

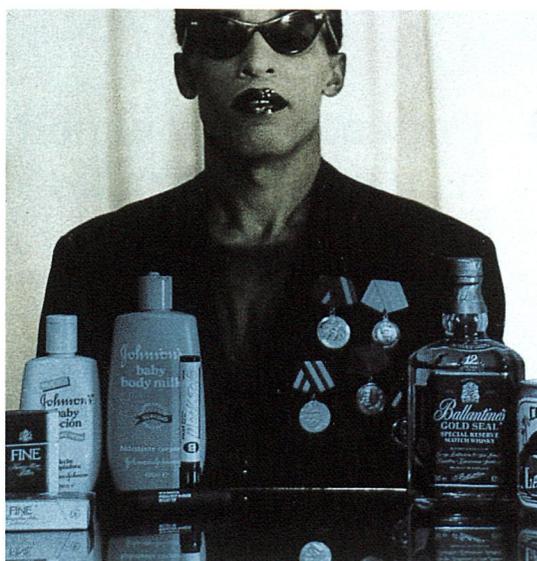
De donde se habla de René Peña, el cocinero, el ladrón, su mujer, su amante y el Quijote

...

ERENA HERNÁNDEZ

La fotografía cubana de los años sesenta tuvo en cuenta el espíritu épico que se vivía en un país donde en 1959 había tomado el poder una revolución. Diez años después los protagonistas seguían siendo los trabajadores, y se recogían en imágenes escenas en fábricas y cañaverales, prestigiando a la clase obrera, con énfasis en su carácter de "héroes" de una sociedad de nuevo tipo que se pensaba construir.

En los ochenta la fotografía giró 180 grados al igual que el país. Se establecieron nombres como el de Rogelio López Marín —aunque había surgido en la década anterior—. ahora en Miami, José Manuel Fors y Marta María Pérez —vive en México—, entre otros, pa-

