

Un desafío a la construcción de la identidad en la fotografía de Carlos Ruiz-Valarino

Laura Bravo López

Abstract: La obra fotográfica del artista puertorriqueño Carlos Ruiz-Valarino plantea un marcado contraste con una de las tradiciones más arraigadas en la historia del arte de esta isla del Caribe, que es la representación de una identidad cultural construida a través de símbolos. Recurriendo a la parodia a través de tres géneros pictóricos, como son el paisaje, el retrato y el objeto (en el marco de la naturaleza muerta), Ruiz-Valarino cuestiona los símbolos que reiteradamente se emplean en la construcción de un concepto tan controvertido como es el de identidad, conversando para ello con la tradición iconográfica de la fotografía antropológica y etnográfica, así como la de la ilustración científica o la caricatura.

Palabras clave: Fotografía, iconografía, antropología, etnografía, Puerto Rico

La producción y los intereses artísticos de Carlos Ruiz-Valarino (San Juan de Puerto Rico, 1967) conforman una apuesta por la fotografía como un medio de densa carga conceptual, en detrimento del arraigado valor documental que tradicionalmente se le ha atribuido. A través de ella, este creador plástico efectúa un replanteamiento de algunas de las convenciones culturales e ideológicas que se han empleado a lo largo de la historia del arte, especialmente la puertorriqueña, para construir visualmente la identidad de un pueblo o de una cultura. En unas recientes declaraciones, el mismo Ruiz-Valarino así lo confirmaba: “Mis trabajos plantean mis reflexiones sobre mi yo y mi entorno físico, geográfico, político y social. El paisaje es una metáfora que utilizo para hablar de todos esos elementos” (Barceló). No solo el paisaje, sino que también otros géneros como el retrato o la representación de objetos —en el marco de la naturaleza muerta—, se presentan como una sátira por episodios de la configuración de un asunto crucial en el arte puertorriqueño: el de la identidad y el de todas las metáforas con las que se construye visualmente este controvertido concepto, conversando para ello con la tradición iconográfica de la fotografía antropológica y la etnográfica, así como la de la ilustración científica y la caricatura.

Retrato

La documentación visual de etnias, naciones o culturas ha tenido en la fotografía, desde sus primeras décadas de desarrollo a mediados del siglo XIX, una de sus principales herramientas. Partiendo de ese marco, Ruiz-Valarino se lanza a una quijotesca empresa en 2004, cuando presenta la serie *Puertorriqueño-ña*, con la que pretende, con apariencia fría, limpia y objetiva, representar la tipología física más característica que puede hallarse entre los habitantes de esta isla del Caribe. El talante de este proyecto no es nuevo en la historia reciente del medio, como tampoco lo son sus poco inocentes y

sí incisivas intenciones. Un caso paradigmático es *The Americans*, un conjunto de ochenta y tres imágenes a las que Robert Frank, un fotógrafo nacido en Suiza, logra reducir su personal hallazgo de lo que significaba, en 1955, ser estadounidense. En un viaje artístico de dos años, este mítico proyecto de carácter fotoetnográfico hacía relucir la heterogeneidad que implicaba tal gentilicio, los símbolos que representaban su iconología nacional (banderas, automóviles, uniformes, el mundo del espectáculo y de la política), sus contradicciones, sus glorias y, cómo no, también sus miserias (Kerouac 2000, 5-9).

¿Cuál sería la representación prototípica, si es que puede reducirse a una, del puertorriqueño y de la puertorriqueña? Las fabricaciones de Carlos Ruiz-Valarino simulan haber logrado una particular objetividad con el apoyo de otros medios. Uno de ellos es el texto, con el empleo de pronombres personales, concretamente la tercera persona, masculina y femenina, en singular y en plural, para designar los tipos característicos que representan sendos gentilicios. La ironía de tal síntesis abstracta, que gana en irrealidad a medida que se reduce, es a su vez ilustrada por trillados convencionalismos, como el de la belleza, la sensualidad y la coquetería en la representación de la mujer, así como el tono de piel *trigueño*, el carácter bullanguero y la algarabía en las celebraciones colectivas (fig. 1). No faltan también irónicos giros que plantean la arbitrariedad de los estereotipos, como es la misma elección de la figura masculina (él), autorretrato del artista, para representar al boricua, algo que es el protagonista, pero no en su forma típica, pues vivió también bastantes años de su niñez y su juventud con parte de su familia española (fig. 2).

Existen otras fuentes que podemos encontrar en esta serie, más lejanas en el tiempo pero más próximas en su propósito iconográfico. Para ello, hay que remontarse hasta mediados del siglo XIX, a aquellas décadas en las que la fotografía estaba conformando sus convenciones funcionales,



Fig. 1. Carlos Ruiz-Valarino, *Boricua*, serie *Puertorriqueño-ña*, 2004, impresión cromogénica, 122 x 122 cm, Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico. Fotografía: cortesía del artista.



Fig. 2. Carlos Ruiz-Valarino, *Él*, serie *Puertorriqueño-ña*, 2004, impresión cromogénica, 122 x 122 cm, Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico. Fotografía: cortesía del artista.

documentales y descriptivas, concretamente como herramienta de la antropología y la etnografía. En el marco de la expansión colonialista europea, fueron cientos los viajeros y exploradores que, como los británicos William Johnson y William Henderson en India o el francés Désiré Charnay en África, Indonesia, Australia, América Central y del Sur, se aventuraron en la investigación y la documentación de tipos humanos, de su entorno y de sus creaciones por todo el mundo (Falconer 2004, 57-58; Davis 1981, 11-36). La mirada occidental europea construiría en aquel entonces sus particulares convenciones académicas y científicas, empleando para ello la fotografía como una poderosa herramienta, fría y objetiva.

