y la teoría de la relatividad; la luz corre a una velocidad que no hay tiempo, el tiempo estelar y el tiempo de la tierra, son dos tiempos distintos. En fin, el tiempo está en uno. Espero que el hombre pueda asimilar esa sobrenaturaleza, vamos a llamarla así.

El hombre tiene que ir a la sobrenaturaleza para no acostumbrarse a la idea de que somos dioses.

CHINOLOPE

CURRÍCULO FUENTES

Prácticamente, toda la documentación primaria relacionada con Chinolope está depositada en su casa de Marianao, bajo la custodia de su compañera, la doctora Esperanza Rodríguez.

- Archivo de fotografías, negativos, diapositivas, vídeos y manuscritos del artista.
- Catálogos de exposiciones y la edición príncipe de *Temporada en el ingenio*.
- Textos diversos sobre Chinolope del puño de José Lezama Lima, Hilario González, Eduardo Galeano y Ernesto Cardenal, entre otros, y una colección de libros de muchos e importantes escritores y artistas cubanos y extranjeros, dedicados por sus autores a Chinolope.

La autora cuenta con las grabaciones y las transcripciones, realizadas a Chinolope y a su esposa en su casa. Además, un dossier con textos manuscritos y fotocopiados del artista.

CURRICULUM VITAE

Guillermo Fernando López Junqué (*Chinolope*) nació en la Ciudad de La Habana, el 10 de febrero de 1932. En la década del cincuenta, viaja a Nueva York, donde trabaja como fotógrafo. Mientras va y viene de Cuba a los Estados Unidos, colabora con sus trabajos fotográficos en *Life*, *Time* y *Paris Match*, entre otras publicaciones.

A partir del año 1959, sus fotografías aparecen en la revista *INRA*, de reciente creación. Luego trabajó para *Cine Cubano*, *La Gaceta de Cuba*, *Revolución y Cultura*, *Casa de las Américas*, *El Caimán Barbudo*, *Unión* y, más actualmente, para *Opus Habana*.

Los especialistas reconocen su estilo peculiar de acercarse a su objeto, sean personas o cosas.

En los tempranos años sesenta, realiza microdocumentales con imágenes fotográficas de gran acogida, como *Temporada en el ingenio*, con fotografías de su conjunto homónimo, que también fue una propuesta innovadora para su época.

Además, concibió un vídeo-clip sobre Roque Dalton (tres minutos) con palabras de Julio Cortázar y música de José María Vitier, en 1960, y otro vídeo-clip en homenaje a un grande de la trova cubana, Sindo Garay, con asesoría musical de Odilio Urfé. Se proyectó en la Sala Rubén Martínez Villena de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

Sus trabajos fotográficos han sido utilizados en cine. Los de nueva autoría, en los documentales *Amelia Peláez*, de Mayra Vilasis, y *El viaje más largo*, sobre el Barrio Chino de La Habana, de Rigoberto López.

PUBLICACIONES EXPOSICIONES

- Sala de Arte de la Biblioteca Nacional José Martí. *Temporada en el ingenio*, trabajo de tesis sobre la relación hombre-máquina en diversos ingenios azucareros. Testimonio de la fuerza del obrero y la máquina. La Habana, 1970. Junto con el fotógrafo francés Eric Lobo.
- Sala de Arte de la Biblioteca Nacional José Martí. *Espejo de una plenitud*, trabajo fotográfico sobre la *prima ballerina assoluta* Alicia Alonso, con palabras de Alejo Carpentier, que viaja posteriormente al extranjero. La Habana, 1972.
- Sala de Arte del Hotel Habana Libre. Proyección de su minidocumental *Temporada en el ingenio*. La Habana, 1975.
- Casa de la Cultura de Plaza (Antiguo Lyceum de La Habana). Muestra fotográfica *Roque Dalton*. La Habana, 1976/2002.
- Palacio de los Capitanes Generales (Museo de la Ciudad de La Habana). *La mirada fluida*, con una serie de fotos de su enorme trabajo sobre José Lezama Lima. La Habana, 1996.
- Muestra personal en la Fototeca de Cuba. *Temporada en el ingenio*, con proyección de su minidocumental homónimo. La Habana, 2001.
- Galería Raúl Martínez, Instituto Cubano del Libro. *Presión y Diamante*, con fotos de Virgilio Piñera. La Habana, 2002.

PREMIOS PUBLICACIONES Y LIBROS

- Temporada en el ingenio*, que recoge fotos sobre los obreros azucareros y las máquinas antiguas. José Lezama Lima le puso texto. La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986.
- El espíritu de Cuba*, libro en conjunto con el fotógrafo francés Eric Lobo. París, Edición Dumay, 1998.
- Municipal de Cultura de Marianao por su destacada contribución a la trascendental obra artística, 2002.

PREMIOS Y RECONOCIMIENTOS

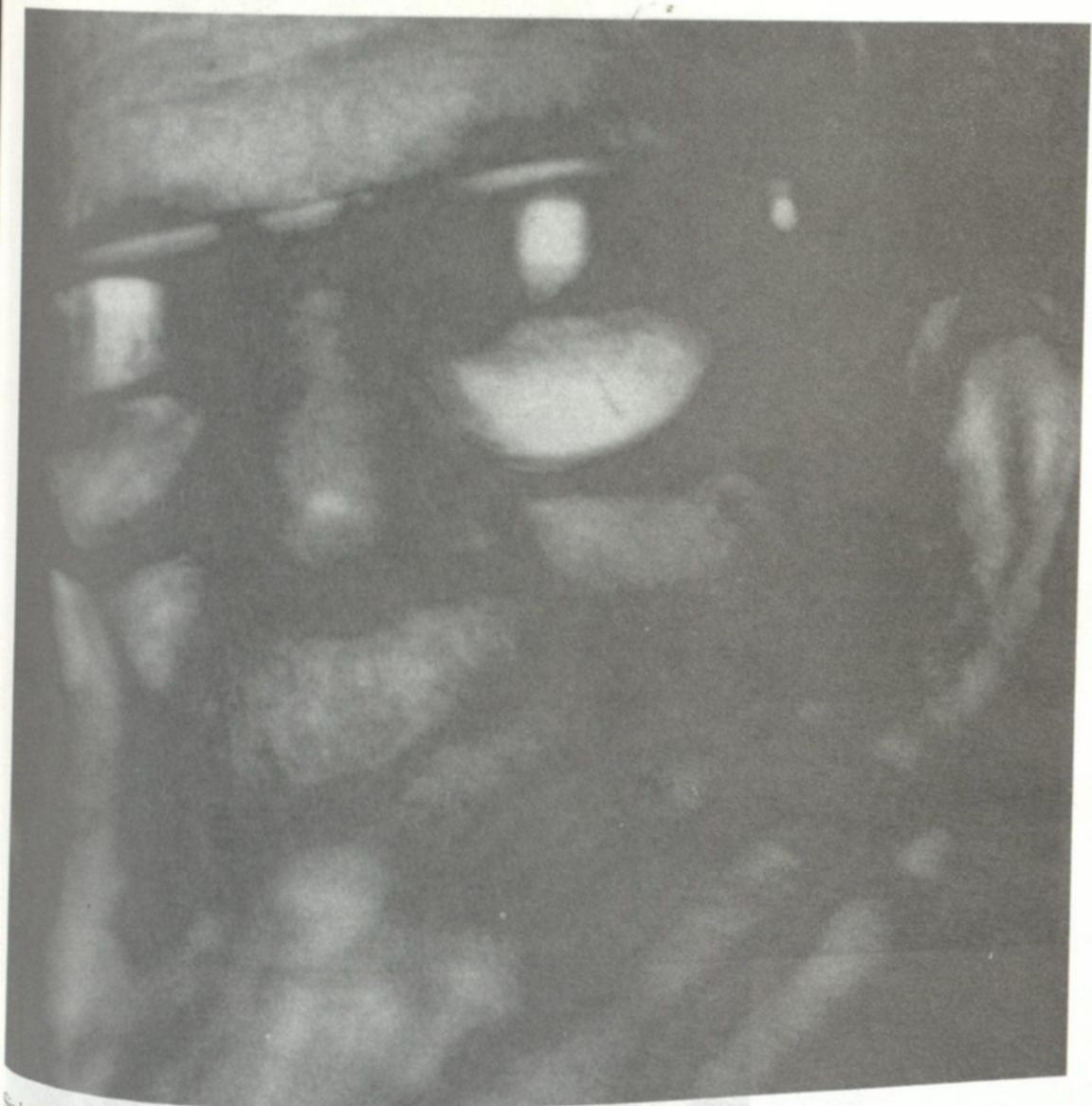
GALERÍA

Premio Olorum 2001 por su trayectoria artística. Fondo Cubano de la Imagen Fotográfica, 2002.

