

Col·lecció «Humanitats»  
e-Humanitats, 2

# EL ANÁLISIS DE LA IMAGEN FOTOGRAFICA

RAFAEL LÓPEZ LITA  
JAVIER MARZAL FELICI  
FCO. JAVIER GÓMEZ TARÍN  
(EDITORES)



# LOS NUEVOS USOS DE LA FOTOGRAFÍA EN EL ARTE CUBANO CONTEMPORÁNEO: MARTA MARÍA PÉREZ BRAVO

CARLOS TEJO VELOSO

*Universidad de Vigo*

## LAS ESTRATEGIAS DEL PODER

Al referirnos a los nuevos usos de la fotografía en la Cuba actual como eje central del presente estudio, estamos implícitamente asumiendo la existencia de una práctica fotográfica que surge en los primeros años de la década del sesenta, caracterizada por su invariabilidad temática y por la utilización de una reducida serie de clichés puestos al servicio de un nuevo Gobierno que necesitaba todos los medios posibles para legitimarse. No debemos olvidar que los medios que forman parte de la cultura visual de masas como la fotografía, la prensa, el cine o la televisión con mucha frecuencia han estado al servicio de cualquier gobierno para legitimar, consolidar y difundir su actuación política. No obstante, debemos reconocer en esta época la existencia de ciertos autores que en algunos de sus trabajos han sabido alejarse de la concepción de la fotografía como instrumento ideológico, para desarrollar una obra dinámica, personal y todavía vigente. Solamente por citar dos ejemplos recordemos la obra desarrollada por Raúl Corrales o a la particular visión de la realidad cubana que descubrimos en las fotografías de Chinolope.

Nuestro análisis arranca en 1959 cuando la joven Revolución cubana comienza a impulsar con fuerza la fotografía, tal vez sin advertir que años más tarde se convertiría en uno de los principales factores de su anquilosamiento. El *Che* Guevara, indiscutible icono de la Revolución, ya indicaba en el año 1965 los peligros que encerraban algunas estrategias que dictadas por una estancada ideología socialista se aplicaban en materia cultural (Guevara: en línea). Sin embargo, somos conscientes de que durante los primeros años del proyecto político de Fidel Castro,

existían numerosas amenazas desde el exterior cuyo principal objetivo era acabar con un movimiento que podría poner en peligro la oligarquía del sistema capitalista internacional. Es por ello que podríamos tolerar en los albores de la Revolución, un mayor celo en la protección y difusión de sus ideales, así como la utilización de ciertos métodos para garantizar la continuidad del Gobierno socialista; métodos que hoy en día nos parecen cuestionables.

Desde el momento en que las tropas de Fidel Castro entran en la ciudad de La Habana consiguiendo derrotar el régimen del dictador Batista se comienza a articular interesadamente una época de esplendor para la fotografía documental. Se crean entonces, toda una serie de *reglas del juego* que nos harán reflexionar sobre el verdadero valor del documento en la fotografía cubana de los veinte primeros años del periodo revolucionario.

Con el triunfo de la Revolución cubana el contexto político, social y cultural de la isla experimenta un drástico giro. Los acontecimientos se suceden vertiginosamente produciendo una cadena de cambios muy importantes que son apoyados por un amplio sector de la población. Entre las importantes reformas debemos considerar: la proliferación de museos, galerías de arte, bibliotecas, salas de cine, casas de cultura, etc. Así mismo ha sido muy importante la puesta en marcha de instituciones culturales como La Casa de las Américas, el Instituto Cubano del Libro, el Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica (ICAIC), la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC), etc. Junto a todo ello debemos sumar la organización de eventos culturales, premios de apoyo a la creación, congresos y encuentros internacionales entre intelectuales. Todas estas actividades originaban una inusitada actividad en el panorama cultural de la nueva Cuba revolucionaria, proyectando una imagen de la Revolución que se acogía con entusiasmo entre la población de izquierdas internacional.

Estos cambios en la política cultural sentaron las bases que teóricamente posibilitarían ampliar el espectro de acción del arte acercando éste de manera real al pueblo, fomentando una sólida y continuada programación cultural y protegiendo la situación del propio creador permitiéndole vivir dignamente de lo que producía. Nos encontramos ante un

clima de euforia social que necesitaba ser fotografiado para recordar al pueblo de Cuba que el proyecto revolucionario no significaba una utopía irrealizable, sino que estábamos ante un futuro al que se podía contemplar con esperanza. De este modo, la Revolución encontraba en la fotografía uno de los medios más adecuados a la hora de construir una particular mitología de los *grandes relatos*. Consideramos que no nos corresponde en esta ocasión analizar los aciertos y los errores de la Revolución cubana, ya que debido a su complejidad socio-política nos obligarían a abordar un exhaustivo análisis que nos desviaría del tema central que hoy nos ocupa.