A través de una toma frontal y de cuerpo entero, los nativos de tierras lejanas aparecían, en solitario o en grupo, con sus prendas típicas y en el marco de sus característicos paisajes o sus

ámbitos de vida cotidiana (fig. 3). La serie de Ruiz-Valarino plantea, también, nítidas similitudes con la de otros fotógrafos que, sin salir del continente europeo, emprenden un proyecto antropológico en los países en los que se afincan por motivos laborales, como es el caso del francés Jean Laurent (1816-1886), quien en los decimonónicos años sesenta comienza un extenso catálogo de retratos de la España folclórica, típica y tópica, que tanto atraía a los extranjeros, incidiendo en sus trajes, sus costumbres o sus ritos, y que posteriormente se convertía en una profusa producción de postales que exportaban el mito romántico nacional más allá de las fronteras hispanas (Vega 2005, 72-73). Sin la necesidad de emprender largos y prolongados desplazamientos, pero sí con la distancia que aportaría ser considerado un español en Puerto Rico y un puertorriqueño en España, Ruiz-Valarino se propone, con una aparente mirada neutral y científica, configurar el retrato del “pueblo puertorriqueño”, en actitudes similares a las de aquéllos que posaron décadas atrás.

No obstante, un detalle despierta nuestra atención: mientras en aquellas series del siglo XIX, los “personajes” aparecían enmarcados en sus correspondientes espacios naturales, contruidos o domésticos, las figuras del fotógrafo sanjuanero aparecen descontextualizadas, sobre un fondo blanco, con las sombras de sus cuerpos proyectadas en el suelo, de forma que no es posible averiguar dónde se encontraban éstas en el momento de la original instantánea. Esa misma ausencia de referencia espacial y el fondo monocromo nos lleva a pensar en *Pablo de Valladolid* (1636-37) de Diego Velázquez, al cual a su vez homenajea Édouard Manet con su *Pífano* (1866). Evidencia en la similitud de los fondos no falta.



Fig. 3. Désiré Charnay, Grupo de mujeres Betsimisaraka, 1863, impresión a la albúmina, The J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Imagen: cortesía del Open Content Program del Getty.

Sin embargo, considero que, conceptualmente, *Puertorriqueño-ña* efectúa aquí otro homenaje, de nuevo a través de la parodia, a otra de las convenciones decimonónicas de la fotografía antropológica. Mientras que una oleada de fotógrafos, como se acaba de mencionar, contextualizaban a los nativos no europeos en sus referencias espaciales reales, para que el espectador de la imagen pudiera formarse una idea más completa de su cultura, pronto aparecen otros, guiados por nuevos protocolos científicos, que se afanan en la voluntad de representar las características físicas comunes de cada individuo, con la intención de abstraer la tipología común y exacta de cada etnia. Como parte de ese proceso, las fotografías muestran las medidas de sus miembros corporales, con instrumentos de medición incluidos, con la eliminación de fondos reales y en el marco de estudios improvisados de pantallas neutras, con los retratos de cuerpo entero, en medio plano, de frente y de perfil. Son éstas las instrucciones que se conocen como el “sistema de Huxley”, en referencia al presidente de la Ethnological Society of London que, en 1869, en plena campaña de dominación colonialista, se propone la “formación de un sistema de fotografías de las diferentes razas de hombres que había en el Imperio británico” (Pultz 2003, 24) (fig. 4). A estas estructuras de subordinación racial y política se estaría refiriendo Ruiz-Valarino cuando comenta en una entrevista que “*la fotografía se convierte en la herramienta que nos permite descifrar iconográficamente las relaciones de poder existentes entre las sociedades anfitrionas y las sociedades huéspedes*” (Trelles 2006, 70). Las convenciones creadas por los científicos europeos fundamentaban, por tanto, las reglas

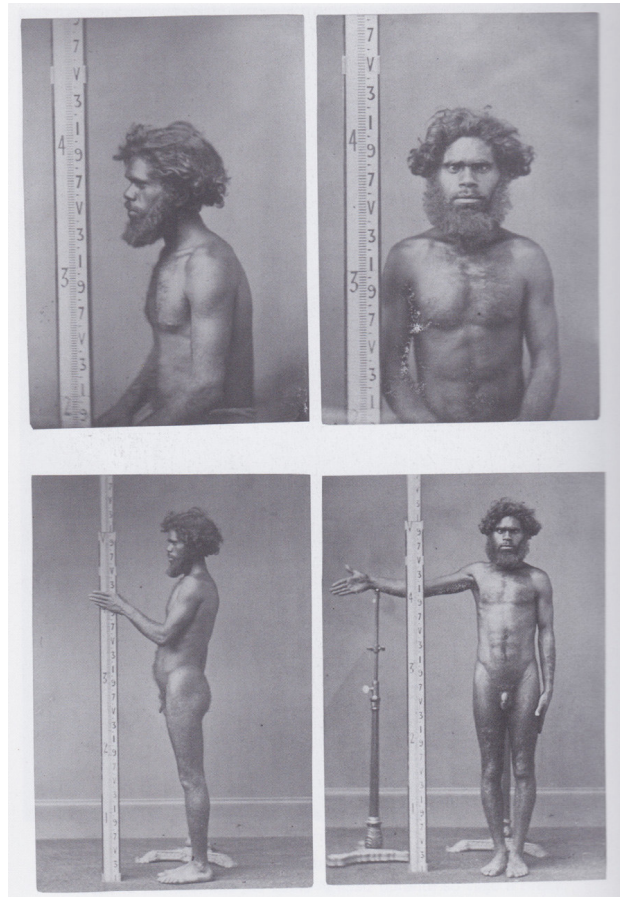


Fig. 4. *Fotógrafo desconocido, Hombre de Australia del Sur fotografiado siguiendo las instrucciones de Huxley, c. 1870, Imperial College Archive, Londres. Fuente: Naranjo, Juan (ed.). Fotografía, antropología y colonialismo (1845-2006). Barcelona: Gustavo Gili, 2006. 322.*



Fig. 5. *Carl Dammann, Álbum de fotografías sobre Antropología-Etnología, 1873-76, Museo Nacional de Antropología de Madrid. Fuente: Google Cultural Institute.*

de construcción de la identidad de los pueblos dominados.