Reconocimiento del Ministerio de Cultura por su destacada contribución a la cultura cubana, 2002.

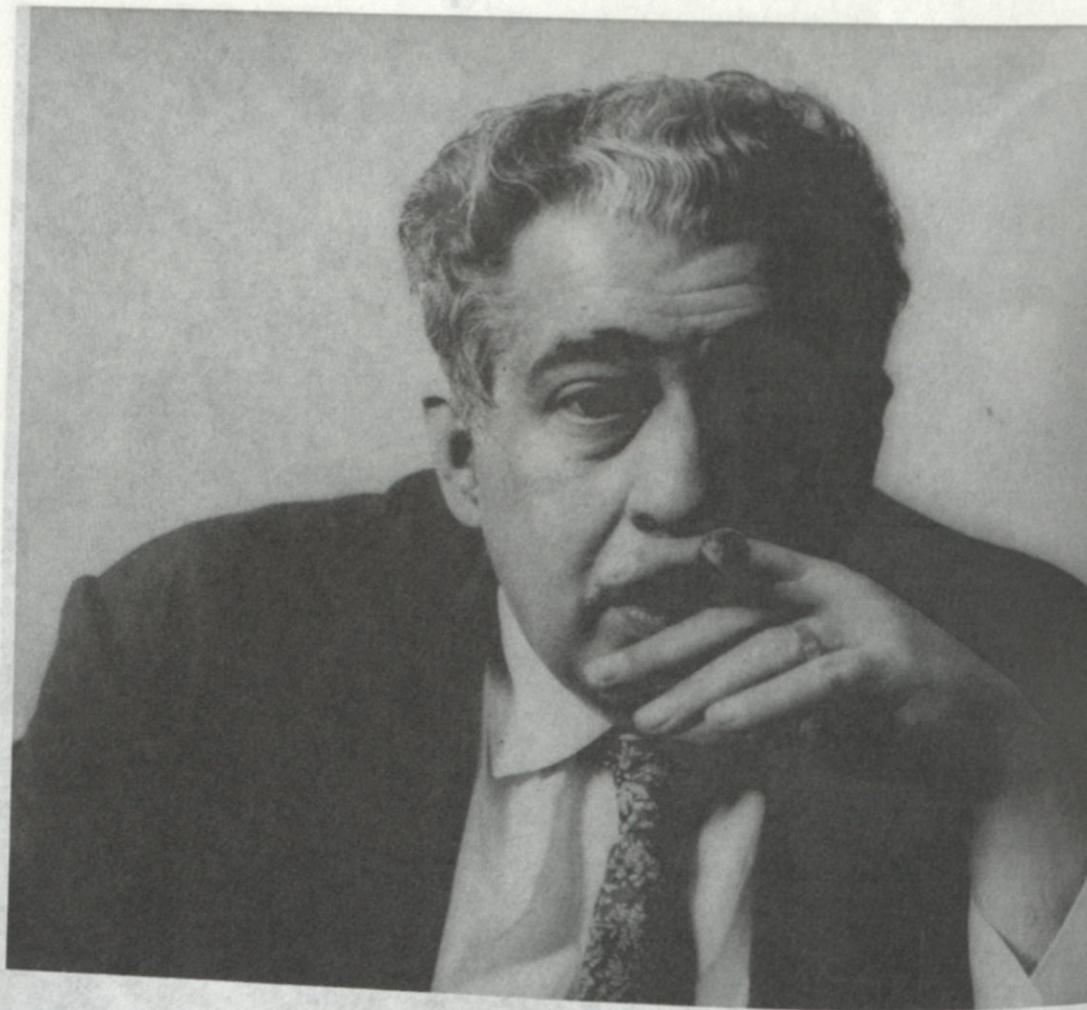
Reconocimiento de la Dirección Municipal de Cultura de Marianao por su trascendental obra artística, 2002.