Llegados a este punto, no podemos decir que el uso de este ventajoso soporte llevado a cabo por el Gobierno haya sido inocente. De un modo general y salvando algunas destacadas excepciones, podríamos afirmar que la fotografía cubana que se desarrolla desde 1959 hasta la década de los ochenta funciona como una útil herramienta para promocionar y consolidar los logros del régimen. No queremos con esta afirmación deslegitimar algunas buenas intenciones que han tenido lugar sobre todo en los primeros años del proyecto revolucionario y que podemos encontrar en las instantáneas de Corrales, Korda, Roberto Salas o Liborio Noval.

Lo que el crítico cubano Juan Antonio Molina denomina la mitología de la presencia y que podríamos definir como el valor de la fotografía para congelar un instante y construir un documento, es un concepto cuestionable al hablar de la práctica documental ya no sólo en Cuba sino en la mayoría de los escenarios donde este género se desarrolla. Ninguna representación que esté fuera de nuestra experiencia directa nos puede asegurar la objetiva veracidad del momento elegido. El más *honesto* estilo documental nos sitúa delante de una representación fotográfica que siempre implicará una interpretación que el autor hace del referente. El fotógrafo no es un agente incauto, ya que su praxis combina un puzzle de intenciones aún cuando nos encontremos delante de imágenes aparentemente neutrales como las que podemos reconocer en las milicianas de Korda, los alfabetizadores de Mayito o las enérgicas multitudes de Liborio Noval. En un simple encuadre, en la elección del motivo

principal de nuestra composición, en cómo preferimos una determinada incidencia de la luz o en el ángulo desde donde disparamos, estamos construyendo las claves para la creación de una nueva textualidad que no puede ser imparcial, sino que suscitará un mensaje lejos de una realidad aséptica, cercana a los intereses del autor que actúa. Junto a estas estrategias, hemos de añadir en el caso cubano otro factor que consideramos fundamental a partir de 1959: la concepción de la práctica documental por parte del poder como la imagen material de una ideología. Sirva como ejemplo la fotografía titulada *Guerrillero heroico*, tomada por Alberto Korda en 1960. Esta manipulada imagen del *Che*, representa de manera excepcional la contradicción existente entre el documento que pretendidamente otorga legitimidad a un instante y por lo tanto ayuda a construir un «objetivo» relato histórico y la instrumentalización política que llegó a alcanzar la imagen del político argentino.

En Cuba —especialmente en los primeros años de la Revolución— esta utilización de la fotografía como herramienta propagandística, funcionó a la perfección. Pero conviene recordar que nos movemos en terreno peligroso y que el abuso de un discurso unilateral puede producir resultados contrarios a las intenciones del poder que lo articula. Si se me permite un claro ejemplo fuera del contexto de la fotografía cubana, pensemos en el gran proyecto conocido como la Farm Security Administration<sup>166</sup> (FSA) que trajo como resultado la conmoción popular ante las precarias condiciones de vida que debían soportar los trabajadores agrícolas que

---

166. La Farm Security Administration (FSA), fue un proyecto que pretendía documentar la vida de los trabajadores agrícolas principalmente del sur y oeste de los Estados Unidos. El Gobierno contrató a conocidos fotógrafos como Walker Evans, Dorothea Lange o Arturo Rothstein para publicitar una campaña de ayudas destinada a mejorar las pésimas condiciones de vida que soportaban estos agricultores. El proyecto fue dirigido por Roy E. Stryker, antes profesor de economía en la universidad de Colombia. La FSA tuvo lugar entre 1935 y 1944 (época de la gran depresión americana). En realidad las 270.000 fotografías realizadas supusieron una verdadera encuesta fotográfica de la recesión, del paro, del hambre, de la miseria y de los años negros norteamericanos. Todas ellas han tenido un gran impacto en la población norteamericana de la época, que incluso ayudaron en la creación de campos donde se recibían inmigrantes hasta que pudieran mejorar sus finanzas.

re poblaban el sur y el oeste de los Estados Unidos. Ese efecto contrario, que se produjo durante la gran depresión norteamericana, tiene un claro paralelismo en el escepticismo que encontramos en la sociedad cubana a partir de los años ochenta ante una esclerótica fotografía documental que seguía legitimando los grandes momentos de la Revolución, sustentando una narración que nada tenía que ver con la situación política, económica y social por la que atravesaba la isla. El obstinado uso que en Cuba se ha hecho de la fotografía como propaganda, ha llegado a provocar la indiferencia del espectador, una escéptica y apática mirada, un *punto de saturación*<sup>167</sup> que corta toda posibilidad para la emoción y que provoca paradójicamente una reacción social inversa a los fines que persigue. Ello nos explica la necesidad de algunos fotógrafos cubanos de trascender ese mensaje manipulado y documentar su realidad más cercana, aquello que nunca había sido preferencia del objetivo.