Aquel sistema, en efecto, se propagó rápidamente entre fotógrafos y antropólogos visuales hace ciento cuarenta años, con resultados publicados en Europa en numerosas colecciones que tenían como principal objetivo fomentar el interés por otros pueblos y etnias. Uno de los primeros y más completos es el del alemán Carl Dammann (1839-1914), quien elaboró el *Anthropologisch-Ethnologisches Album*, publicado en Hamburgo en 1874, con cincuenta láminas ordenadas geográficamente, y seiscientos cuarenta y dos fotografías realizadas por otros autores, que abarcaban una gran pluralidad de grupos humanos de los cinco continentes (fig. 5). Bajo cada fotografía, Dammann incluía un calce que indicaba el sexo del individuo, su edad, su nombre y el grupo concreto al que pertenecían, un sistema cuya pretensión de objetividad y taxonómica categorización racial asociada a la geografía le costó a Dammann diversos cuestionamientos ya desde la publicación de su álbum (Tylor 2006, 62-63). Este sistema lingüístico de identificación es el que imita paródicamente el desfile de tipos puertorriqueños de Ruiz-Valarino, precisamente en la voluntad de poner de manifiesto al público contemporáneo, vinculado geográficamente a sus imágenes, la fragilidad y el peligro de sus mecanismos de tipificación. El artista describe así, de hecho, el proceso creativo de la serie:

Los sujetos fueron captados en su medio ambiente cotidiano en un contexto X y luego contextualizados a través de la herramienta digital al ponerlo en un espacio hipotético blanco, que es subjetivo de alguna manera [...]. Lo desnudas de sus referencias culturales y narrativas y la computadora me permite crear una nueva narración a través de ese trastoque [...]. De alguna manera la palabra le otorga todo el significado cultural, se ve cómo el texto complementa la idea independientemente del lugar en que estás. Se crea una nueva interpretación, porque las definiciones se complementan; hay relatividad en el estereotipo. (Pérez Rivera 2004, 33)

Ruiz-Valarino defiende, de esta manera, la subjetividad y la ficción que implica toda reducción y toda categorización visual.

Objetos

Entre los objetivos y los métodos de los exploradores fotógrafos en la configuración visual de las razas y de sus costumbres indicadas atrás, otros elementos de radical importancia eran los paisajes y los objetos que éstos también documentaban para la composición de cada representación iconográfica cultural concreta. El mismo Désiré Charnay entendía que los productos creados por los grupos con los que convivía o que visitaba eran también un testimonio de su pensamiento y de sus costumbres (ver Davis 1981, 22-24, 139) En algunos casos, los etnógrafos componían auténticos sistemas visuales donde los grupos étnicos y los objetos y adornos que representaban sus tradiciones conformaban un álbum estructurado (fig. 6).

Con su inevitable dosis de ironía, Carlos Ruiz-Valarino efectúa también su particular selección, entre las múltiples posibilidades existentes, de la colección de objetos que pueda representar la cultura puertorriqueña contemporánea. Emulando la metodología empleada por las investigaciones de los fotógrafos etnográficos y a través de composiciones digitales y de texto, la serie *Etno-grafía. Ciencia que tiene por objeto el estudio y descripción de las razas, sociedades y culturas* (2003) presenta objetos y elementos que simbolizan las tradiciones, los ritos, las ideologías, e incluso las filias, las fobias y las extravagancias de un pueblo, como sucede en el caso de los chocolates que se regalan los enamorados y de las cartas postales, las cuales despiertan la recurrente paranoia a las amenazas terroristas (fig. 7 y 8). Ruiz-Valarino declararía así sus intenciones en el catálogo de la exhibición inaugural de esta serie: “*Estas colecciones dejan de mostrar los objetos o sujetos fotografiados en sí, para pasar a darnos información sobre la sociedad a la que*



Fig. 6. Foto estudio de la misión trapista de Mariannhill, Vestido de novia zulú, Mariannhill, Sudáfrica, c. 1907, Museum der Kulturen, Basilea. Fuente: Naranjo, Juan (ed.). *Fotografía, antropología y colonialismo (1845–2006)*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. 340.

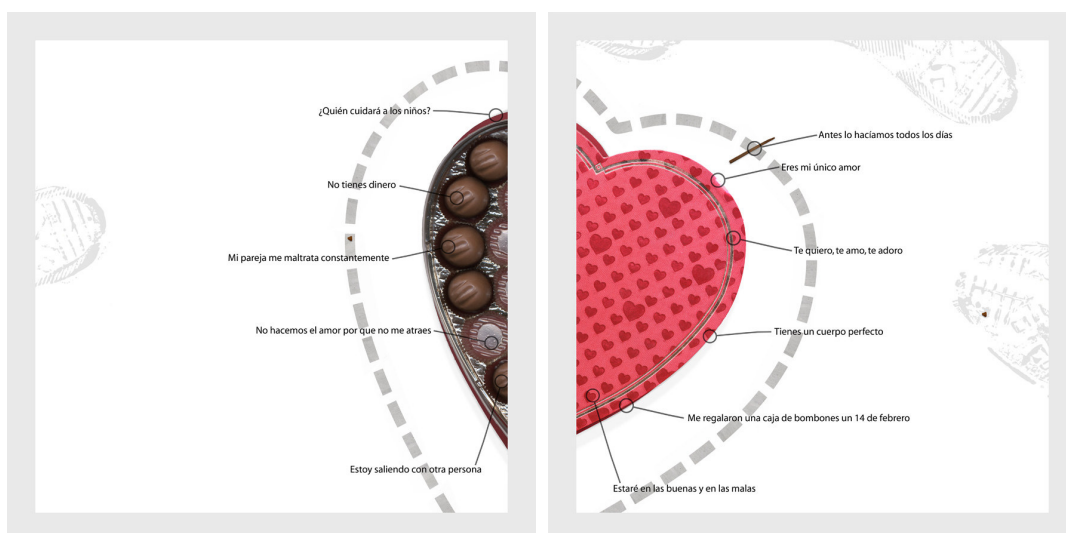


Fig. 7. Carlos Ruiz-Valarino, *Etno-grafía. Ciencia que tiene por objeto el estudio y descripción de las razas, sociedades y culturas*, 2003, impresión cromogénica, 122 x 122 cm, Colección del artista. Fotografía: cortesía del artista.