GALERÍA

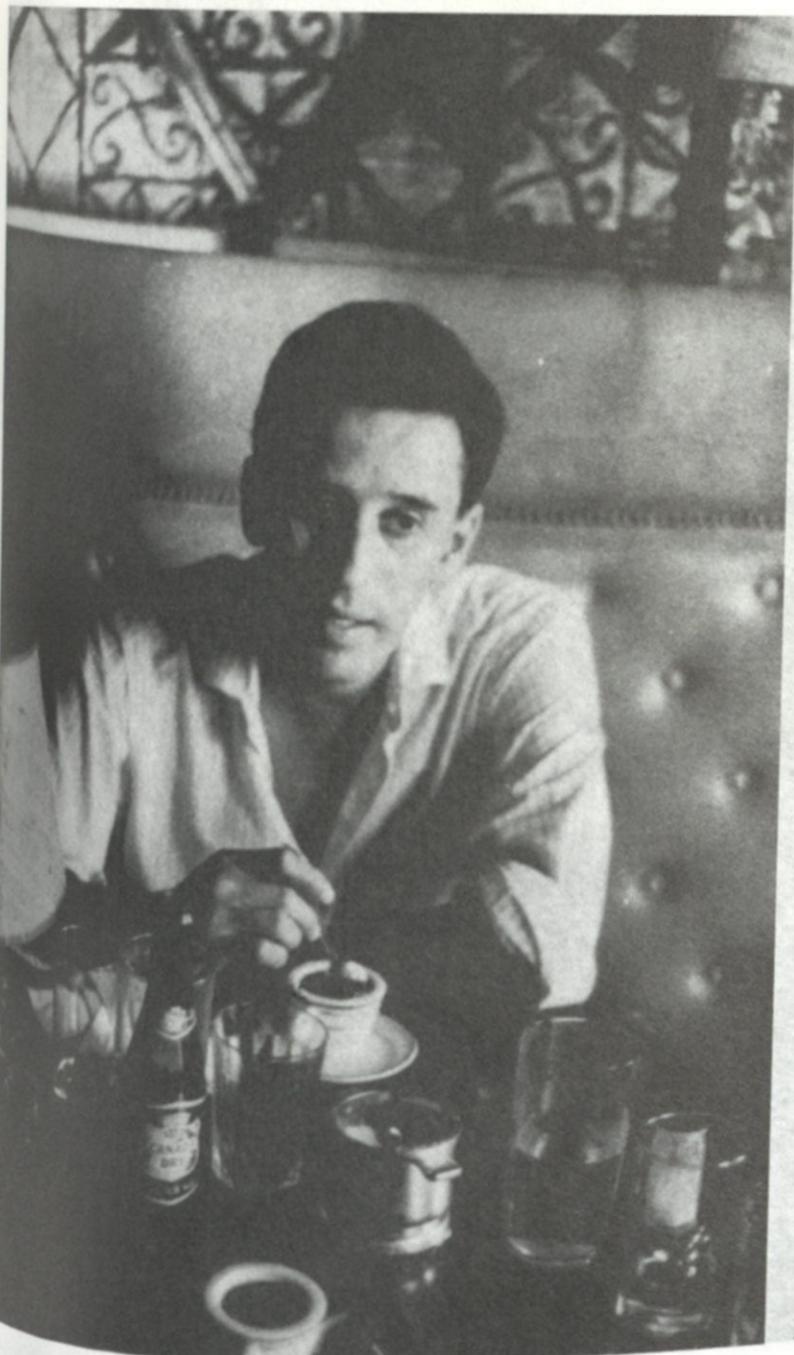


Sando Garay

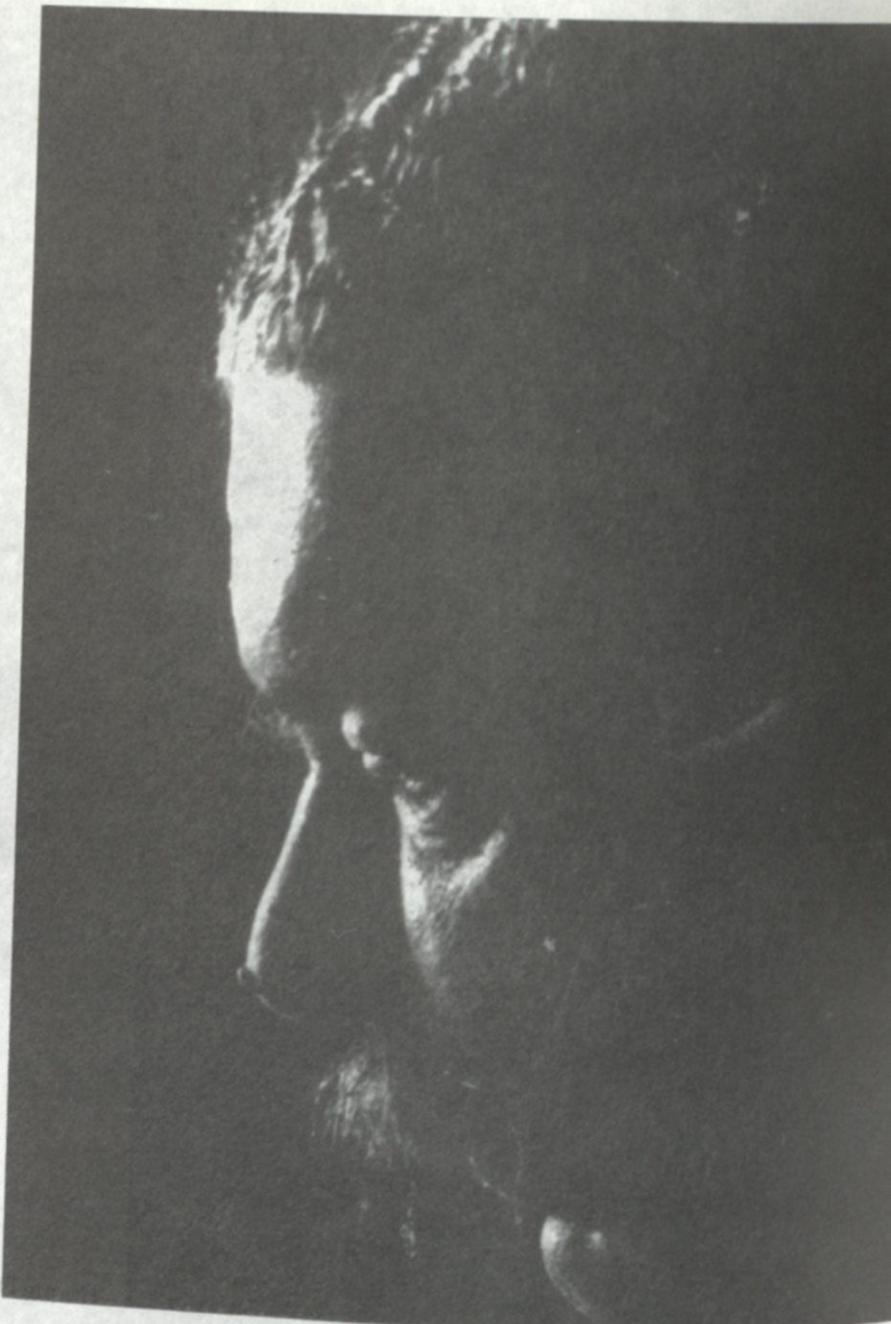
Reynolds & Reynolds



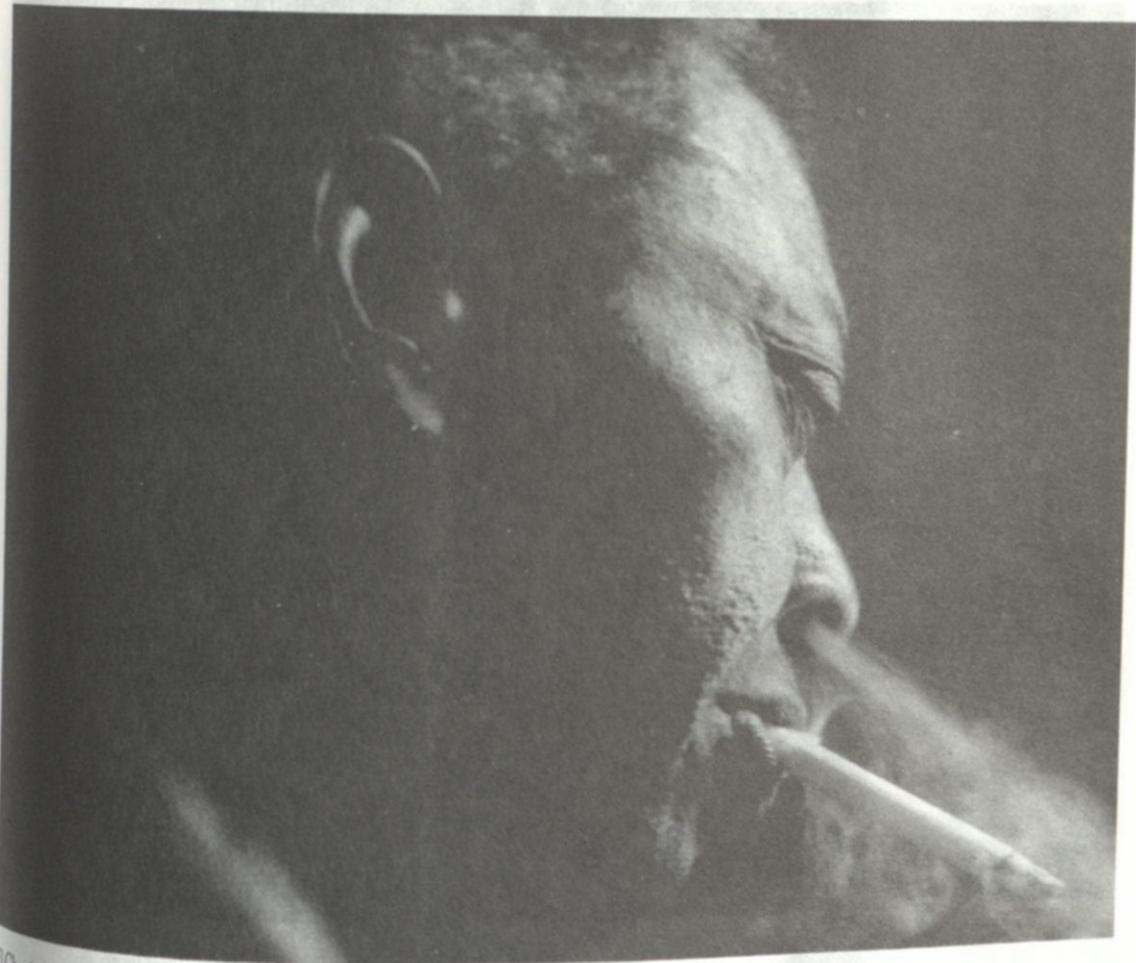
José Lezama



Roque Dalton Roque Dalton