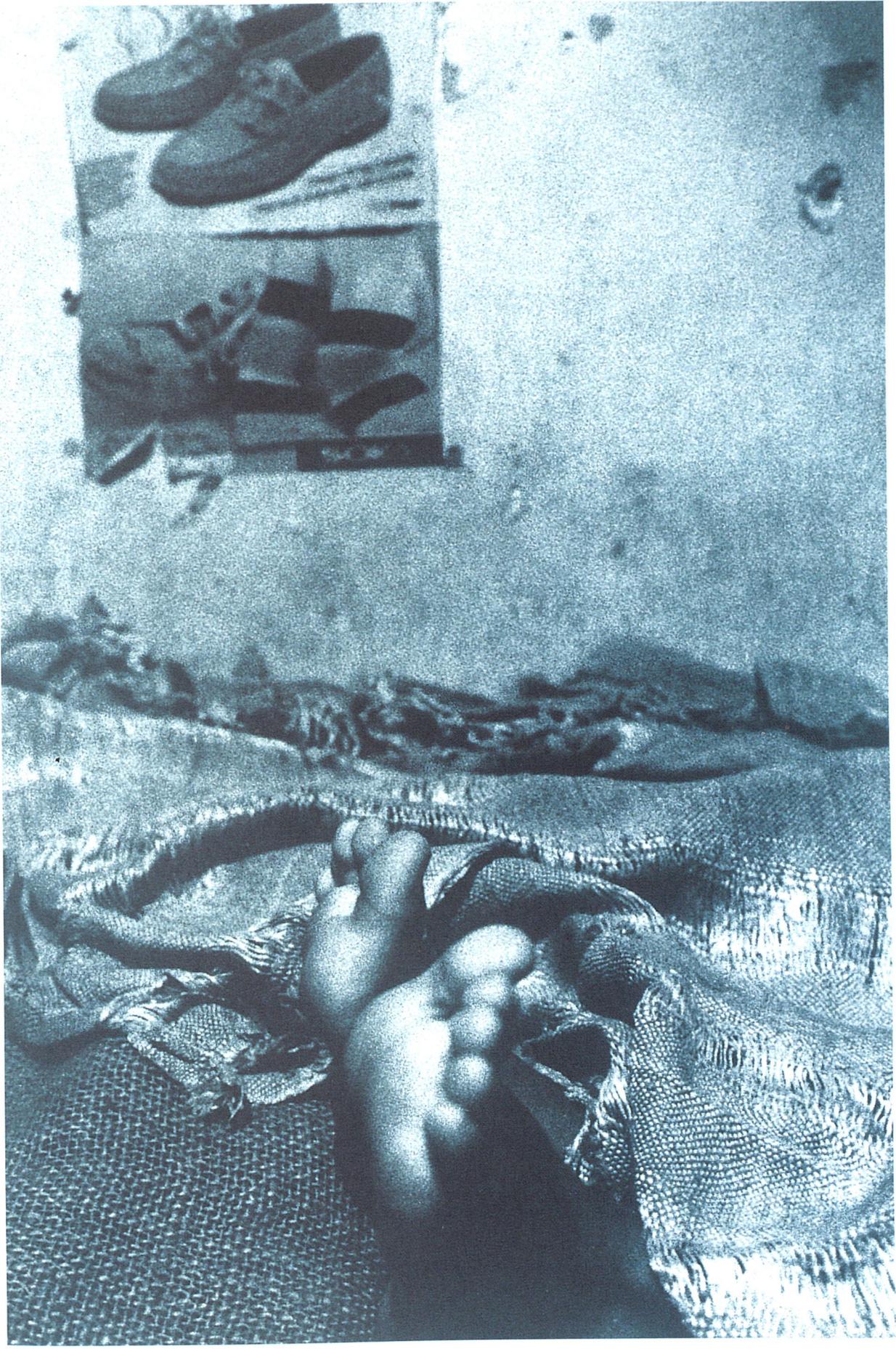


Sin título. De la serie El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante, 1995. 36,8 x 35,7 cm. Plata/gelatina virada.

contexto histórico que le ha tocado en suerte, autorreconocerse, asumirse y tratar de permanecer, en espera de lo que pueda sobrevenir.

ra quienes la cámara resultó más bien un recurso, antes que una finalidad en sí misma. Todos ellos habían estudiado en escuelas especializadas, y convirtieron la fotografía en un campo tan propicio como otro cualquiera para conceptualizar.

En los noventa desapareció todo asomo a la épica y a la asunción de posturas heroicas. Cuenta el simple sujeto: un individuo desconcertado frente a las transformaciones de la realidad. Ya no hay relatos utópicos que testimoniar; se trata de ubicarse, cada quien como puede, en el



Sin título. De la serie *Hacia dentro*, 1991. 24,6 x 37,2 cm. Plata/gelatina.



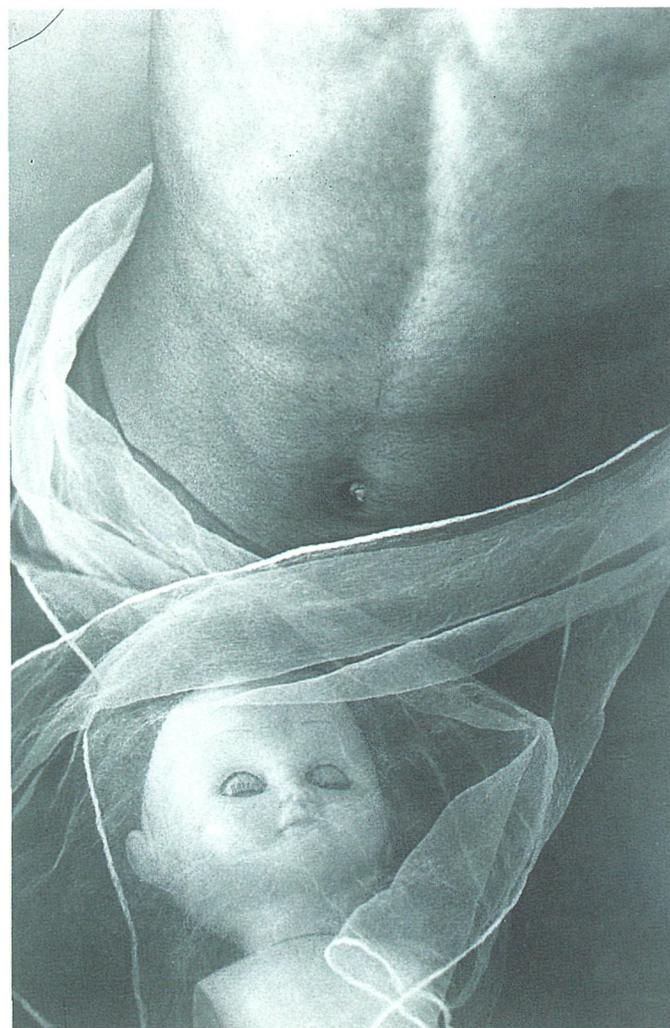
Sin título. De la serie Ritos I, 1992. 45,9 x 30,5 cm. Plata/gelatina.