pertenecen, ya que la objetividad llevada a su extremo nos muestra una riqueza que de otra forma no podríamos apreciar” (Ruiz-Valarino 2003, sin paginar). Sobre su nada inocente y sí mordaz elección de elementos, el artista deja patente que cualquier selección de un todo se efectúa con una gran dosis de subjetividad, por muy maquillada que ésta esté con el cascarón de la metodología científica. Así lo confirma con sus palabras en el mismo texto del catálogo: “Finalmente, nos cuestionamos si la objetividad existe; el fotógrafo al fin y al cabo es el que toma la decisión de lo que muestra y cómo lo hace, sus decisiones son subjetivas pero al presentárnoslas de este forma llevan el sello de verdaderas”. Como caso artístico y de revisión de las connotaciones de lo que significa ser “puertorriqueño”, podemos considerar,

además, que esta serie comparte particularidades visuales, conceptuales y paródicas con *El Puerto Rican Passport* y con otras fotografías de la serie creadas para el Puerto Rican Embassy por Adal Maldonado, en las que se despliega también un abanico de documentaciones de objetos ficticios pero que ilustran los anhelos y los reclamos de identidad política y cultural de ese mismo colectivo (Maldonado 2013; imágenes: <http://elpuertoricanebassy.org/el-passport/>).

No es necesario, por tanto, remontarse siglo atrás para reconocer la importancia que los objetos tienen para los actuales fotógrafos exploradores. Tal es el caso, nuevamente, de Robert Frank, quien con su elección de los *jukeboxes*, los carteles publicitarios o los anuncios de ofertas especiales, recoge algunos de los símbolos que identificaban la cultura estadounidense de los años cincuenta (Kerouac 2000, 5-9). Sin embargo, en la particular elección que ha confeccionado Ruiz-Valarino de la iconografía puertorriqueña, llama la atención que sus elementos están también explicados por breves textos, los cuales representan tanto al autor de la serie y a su imaginario personal, como a una amplia comunidad. En este sentido, es posible comparar este microcosmos personal y creativo de Ruiz-Valarino con el de *La caja verde*, una publicación de uno de los grandes artistas del siglo XX, Marcel Duchamp, acerca de su magna obra, *El Gran Vidrio*. Su uso del texto, a través de notas autógrafas, sirve para explicar o comentar el funcionamiento de cada uno de sus elementos, lo cual puede observarse con mayor nitidez en el diagrama esquemático que Richard Hamilton diseña de esa misma obra —traduciendo las notas explicativas de Duchamp, en colaboración con el historiador del arte George Heard Hamilton— como si de un manual de instrucciones se tratara. Una minuciosa comparación de ambos proyectos —*Etno-Grafía* y esta *Tipo-Topografía* del creador británico— puede resultar bastante sugerente (ver Thirkell 2005, 11).

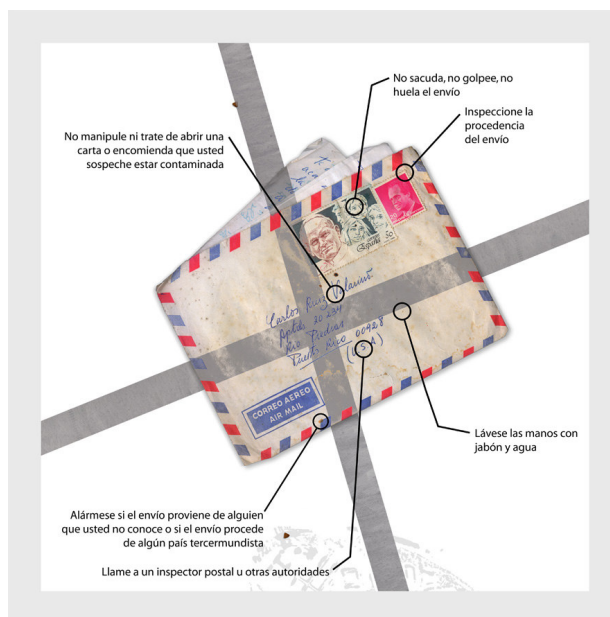


Fig. 8. Carlos Ruiz-Valarino, *Etno-grafía*. Ciencia que tiene por objeto el estudio y descripción de las razas, sociedades y culturas, 2003, impresión cromogénica, 122 x 122 cm, Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico. Fotografía: cortesía del artista.

Sin embargo, el artista puertorriqueño parece dar otra clave más en el texto del catálogo de *Etno-grafía* acerca de la estructura literario-visual de las obras: “Esta serie no pretende el resurgimiento de la fotografía objetiva. Mediante una coraza científica y casi clínica propone un diálogo entre mi persona y el ambiente que me rodea” (Ruiz-Valarino 2003, sin paginar). En efecto, ese armazón científico que él comenta actuaría como un homenaje a los métodos de una serie de referencia en la historia de la fotografía más reciente, la *Fauna* de Joan Fontcuberta (1987). En una brillante parodia de las convenciones visuales y de las estructuras lingüísticas que emplea la autoridad de la ciencia para validar sus argumentos y con el empleo de la fotografía como prueba documental, el artista catalán realiza dibujos y esquemas de unas extravagantes y ficticias especies, a las que identifica en cada una de sus partes y cuyo comportamiento describe, nuevamente, a través de comentarios e indicaciones escritas (Fontcuberta 1998, 51-83) (imágenes de la serie: <http://www.fontcuberta.com/>).