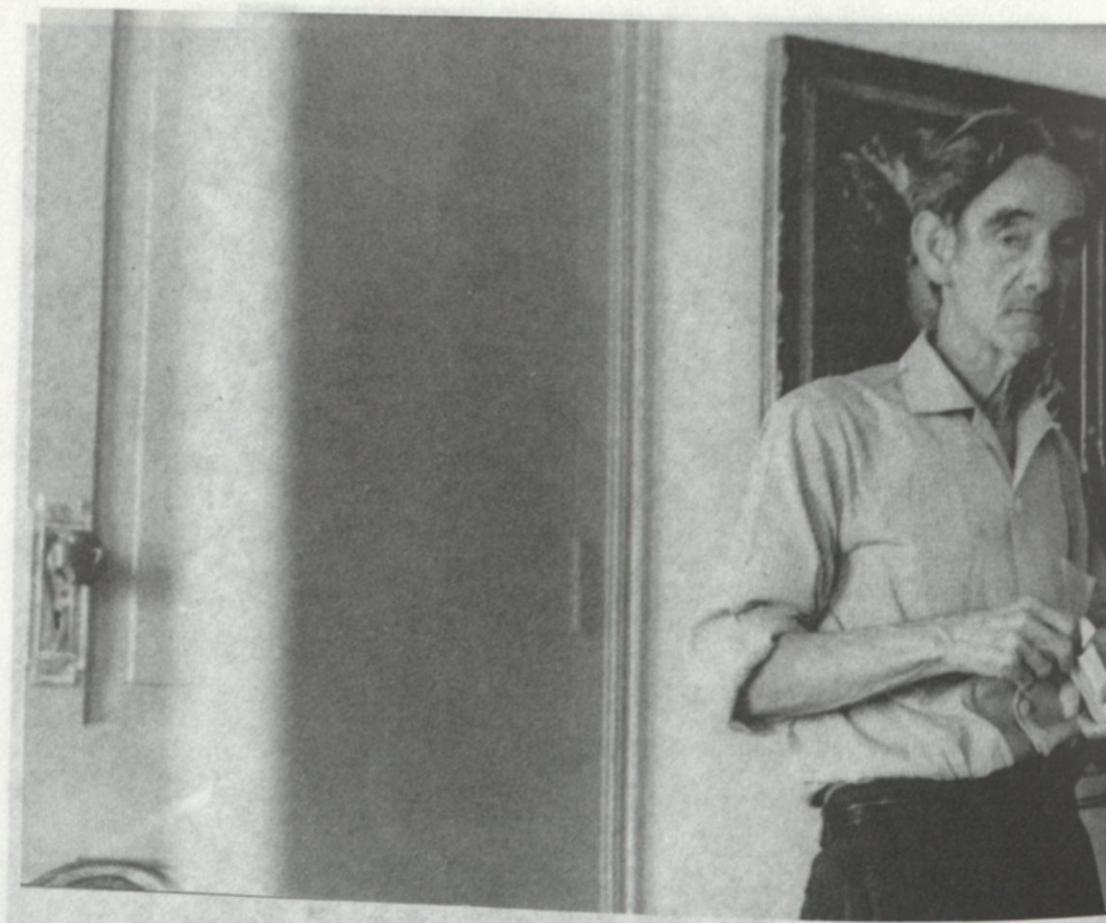


René
Portocarrero



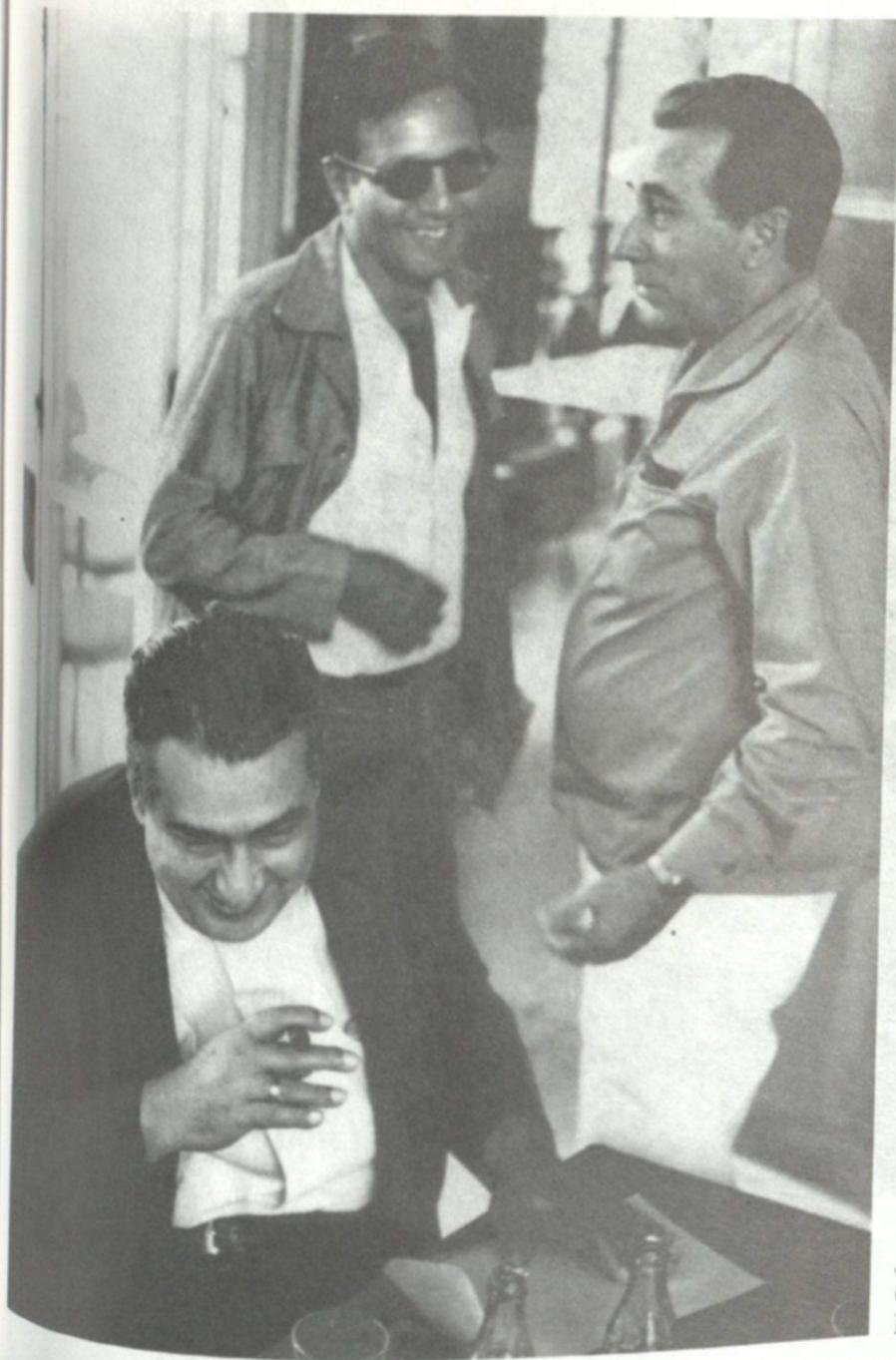
El Chori

José Lizama Lima,
César López y
Mauricio Rodríguez

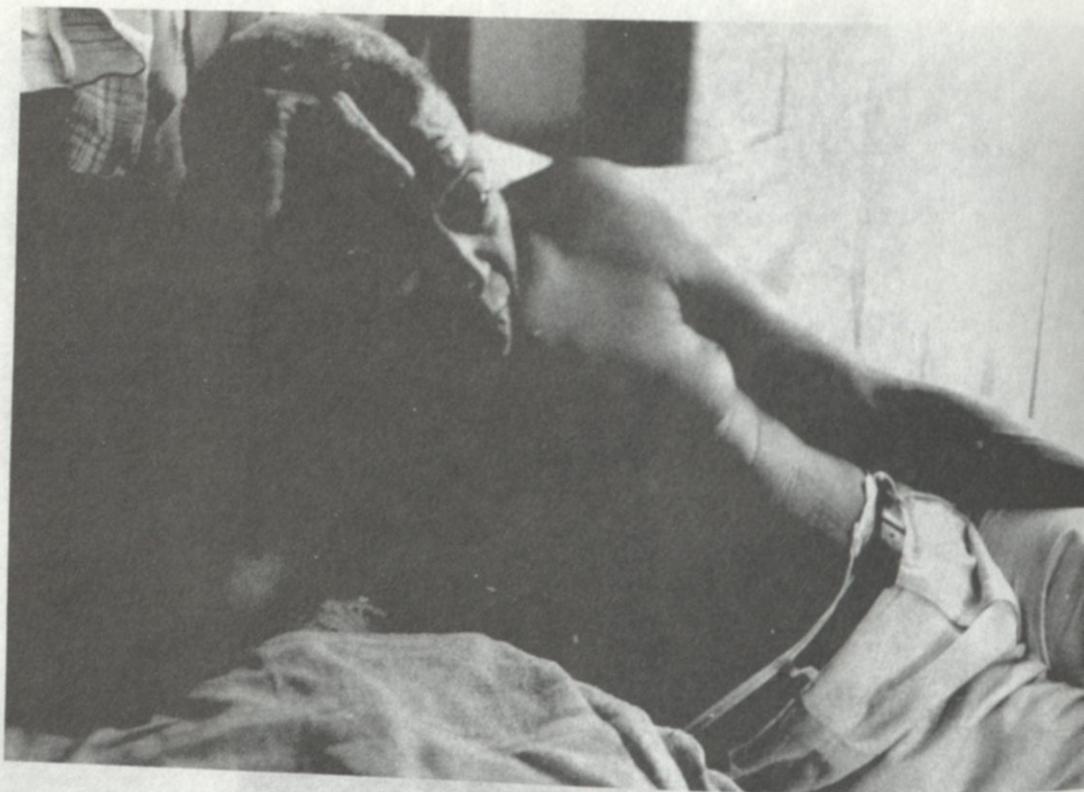