A esta última generación de creadores pertenece **René Peña**, nacido en La Habana en 1957. Autodidacta, hace diez años comenzó a frecuentar a viejos miembros de lo que un día fue el Club Fotográfico de Cuba, que se reunían de manera informal. De ellos fue adquiriendo conocimientos al punto que es hoy quizás el más técnico de los nuevos fotógrafos. La meticulosidad con que elabora sus obras revela la personalidad de un artista para quien el oficio forma parte de su discurso. Se percibe en las elaboradas atmósferas que logra.

Como método, Peña se encierra en su casa y comienza a inventar escenarios. Él es el actor de cada escena. Una vez dispuestos cada uno de los elementos con los que nos quiere referir su versión de los acontecimientos, posa ante la cámara y toma la imagen. Disponer cada elemento simbólico, que va armando espontáneamente, aunque de acuerdo a una idea prefijada, se vuelve una especie de rito que él disfruta como si fuera una catarsis terapéutica. El proceso, los resultados y las maneras en que se relaciona con el entorno sugieren un carácter de rasgos neuróticos.

Antes de incursionar en la foto quiso pintar, intentó escribir, hizo música... necesitaba transmitir lo que tenía dentro, pero sentía que era malo en todo lo que emprendía. Sólo se sintió a gusto con la cámara y en el laboratorio. Es lo más afín a su concepto de la disciplina, a sus rasgos de inestabilidad, que le permiten aprender de todo sólo asistiendo como oyente a las clases que él selecciona en la universidad, pero sin matricularse oficialmente ni graduarse de nada porque no le interesan los diplomas, sino únicamente saber sobre lo que le atrae.

Aunque es hoy uno de los fotógrafos de obra más sólida, Peña



Sin título. De la serie Muñeca mía, 1992. 45,9 x 30,5 cm. Plata/gelatina.

trabaja por instinto. Dice que después que tiene las piezas mira en derredor a ver a quién se le parecen, "para compartir complicidades". Se descubren puntos de contacto con la primera etapa de Cindy Sherman.

La investigación de Peña se dirige hacia la manera en que vive el cubano medio hoy día, cuando no actúa, cuando no representa, cuando está menos en pose. Aun en la casa —dice Peña— actúan el papel de la intimidad: el macho o el gay. Se ha hablado de la doble moral y del oportunismo como males endémicos del socialismo tradicional. La gente es de una manera, pero trata de proyectar la personalidad que considera le permitirá ser más aceptado y, en consecuencia, obtener ventajas (aunque creo que ya ése es un síndrome universal: el disfraz). Peña "ilustra" esos disfraces morales.

Comenzó con una serie en blanco y negro que tituló *Interiores*, también conocida como *Hacia dentro*. En ella trabajó de 1991 a

1993. Mostraba el hogar, el lugar del Génesis él le llama. Mientras otros se detenían en el espectáculo, él se interesaba en el hombre antes de ponerse la careta.

No hay mujeres en su trabajo, y su masculinidad, en unas ocasiones travestida y en otras exagerada, produce efectos que recuerdan fotos para una revista o club gay. A veces obtiene ambientes de cierto sabor sórdido, como si en el fondo subyaciera la mentalidad de un calvinista queriendo moralizar; de ahí su sentido un tanto neurótico: en la insistencia por cambiar una realidad no aceptada tal cual es. Otros se evaden de disímiles maneras o se vuelven cínicos. Peña parece creer en que es posible hacer algo todavía.