Como una clara consecuencia de lo enunciado anteriormente, surge a partir de los ochenta un nuevo concepto del documental, ya no para registrar a los grandes héroes de la Revolución, sino para testimoniar lo cotidiano, las dificultades que provoca la necesidad, las contradicciones, en ocasiones el vacío. Las temáticas que abordaron esta nueva generación de fotógrafos cubanos fueron muy variadas manteniendo como constante una fuerte denuncia de la realidad social por la que atravesaba la isla, sobre todo a partir del *periodo especial* del año 1991. Recordemos que el comercio exterior cubano sólo alcanzó en la primera mitad de 1991 el 20% del año anterior, viviendo en esos momentos una especie de *economía de guerra*. La entrada de productos alimentarios soviéticos y de los Países del Este era muy variada y en esta época, con la caída del bloque socialista europeo, se cortó bruscamente. Como consecuencia empezaron a faltar en la isla productos básicos como: cereales, carne, forrajes, leche de la ex-RDA, etc. Consecuentemente el Gobierno intenta paliar la situación con una serie

---

167. La teórica norteamericana Susan Sontag (1981) define el punto de saturación como el sentimiento de indiferencia que finalmente se produce en el espectador ante la repetida observación de una temática insistentemente fotografiada.

de drásticas medidas de ahorro que afectarían brutalmente a casi la totalidad de la población cubana. Este conjunto de normas fue denominado como *El periodo especial en tiempos de paz*.

La fotografía ahora funciona como un testimonio crítico que esta vez –casi podríamos decir honestamente– reflejaba la realidad, el deterioro de un proyecto político que atacado desde el exterior y con serios conflictos internos no supo reconocer a tiempo su fracaso. Paralelamente a este nuevo documentalismo cubano representado en las instantáneas de Niurka Barroso, Cristóbal Herrera o Ramón Pacheco, surge a partir de los años ochenta una generación de artistas que utilizará el medio fotográfico como soporte de su práctica cultural. En esta ocasión la fotografía ya no pretende ser el espejo de lo real, se convierte en un medio más para vehiculizar todo aquello que una inquieta generación de artistas quería contar al mundo. Será en este uso de la fotografía en el que nos vamos a centrar de ahora en adelante, deteniéndonos en la obra de Marta María Pérez Bravo por considerarla uno de sus más claros exponentes.

## UNA NUEVA INTENCIONALIDAD EN LA FOTOGRAFÍA CUBANA DE FIN DEL SIGLO XX

El desgaste de la fotografía documental al que antes hacíamos referencia ha provocado la búsqueda de nuevos caminos para el medio lejos de las imposiciones políticas, atendiendo más a los intereses personales del productor que en consonancia con las referencias internacionales veía en la fotografía el medio más idóneo para expresar sus inquietudes. No obstante, esta necesidad de ampliar las posibilidades de la fotografía no nace únicamente de una progresiva decadencia del género documental. Ya en el año 1965, la exposición titulada *Fotomentira*,<sup>168</sup> ha constituido el primer antecedente sólido que planteaba una articulada reflexión no

---

168. Participaron los artistas cubanos Raúl Martínez [más vinculado al medio pictórico] y Mario García Joya [Mayito] más vinculado a la práctica fotográfica, junto a el fotógrafo suizo Luc Chessex.

solamente sobre la pretendida veracidad del aspecto testimonial de la fotografía, sino que invitaba a comprender la práctica fotográfica como un soporte más de la producción cultural. De este modo la fotografía perdía su carácter *sagrado* y el artista se veía más libre para transformar el medio fotográfico, alejándose de las estrictas normas que tradicionalmente regulaban su uso. Posteriormente, en la década de los setenta una nueva generación de fotógrafos que comenzaría su carrera en la revista Cuba,<sup>169</sup> aborda de manera casi exclusiva el ensayo fotográfico. Ya no aparecen las fotos aisladas de los héroes, sino que éstos se sustituyen por contenidos que se alimentan de la cotidianidad, introduciendo un discurso alejado de las grandes hazañas, discurso que constituye un claro antecedente para el nuevo documentalismo cubano que mencionábamos con anterioridad.