Victor

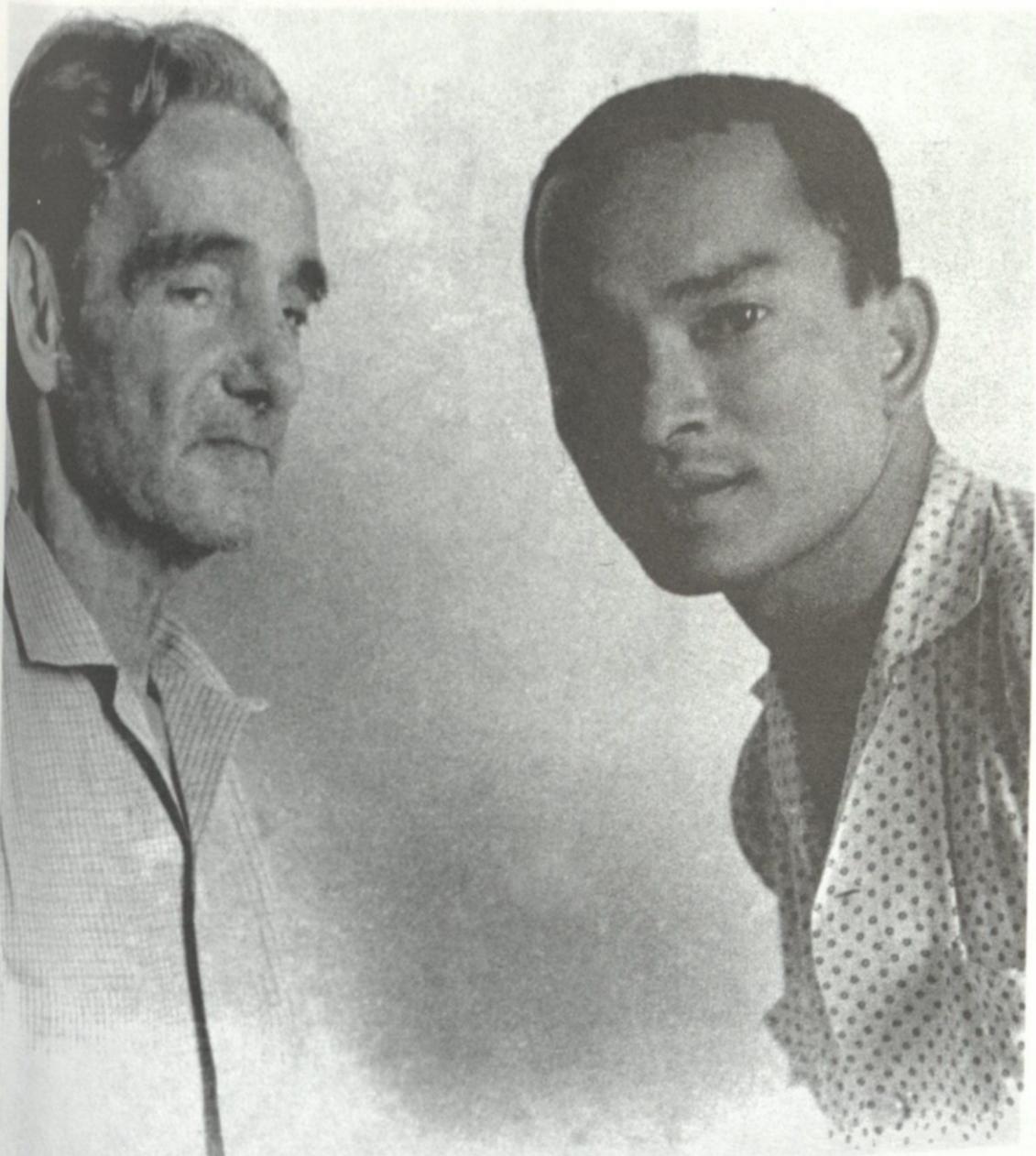
Time
Photograph



José Lezama Lima,
César López y
Mariano Rodríguez



Maximo Rodriguez
Gustavo y
Jose Lazzarini Lima



Che Guevara y Victor Manuel