En esa primera serie no aparecía el artista sino su ambiente: un barrio humilde, de clase trabajadora, donde vivía con su padre, un comunista y exfuncionario del gobierno, que luchó cuando la invasión a Bahía de Cochinos y en contra de los alzados que pretendían derrocar la revolución desde las montañas del Escambray. Por todo ello guarda con amor sus abundantes medallas. Peña lo toma como modelo para ironizar sobre los cambios políticos que han mezclado capitalismo con socialismo en una simbiosis extraña.

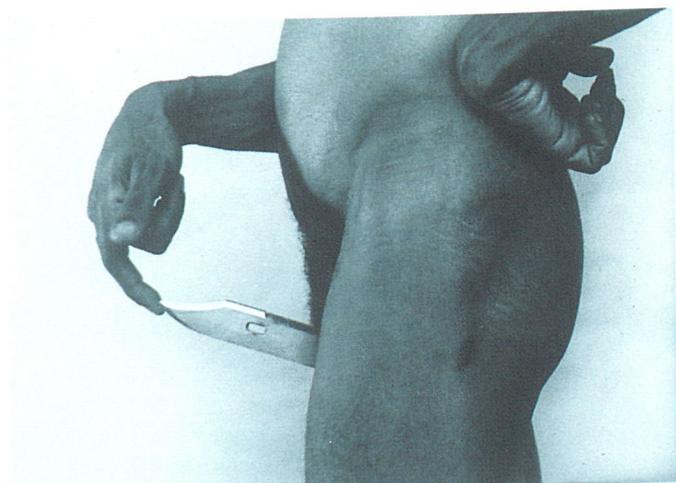
Peña fue criado en un contexto donde prevalecían las románticas ideas del *Che Guevara* sobre un posible hombre nuevo. Al vivir la mixtura actual, se siente confundido ante la coexistencia de un discurso fundamentalista con prácticas de sociedad de mercado, aceptadas a regañadientes por el poder para sobrevivir después de la caída del bloque socialista y ante la persistencia de la hostilidad norteamericana. Se replantea sus escalas de valores, sus aprendizajes: ¿A qué pue-

do decir sí y a qué no?, ¿qué es bueno y qué es malo?... La dialéctica aplicada ahora a la axiología para salir ilesos. Peña lo metaforiza. Construye alegorías donde habla de fenómenos de nueva aparición: las prostitutas –localmente llamadas jineteras–, la mentalidad mercantil entre los artistas, permeados, como la sociedad en pleno, por un afán de ganar dólares para sobrevivir.

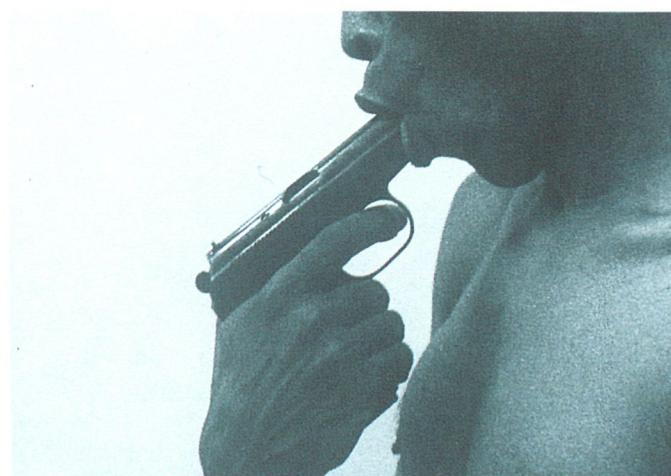
Para esas preocupaciones se maquilla como una prostituta en la serie *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, título tomado de un film del director inglés Peter Greenaway, quien le ha influido por su manera teatral de hacer cine, "con escenografías capaces de crear un universo en una habitación". Trabajó en ella de 1993 a 1995, usándose a sí mismo como parábola del cambio. Se refugia en su propia capacidad como individuo para luchar y sobreponerse en un nuevo medio adverso. Ahora, los artistas hablan del galerista que se interesó en ellos durante la Bienal de La Habana, de cuán bueno les quedó el dossier que pudieron pagarse en dólares, de los zapatos que se compraron... de cualquier cosa menos de arte.