La parodia de la ciencia y de su apoyo documental en la fotografía es también, sin lugar a dudas, una de las principales intenciones de la *Etno-grafía* de Ruiz-Valarino, esa disciplina que tiene por objeto el estudio y la descripción de las razas y de la cultura, pero que en su reducción y generalización, pierde también objetividad y veracidad en la representación visual de cada uno de sus elementos. A la vista de la descontextualización que se lleva a cabo de los objetos de *Etno-grafía*, con fondo blanco y sin referencias espaciales de pertenencia, parece que las imágenes citan el convencionalismo adoptado en la historia de la representación científica, en concreto por la anteriormente comentada fotografía antropológica. También es posible observar este hecho en las ilustraciones de los tratados y las láminas de anatomía, las cuales se confeccionan igualmente a través de una idealización, con sus pertinentes identificaciones de cada hueso, músculo o partes de los órganos del cuerpo (fig. 9). Además de parodiar los procedimientos de los etnógrafos, con las anotaciones que éstos hacen en sus cuadernos de campo sobre los significados o los usos de los objetos de las culturas que estudian, las láminas de *Etno-grafía* son reflejo lúdico de las estructuras lingüísticas de la ciencia, así como una denuncia paródica, llena de sarcasmo, de su incapacidad para retratar las cualidades personales o la intimidad de cada individuo, como tampoco las fallas o las ironías de la cultura que estudian. Como subraya la historiadora de la fotografía Marta Gili: “La fotografía narra con la misma intensidad con la que obvia, dice tanto como calla. Y en ese vaivén entre lo visible y lo invisible, brota el esplendor de su saber” (Gili 2006, 304).

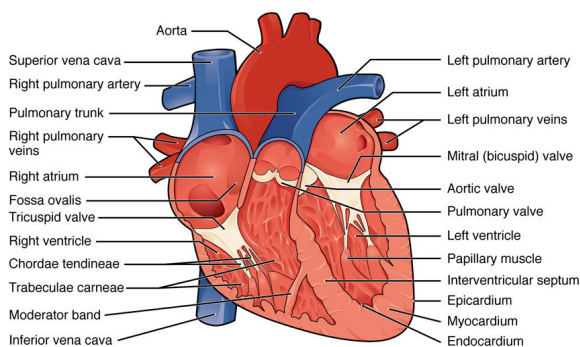


Fig. 9. Anatomía interna del corazón, OpenStax College, Illustration from Anatomy & Physiology, Connexions Web site, 2013. Fuente: Wikimedia commons.

Paisajes

La naturaleza es otro de los componentes fundamentales que fraguan el conjunto de imágenes que identifican una cultura, con el género artístico del paisaje como uno de sus exponentes paradigmáticos. Incluso la naturaleza muerta, ese fragmento metonímico de paisaje fértil que denota la riqueza que una cultura atesora con orgullo, ha conformado a lo largo de la historia la simbología que identifica a un determinado espacio, como sucede con las guayabas, los cocos, los plátanos y las piñas en los óleos de Francisco Oller (imágenes: <http://mapr.org/es/museo/proa/artista/oller-francisco>). El magno pintor es señalado por el historiador puertorriqueño Osiris Delgado como figura clave en el proceso forjador de la identidad puertorriqueña, retratista del sentimiento y el apego hacia lo autóctono de esta tierra, con paisajes que conforman hitos en la historia del arte nacional (Delgado 2004, 41-47).

La identificación de este género con la exaltación patriótica y con la nostalgia de lo que corre peligro perderse está presente también en la pintura de Ramón Frade (Torres Martín 2004, 76-77). En su producción, además, éste efectúa la incorporación de algunas figuras populares, como la del campesino o la planchadora, que actúan de modo complementario en el retrato del espíritu nacional (fig. 10). Paisaje y personaje formarían, por tanto, un único ente simbólico en la descripción emocional de lo borincano, algo que Ruiz-Valarino pudiera haber tanteado en *Puertorriqueño-ña*, para finalmente abstraer y condensar la representación humana fuera de su contexto propio a fin de ganar, supuestamente, objetividad. En su serie *Proyecto Paradiso*, sin embargo, los personajes que caminan por estos paisajes, entendemos que puertorriqueños, en muy rara ocasión muestran su rostro o posan orgullosos ante el espectador. Parece, en cambio, que el paisaje les engulle, les desorienta o les perturba, convirtiéndoles en presas humanas de su ancha inmensidad. Mientras que las figuras de Frade conformarían un ente fundido con la fértil naturaleza como expresión única nacional, comunicándose con el espectador a través del contacto visual, los de Ruiz-Valarino buscan o esperan incesantemente algo que no alcanzan a encontrar (fig. 11).



Fig. 10. Ramón Frade, *El Pan nuestro*, 1905, óleo sobre lienzo, 152 x 98.5 cm, Colección del Instituto de Cultura Puertorriqueña. Fotografía: cortesía del Instituto de Cultura Puertorriqueña.