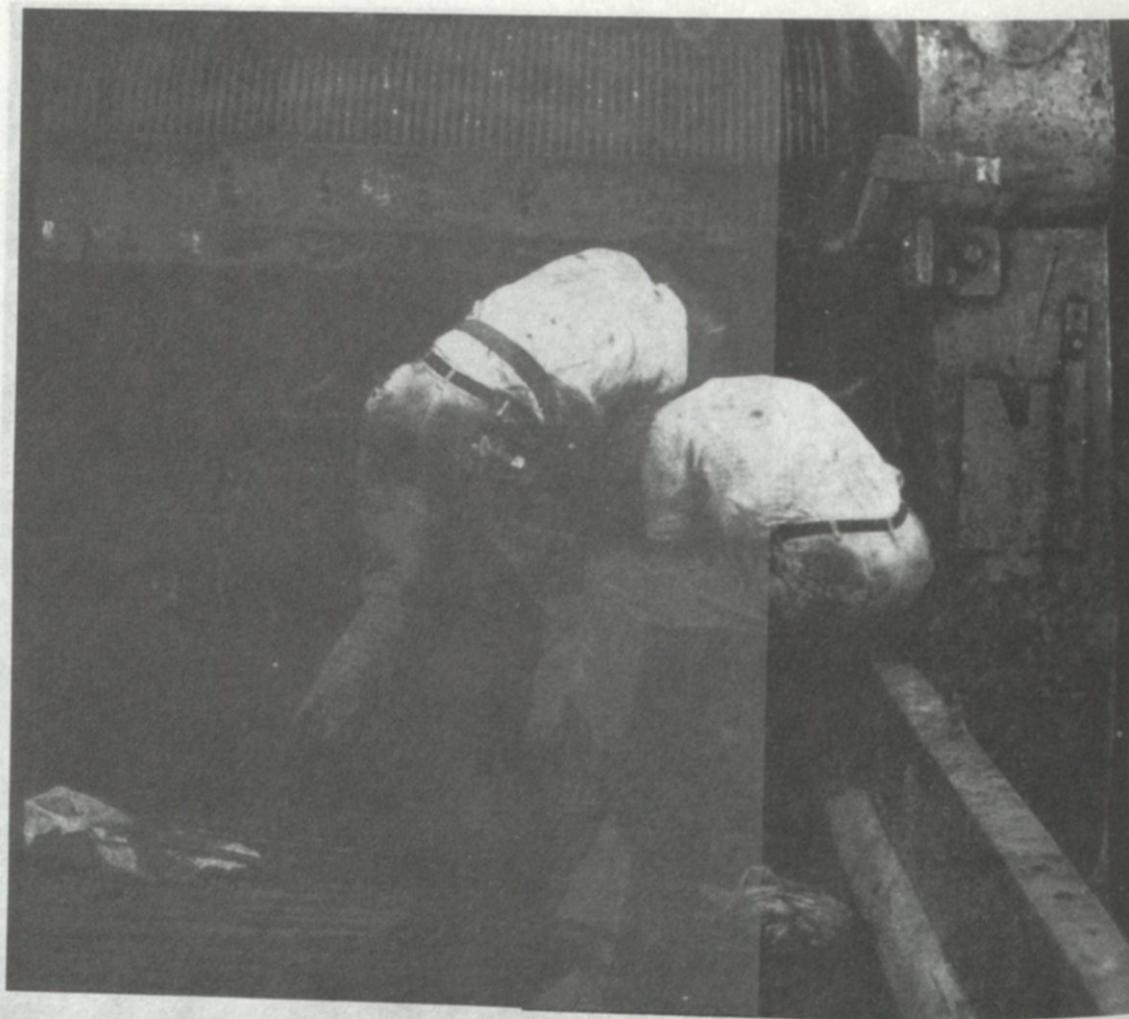
Comandante Ernesto Guevara



Comandante Ernesto Guevara

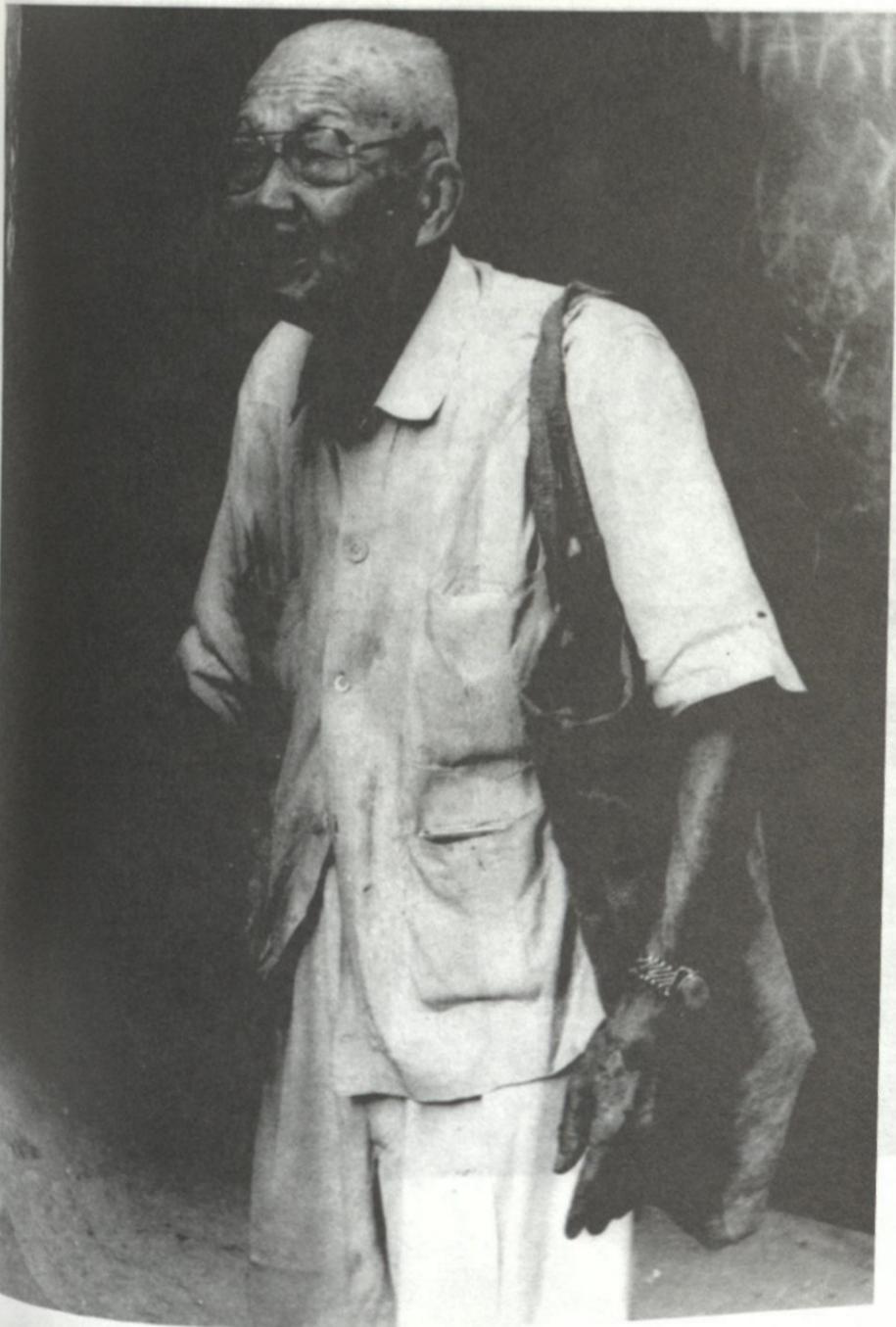


Chinelo, Julio Cortázar y José Lezama Lima



Obreros azuca