Simultáneamente Peña había hecho, en 1992, otra serie, sin título. Era una investigación etnológica, en tonos sepias y azules, cuestionándose las posturas eurocéntricas y cómo –según él– nos han permeado al punto de creernos más occidentales que el resto de Occidente, olvidando nuestra condición de latinos y productos de un medio subdesarrollado.

Por entonces tomó contacto con las ideas de la negritud de Aimé Césaire, y se identificó con los discursos que hablaban de África como tierra de promisión. Pero en un viaje a Estados Unidos, el inter-



Sin título. De la serie *Ritos II*, 1994. 45,9 x 30,5 cm. Plata/gelatina.



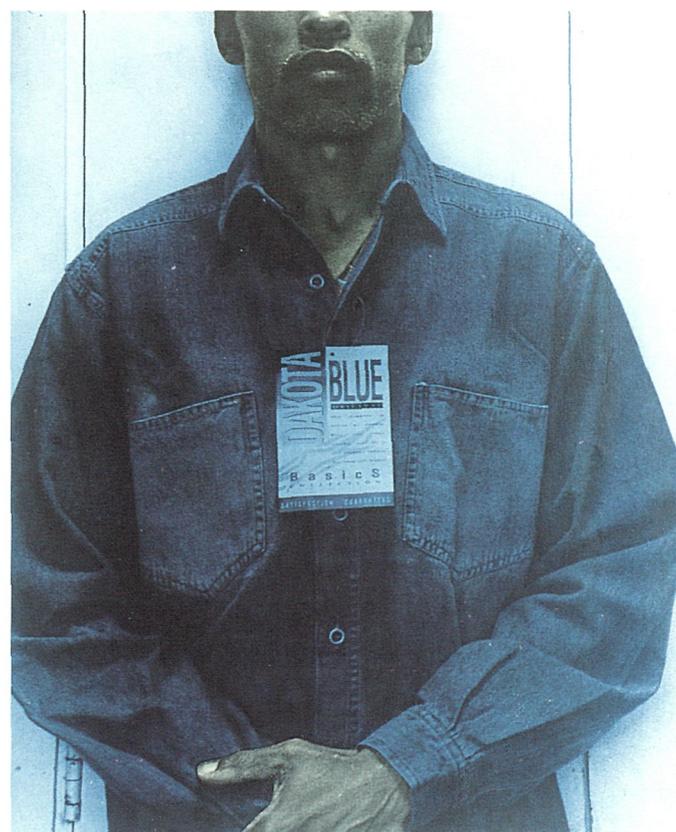
De la serie *Ritos II*, 1995. 45,9 x 30,5 cm. Plata/gelatina.

cambio con los africano-norteamericanos le llevó a razonar que una cosa es reconocer sus raíces y otra su identidad trasatlántica.

En esa etapa trabajó también las series *Rituales I* y *Muñeca mía*. La primera, unos retratos donde escenificaba rituales de purificación y "limpieza" de la religión yoruba en Cuba. Se retrataba con un pescado y un huevo en la mano, y con el cuerpo marcado por signos esotéricos, todos elementos simbólicos de la ceremonia.

En *Muñeca mía* aludía al aspecto racial. A la relación entre un hombre negro y una mujer blanca. Resultan imágenes agresivas, de una ambigüedad tal que el espectador se pregunta si está disfrutando o tomando venganza de las ofensas a sus ancestros. Es como si fuera una relación amor-odio, en que por un lado se siente feliz de poseer a la mujer, y a la vez la quiere destruir.

La producción más reciente, de 1994 a 1995, la titula *Rituales II*. En ella retorna a los autorretratos en blanco y negro. La ausencia de color indica la asunción de la realidad tal cual es, la acepta y se comporta como uno más, sin idealismos ni ingenuidades. Para él nadie es totalmente víctima ni totalmente agresor. Se trata de simples mortales, sin adjetivaciones, en armonía con las contradicciones inherentes a la condición de humanos. La única postura sensata. ¡Quijote, a tu literatura!



Western shirt. De la serie *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, 1993. 45,7 x 36 cm. Plata/gelatina virada.



Solitario. De la serie *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*, 1994. 45,9 x 30,5 cm. Plata/gelatina virada.