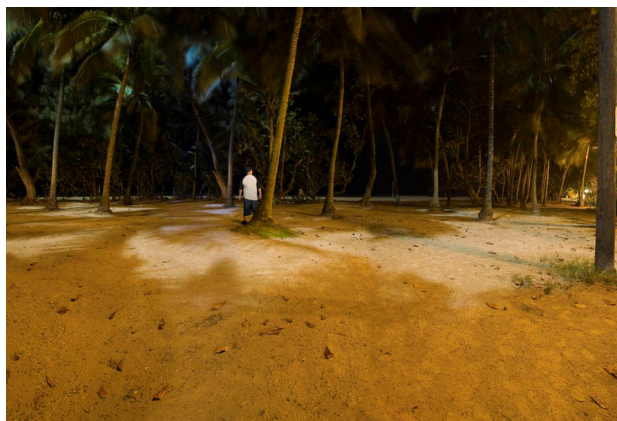


Fig. 11. Carlos Ruiz-Valarino, *Proyecto Paradiso*, 2010, impresión cromogénica, 122 x 165 cm, Colección del artista. Fotografía: cortesía del artista.

transmite más intimidación y amenaza que placidez y calma (Struth 2002, 151) (imágenes: http://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/new_pictures_from_paradise/index.html). Por otro lado, Struth demostraba en *Paradise* que, más allá de la identificación de determinadas especies vegetales autóctonas de cada territorio, es posible abstraer el concepto de selva, jungla o paraíso de sus referencias geográficas o nacionales, a pesar de que sus fotografías retrataran espacios tan distanciados

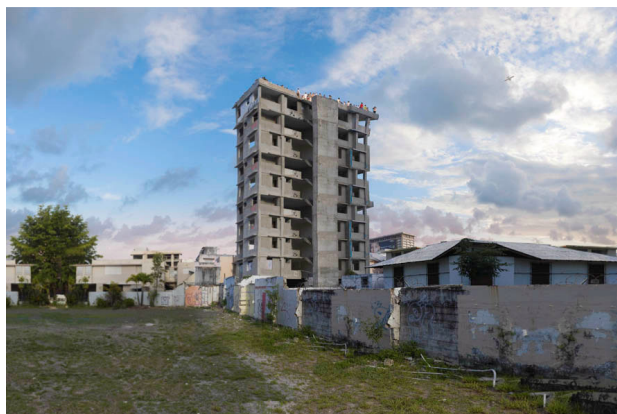


Fig. 12. Carlos Ruiz-Valarino, *Proyecto Paradiso*, 2010, impresión cromogénica, 122 x 165 cm, Colección del artista. Fotografía: cortesía del artista.

Además de ironizar sobre la tradición del paisaje pictórico como sello de la identidad nacional o cultural, Ruiz-Valarino reflexiona también sobre el concepto mismo de edén. Años atrás, en 1999, el fotógrafo alemán Thomas Struth se embarcó en un viaje intercontinental, al estilo de los expedicionarios antes comentados, buscando con su cámara el retrato genérico del paraíso. El resultado de este experimento, con imágenes de enormes dimensiones y gran nitidez visual, concluía que la exuberancia vegetal que ilustra este concepto

y heterogéneos como China, Perú, Australia y California. Las imágenes de Ruiz-Valarino, en diálogo paródico con la serie del artista alemán, presentan un paraíso seco, estéril, de arena o de asfalto, del cual irónicamente sus personajes tampoco pueden escapar. En otros casos, esta parodia se formula con la representación de la domesticación de la plétora vegetal a causa de la expansión y la especulación constructiva, precisamente un proceso que los paraísos de Struth también sufren por quienes destinan sus fotografías a la decoración de su espacio doméstico y laboral.

La pérdida del paraíso por la deglución del asfalto como consecuencia de los avances de la civilización humana es, en efecto, otra de las ironías de los paradisiacos paisajes de Ruiz-Valarino. Éstos, ahondando el artista en un mayor grado de desaliento, han sido, además, abandonados y se han convertido en ruinas, en esqueletos de cemento del que sus habitantes están anhelando huir (fig. 12). La representación de la ruina arquitectónica o industrial es, de hecho, un asunto recurrente en la fotografía contemporánea puertorriqueña, como sucede en la serie *Post Industrial Dust* de Myritza Castillo, donde se documenta el detrito en el que se han convertido los antiguos ingenios tras el declive de la industria azucarera (imágenes: <http://www.myritzacastillo.com/post-industrial-dust/>). Con una similar mirada nostálgica y con el deseo de dar aliento eterno a una leyenda ya perdida, las fotografías de Castillo parecen parafrasear la declaración de propósitos de Frade que, sobre una

estampa de su autoría, indicaba: “*Como todo lo puertorriqueño se lo está llevando el viento ... en mi deseo de perpetuarlo lo pinto*” (citado en Torres Martínó 2004, 76-77).

Sobre olas de cemento en un mar de asfalto, algunas víctimas del “proyecto paraíso” esperan algo que no nos está permitido saber. Las escenas resultan descabezadas en su planteamiento, así como angustiosas en la congelada irresolución de su desenlace. En este sentido, las narraciones fotográficas de Ruiz-Valarino son también herederas de la capa de absurdo y extrañamiento que flota en la legendaria serie *Twilight* (1998-2002) del estadounidense Gregory Crewdson. Sus protagonistas, actores dirigidos por el artista en unas poses y unos escenarios premeditados, aguardan o buscan, congelados, hipnotizados o atónitos, algo que tampoco acertamos a averiguar (Cotton, 68) (imágenes: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/p/gregory-crewdson/>). Si la tensión y la irresuelta concentración narrativa de Crewdson provoca en ocasiones en el espectador una sonrisa por su talante indescifrable y casi surrealista, las escenas de Ruiz-Valarino también ahondan, recurrentemente, en un (amargo) sentido del humor (fig. 13). Sus imágenes, como condensaciones narrativas individuales de unas viñetas de comic, revelan la incongruencia de esa tensa espera y manifiestan el ahogo y el deseo de huida emocional que resulta de vivir en una pequeña isla-paraíso. Su peculiar comicidad, de hecho, cita las tirillas de la clásica pequeña isla deshabitada y del náufrago perdido, rescatando asimismo el mito de joven europeo que debe aprender a sobrevivir en un paraíso deshabitado: el Robinson Crusoe protagonista de la novela de Daniel Defoe.