Compañía de Fomento Agrario



Personaje
perteneciente
al Barrio Chino

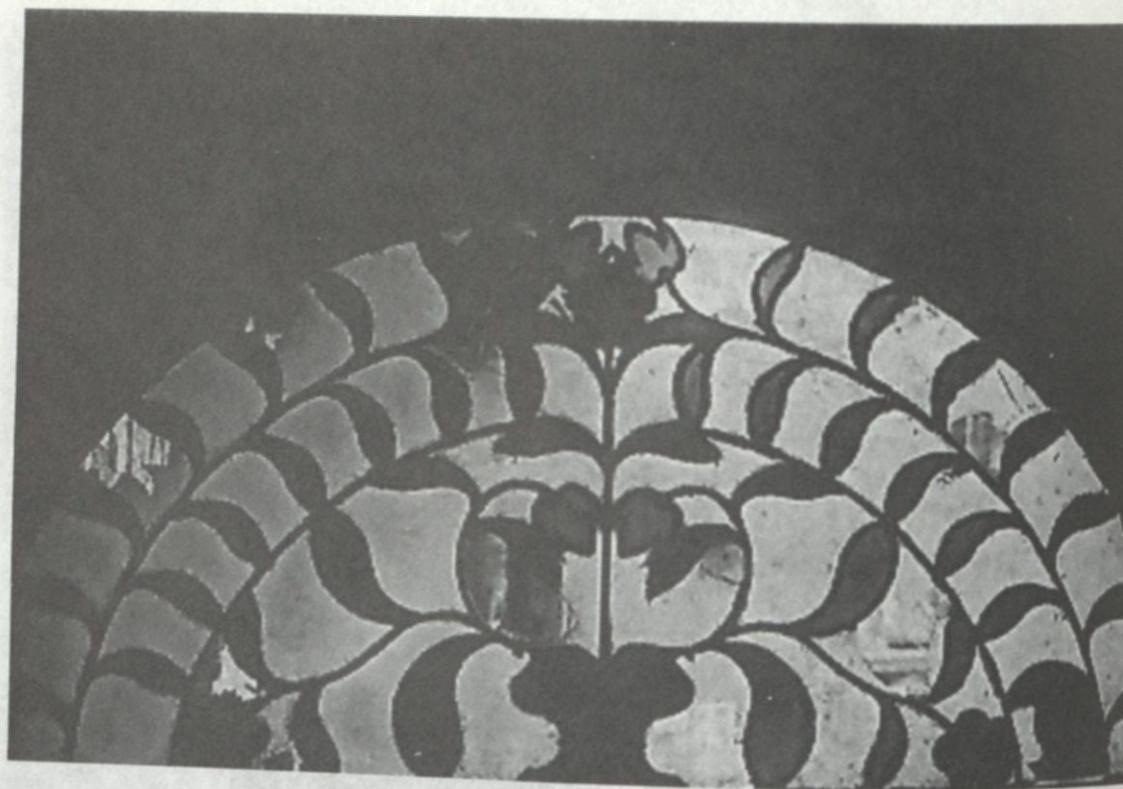
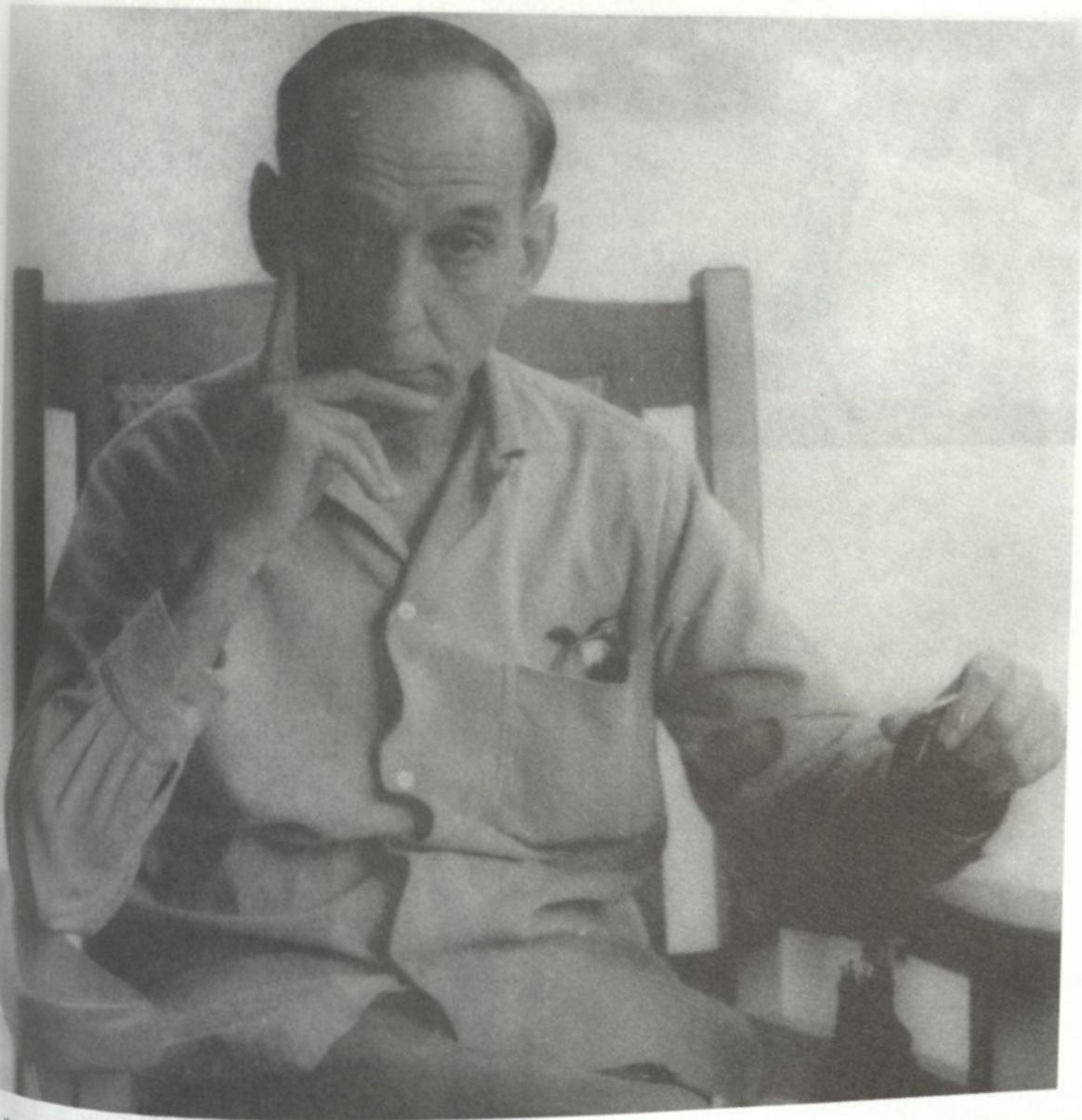
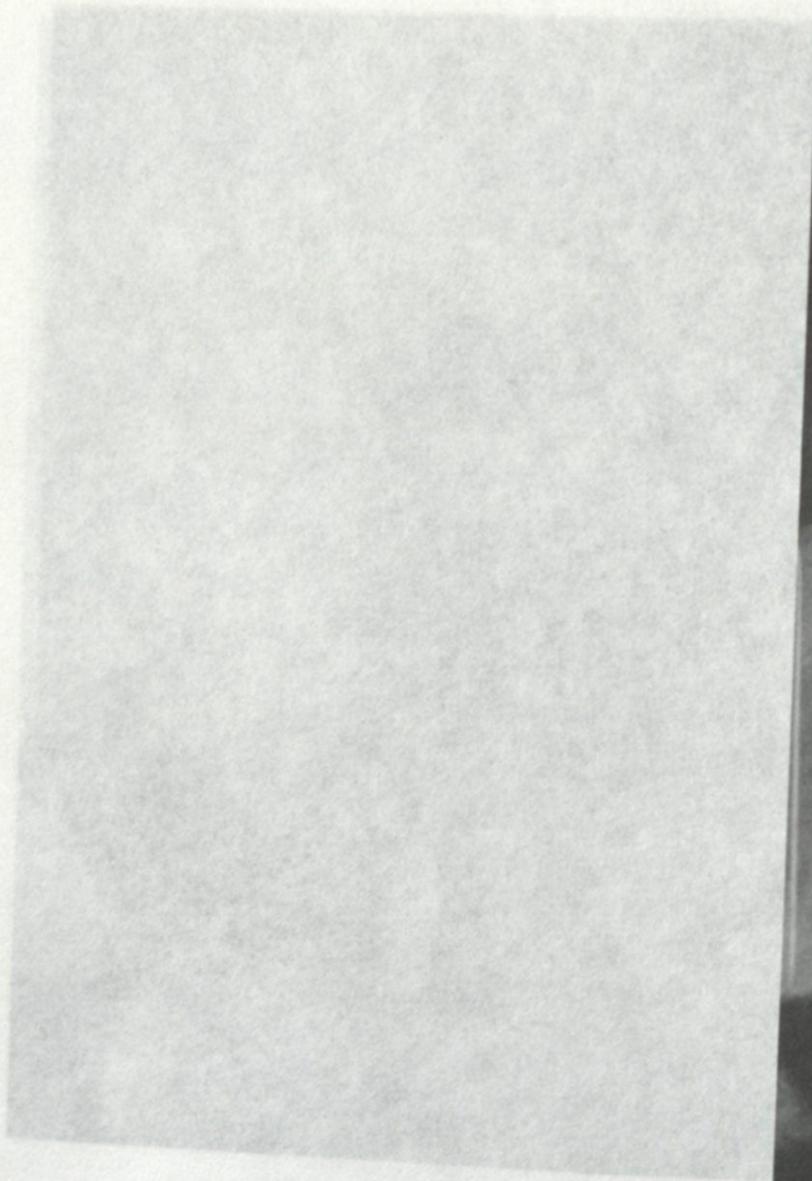


Foto:
pubblicità
di Mario Chiari



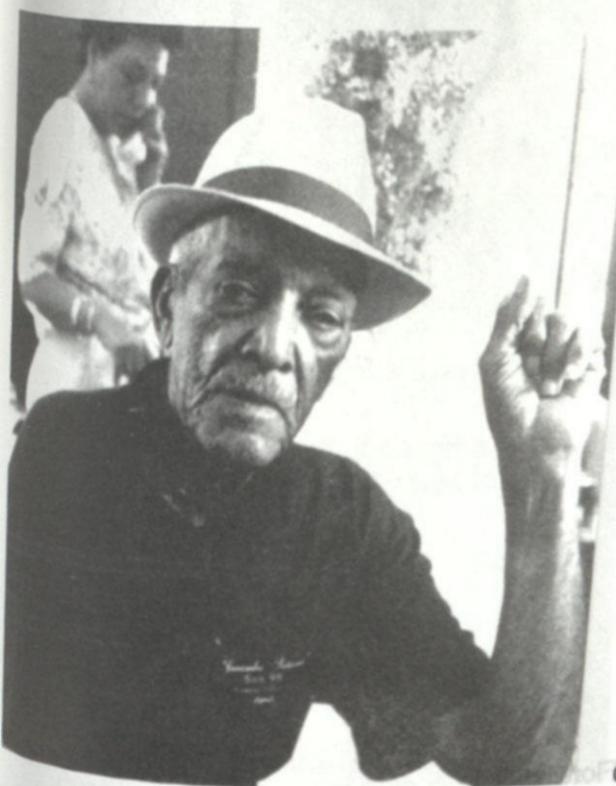
Virgilio Piñera



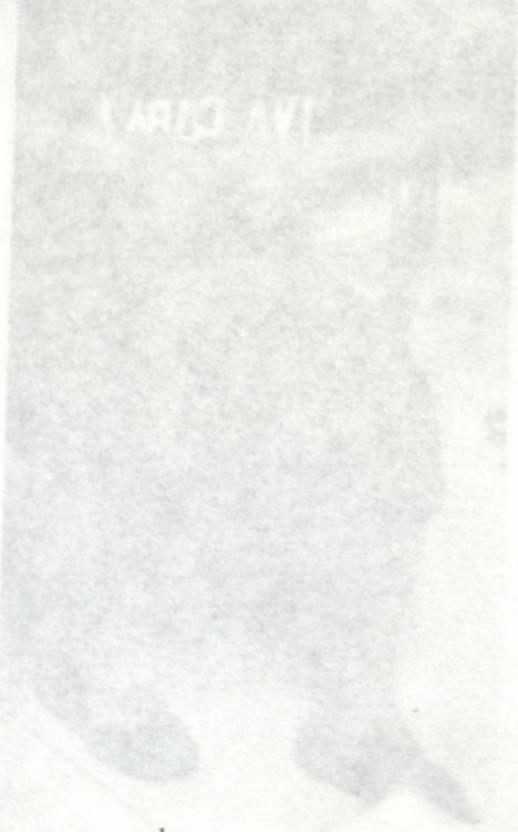
Wifredo Lam

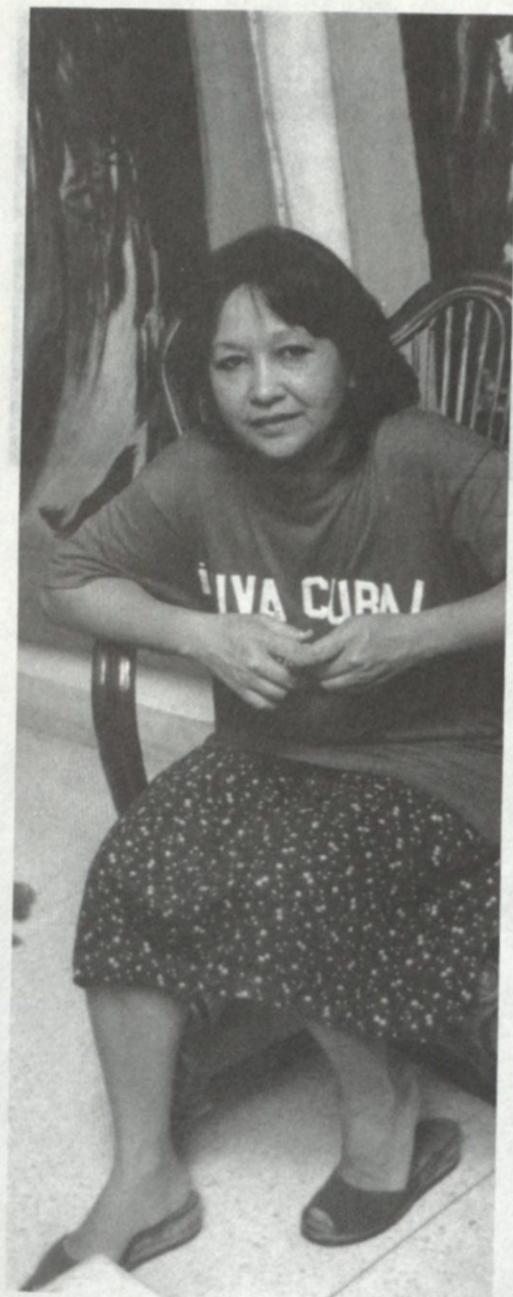


Plaza de la Catedral

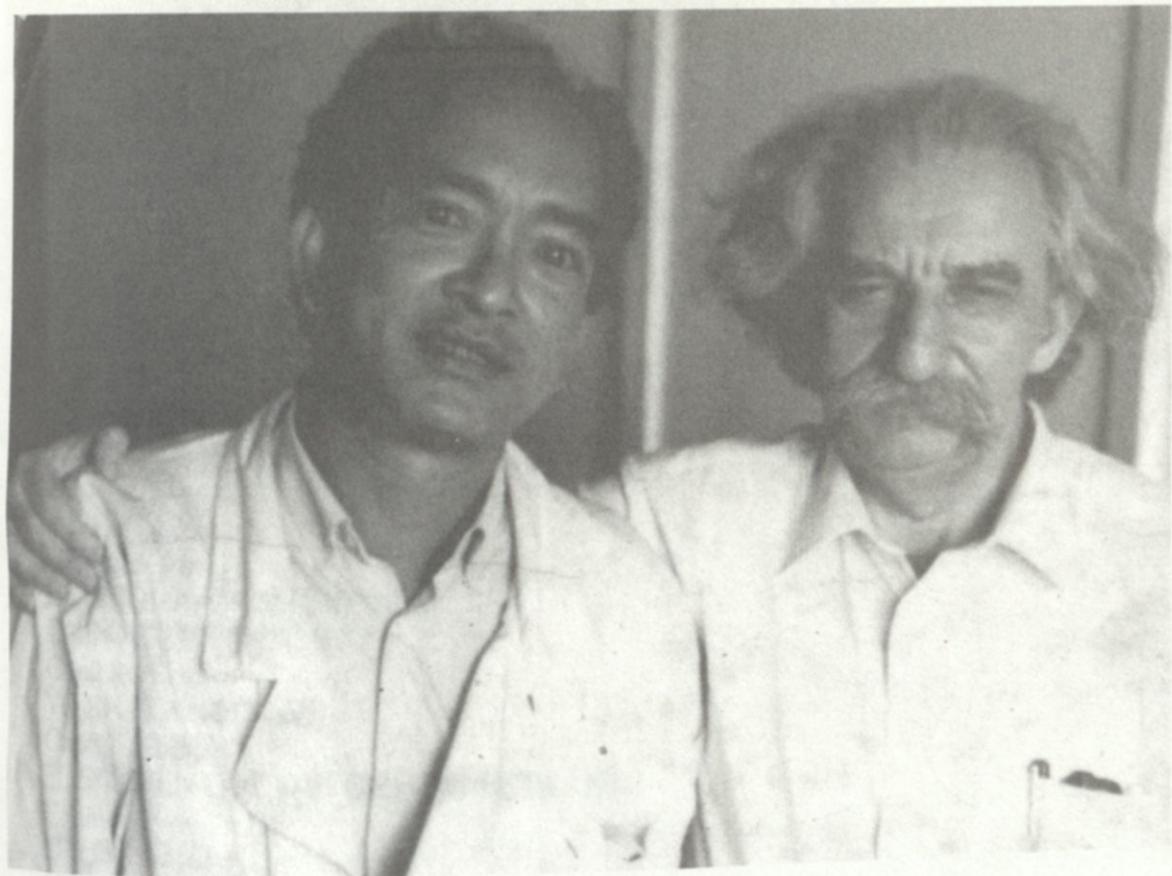


Compay Segundo





Flora Fong



Chinolope y Yuri Lotman

El siglo ultravioleta / 117
La trampa / 118
El tiempo / 119
FUEBOS / 120
CURRICULUM VITAE / 121
EXPOSICIONES / 122
PUBLICACIONES Y LIBROS / 123
PREMIOS Y RECONOCIMIENTOS / 124
GALERÍA / 125

ÍNDICE

- Capítulo Uno
EL DISPOSITIVO / 7
- Capítulo Dos
EL OJO / 29
- Capítulo Tres
EL ENIGMA, LA ESCRITURA,
LA INTERPRETACIÓN / 45
- Capítulo Cuatro
YO EN EL OTRO / 63
- Capítulo Cinco
EL SITIO EN QUE TAN BIEN SE ESTÁ / 83
- Capítulo Seis
EPILOGO / 93
- APÉNDICE / 101
- Al diablo lo conocí temprano / 103
- El ojo ubicuo / 107
- La imagen cortazariana en la realidad
y la realidad en lo fantástico / 113
- FUENTES / 117
- CURRICULUM VITAE / 119
- EXPOSICIONES / 121
- PUBLICACIONES Y LIBROS / 123
- PREMIOS Y RECONOCIMIENTOS / 125
- GALERÍA / 127