No obstante, si alguna referencia pictórica le ha servido a Carlos Ruiz-Valarino como modelo que desvirtuar en la creación de su *Proyecto Paraíso*, ésta es la del alemán Caspar David Friedrich. Figura por antonomasia de la exaltación nacional del paisaje, con sus connotaciones alegóricas de la cultura y el pensamiento del Romanticismo alemán del siglo XIX, este artista es reconocido por traducir en pintura el concepto de lo sublime en la naturaleza (fig. 14). La composición de sus



Fig. 13. Carlos Ruiz-Valarino, *Proyecto Paraíso*, 2010, impresión cromogénica, 122 x 165 cm, Colección del artista. Fotografía: cortesía del artista.



Fig. 14. Caspar David Friedrich, *Caminante sobre un mar de niebla*, c. 1817, Colección de Hamburger Kunsthalle. Fuente: Wikimedia Commons.

escenas coinciden notablemente con algunos de los guiños recurrentes de *Proyecto Paradiso*: personajes de espaldas, nunca dirigiendo su mirada al espectador, diminutos ante la inmensidad que parece extenderse ante sus ojos, detenidos en la cima de una colina o en lo alto de un promontorio para facilitar así la grandiosidad que observa su mirada. Son numerosas las coincidencias, en efecto, con el fin de retratar el espectáculo del prodigio de la naturaleza, salvo un importante detalle: la situación de nosotros como espectadores (fig. 15). Mientras que en los óleos del alemán éste nos permite situarnos a la altura del protagonista o en un punto elevado respecto a éste, en una suerte de perspectiva

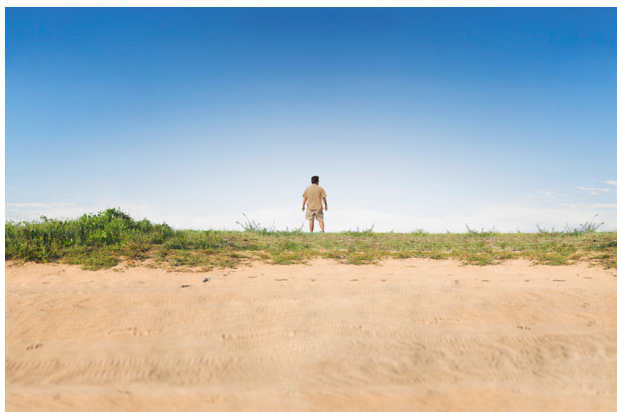


Fig. 15. Carlos Ruiz-Valarino, *Proyecto Paradiso*, 2010, impresión cromogénica, 122 x 165 cm, Colección del Museo de Arte Contemporáneo. Fotografía: cortesía del artista.

caballera, en las fotografías del puertorriqueño se nos aleja a gran distancia y nos situamos en una inferioridad espacial respecto a los personajes, como si estuviéramos hundidos o escondidos en alguna depresión. Mientras el observador puede gozar del privilegio de compartir el atardecer a la orilla del mar con los personajes de Friedrich, el que espía detrás de los de Ruiz-Valarino debe conformarse con especular qué es lo que el protagonista espera contemplar. Irónicamente, este artista confiesa que todos los personajes retratados en la serie fueron captados por su

cámara en el momento en que observaban un atardecer en diferentes parajes de Puerto Rico (González Bolívar 2009, 68). En cambio, ese momento queda congelado, puesto que la espera es la médula conceptual de la serie, la cual se alarga hasta la eternidad, para que el espectador nunca llegue a ser partícipe de tan sublime visión (Ruiz-Valarino 2009, sin paginar). El personaje, en definitiva, a pesar de su práctica reducción a una silueta sin identidad, es parte clave y esencial en esta serie, puesto que soporta la abatida metáfora de la existencia humana en este particular paraíso, siempre en proyecto.

Finalmente, es importante señalar que los paisajes de esta serie creada por Ruiz-Valarino son, en su mayoría, imaginarios e inexistentes. Fruto de un proceso de cirugía digital de fragmentos de escenarios reales, que son posteriormente cosidos sin que quede cicatriz alguna, su ausencia de referente verdadero contribuye a incidir, sarcásticamente, en la vana ilusión de la existencia de paraíso. En este sentido, *Proyecto Paradiso* es digno sucesor de los idílicos (y falsos) paisajes montañosos y escarpados de *Orogénesis*, una serie inaugurada por Joan Fontcuberta en 2004 (imágenes: <http://www.fontcuberta.com/>). Sus escenarios, no tan naturales, fueron creados a través de un programa informático, en su origen para uso militar, con el que se traducen datos cartográficos a imágenes en tres dimensiones con apariencia fotorrealista (Vidal Oliveras 2004). La alucinación que genera la creencia de estar observando un paisaje real, cuando solamente es virtual, provoca una lánguida reflexión sobre la realidad actual del mito artístico de la naturaleza como forjadora de la identidad de un pueblo y de sus implicaciones de libertad, cobijo y fecundidad. Para Fontcuberta, la realidad que refleja la fotografía es un engaño. Para Ruiz-Valarino, el paraíso es sinónimo de angustia, de desesperanza y de frustración. Y a nosotros, como meros espectadores de estos juegos, sólo nos

queda concluir, parafraseando al joven príncipe Segismundo en la obra de Pedro Calderón de la Barca, que *todo paraíso es sueño, y los sueños, sueños son*.

Bibliografía

- Barceló, Josefina. “Conocer es crecer. Exposición en el Museo de Arte”. *El Nuevo Día*. 10 de marzo de 2009. Consulta 29 abril 2015. URL: <http://www.elnuevodia.com/conocerescrecer-541834.html>.
- Cotton, Charlotte. *The Photograph as Contemporary Art*. Londres: Thames and Hudson, 2004.
- Davis, Keith F. *Desiré Charnay, Expeditionary Photographer*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1981.
- Delgado, Osiris. “Francisco Oller y Cestero en el proceso forjador de la identidad cultural puertorriqueña”. *Puerto Rico: Arte e identidad*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 2004. 41-50.
- Falconer, John. “«A pure labor of love»: A publishing history of *The People of India*”. *Colonialist Photography: Imag(in)ing Race and Place*. Eleanor M. Hight, Gary D. Sampson eds. New York: Routledge, 2004. 51-83.
- Fontcuberta, Joan. “Fauna: concepto y génesis”. *Ciencia y ficción. Fotografía, naturaleza, arteficio*. Joan Fontcuberta (ed.). Madrid: Mestizo, 1998. 51-83.
- Kerouac, Jack. “Introducción a Robert Frank”. *Robert Frank: The Americans*. Zurich: Scalo, 2000. 5-9.
- Gili, Marta. “La razón habla y el sentido muerde”. *Fotografía, antropología y colonialismo (1845–2006)*. Naranjo, Juan (ed.). Barcelona: Gustavo Gili, 2006. 303-310.
- González Bolívar, Janet. “Dos nuestros en Ecuador”. *Primera Hora*. 6 agosto 2009: 68.
- Pérez Rivera, Tatiana. “Rasgos de la identidad borincana”. *El Nuevo Día*. 15 octubre 2004: 33.
- Pultz, John. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal, 2003.
- Ruiz-Valarino, Carlos. *Etno-grafía. Ciencia que tiene por objeto el estudio y descripción de las razas, sociedades y culturas*. Catálogo de exposición San Juan 13 febrero – 23 marzo 2003, San Juan: Antiguo Arsenal de la Marina Española, Instituto de Cultura Puertorriqueña, 2003.
- Ruiz-Valarino, Carlos. “Proyecto Paradiso 2008-2009. Artist statement”. *Representación de Puerto Rico a la X Bienal de Cuenca, Ecuador*. Catálogo de exposición Cuenca, Ecuador 4 - 30 agosto 2009, San Juan: Museo de Arte Contemporáneo de Puerto Rico, 2009. Sin paginar.
- Struth, Thomas. “Thomas Struth talks about his ‘Paradise’ series”. *ArtForum*, 40/9 (Mayo 2002): 151-152.
- Thirkell, Paul. “From the Green Box to Typo/Topography: Duchamp and Hamilton's Dialogue in Print”. *Tate Papers. Tate's Online Research Journal*. Primavera 2005. Consulta 29 abril 2015. URL: <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/7343>

- Torres Martínó, José Antonio. “El arte puertorriqueño de principios del siglo XX”. *Puerto Rico: Arte e identidad*. San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico, (1998) 2004. 63-81.
- Trelles, Carmen M. “Tres propuestas innovadoras”. *Primera Hora*. 7 septiembre 2006: 70. Consulta: 29 abril 2015. URL: <http://corp.primerahora.com/archivo.asp?guid=77EF5A19516146709DC096A4056FF912&year=2006&keyword=>
- Tylor Edgard B. “Fotografías de razas, de Dammann (1876)”. *Fotografía, antropología y colonialismo (1845–2006)*. Naranjo, Juan (ed.). Barcelona: Gustavo Gili, 2006. 61-63.
- Vega, Jesusa. “De la estampa a la fotografía: el traje regional y el simulacro de España”. *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*. Carmen Ortiz García, Cristina Sánchez-Carretero y Antonio Cea Gutiérrez (eds). Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas, 2005. 61-82.
- Vidal Oliveras, Jaume. ‘El misterio de Fontcuberta’. *El cultural*. 1 de julio de 2004. Consulta 29 abril 2015. URL: http://www.elcultural.es/version_papel/ARTE/9905/El_misterio_de_Fontcuberta

Fuentes digitales de imágenes

- Anatomía interna del corazón*. OpenStax College, Illustration from Anatomy & Physiology, Connexions Web site, 2013. URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:2008_Internal_Anatomy_of_the_HeartN.jpg
- Carl Dammann, *Álbum de fotografías sobre Antropología-Etnología*, 1873-76. Museo Nacional de Antropología de Madrid. Fuente: Google Cultural Institute. URL: <https://www.google.com/culturalinstitute/asset-viewer/photography-album-on-anthropology-ethnology-by-c-dammann-made-in-hamburg-1873-1874/nwHdJ50G3bj2zA?hl=en>
- Castillo, Myritzta. *Post Industrial dust*. Web de artista. Consulta 29 abril 2015. URL: <http://www.myritzta.castillo.com/post-industrial-dust/>
- Caspar David Friedrich, *Caminante sobre un mar de niebla*, c. 1817, Colección de Hamburger Kunsthalle. URL: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg
- Fontcuberta, Joan. *La Fauna*. 1987. <http://www.fontcuberta.com/>
- Francisco Oller. Página Web Museo de Arte de Puerto Rico. 2015. Consulta 29 abril 2015. URL: <http://mapr.org/es/museo/proa/artista/oller-francisco>
- Maldonado, Adál. *El Passport*. Web de artista. 2013. Consulta 29 abril 2015. URL: <http://elpuertoricanembassy.org/el-passport/>
- Photographs by Gregory Crewson*. Página Web Victoria and Albert Museum. 2015. Consulta 29 abril 2015. URL: <http://www.vam.ac.uk/content/articles/p/gregory-crewson/>
- Struth, Thomas. *New Pictures of Paradise*. Web de artista. Consulta 29 abril 2015. URL: http://www.thomasstruth32.com/smallsize/photographs/new_pictures_from_paradise/index.html

Laura Bravo López, Ph.D.

Universidad de Puerto Rico – Recinto de Río Piedras
laura.bravo@upr.edu