Pero hemos de esperar hasta la década de los ochenta para encontrar de manera evidente los primeros trabajos que utilizan la fotografía como soporte de la práctica artística. Éstos ya gloriosos años han supuesto la completa renovación del panorama del arte en la isla, introduciendo nuevas y acertadas estrategias en una fascinante combinación entre las corrientes del arte contemporáneo internacional y la propia idiosincrasia cubana. La generación de los ochenta compartía entre sus estrategias creativas una marcada intencionalidad crítica, utilizando distintas fórmulas de experimentación plástica para relacionar los problemas del arte con la vida cubana. Utilizaban para ello la apropiación, la parodia o la profundización en aspectos culturales de origen popular. Partiendo en numerosas ocasiones de posiciones de carácter socialista, se denunciaban determinadas carencias utilizando una crítica constructiva hacia el propio sistema. El artista cubano de los ochenta, formado bajo la ideología revolucionaria despreciará el consignismo del arte anterior pero confiará ilusionado en un proyecto político-social que, en aquel momen-

---

169. En Cuba nunca ha existido una escuela oficial de fotografía. Surgida en los sesenta, la revista Cuba funcionaba como un centro de formación de lo que serían los grandes fotógrafos de la década posterior. Los fotógrafos que se aglutinaban alrededor de la revista se centraron en el reportaje, aportando una nueva manera de ver la realidad. Entre otros autores se encontraban: Ramón Martínez Grandal, Enrique de la Uz o Rigoberto Romero.

to, todavía se podía ver como rescatable. En esta época se cuestionarán problemáticas relacionadas con el arte y la sociedad a las que el sistema prefería dar la espalda y que en la década de los setenta se consideraban atalayas intocables. De este modo se replanteará la validez de la fotografía como documento que legitima una versión subjetiva de la historia, se abandonará la noción única de la realidad a favor de un panorama más plural y dinámico, se potenciará la interacción del medio fotográfico con otros soportes y materiales y se discutirán aspectos canónicos de la fotografía como la originalidad y la autoría.<sup>170</sup> En definitiva, los artistas se apropiarán de uno de los dogmas más importantes de la ideología marxista (arte como emancipación), reutilizándolo en la defensa de una práctica artística entendida como motor para propiciar un debate que generase profundos cambios no solo en los aspectos formales y conceptuales del acto creativo, sino también en la sociedad y en la política cubanas.

## **MARTA MARÍA PÉREZ BRAVO: NUEVAS PERSPECTIVAS PARA LA FOTOGRAFÍA CUBANA DE FINALES DEL SIGLO XX**

Marta María Pérez Bravo describe desde sus inicios hasta la actualidad una de las trayectorias artísticas más consolidadas dentro de lo que se conoció como el *Nuevo Arte Cubano*. Sin temor a equivocarnos, podemos afirmar que su trabajo participa activamente de un episodio clave en el ajetreado renacer que la plástica cubana estaba experimentando a lo largo de la década de los ochenta.<sup>171</sup> En el análisis de su obra descu-

---

170. Entre los primeros artistas que en los ochenta se plantean la renovación del medio fotográfico destacamos: Arturo Cuenca, José Manuel Fors o Rogelio López Marín «Gory». Nos gustaría mencionar dentro de este grupo la obra desarrollada por M<sup>a</sup> Eugenia Haya «Marucha». Además de su trabajo como fotógrafa ha destacado como teórica de la fotografía cubana y como una incondicional defensora de la fotografía en Cuba. En el año 1986 funda la Fototeca de Cuba organismo crucial para el desarrollo de la fotografía cubana y la conservación de su legado histórico.

brimos una verdadera renovación del medio fotográfico en Cuba que distanciándose de aquella pretendida objetividad de sus predecesores, irrumpe con temáticas realmente innovadoras para su contexto social y cultural, haciendo de su intimidad el escenario más idóneo de sus ficciones. Junto a creadores como Bedia, Elso o Ricardo Rodríguez Brey<sup>172</sup> su práctica artística a medio camino entre lo mágico, lo mítico y lo cotidiano, inserta visiones no occidentales dentro de la posmodernidad, respetando al mismo tiempo sus reglas y actuando como un efectivo agente dinamizador de su marco cultural. No debemos olvidar que el binomio religión popular-cotidianeidad es un ingrediente fundamental en la práctica artística cubana visible ya en las magníficas escenas que nos dejó Victor Patricio Landaluce o en el liberador sincretismo que propone la obra de Wifredo Lam.<sup>173</sup> La irrupción de propuestas como la de Marta María Pérez en el panorama artístico cubano de los ochenta, responde a una paulatina transformación que se venía gestando no sólo

---

171. La década de los ochenta en el arte cubano está considerada por la crítica especializada como un periodo particularmente interesante. Como comentábamos con anterioridad, surge una generación muy sólida de artistas, que utilizando el sincretismo como principal herramienta, combina enunciados pertenecientes a la práctica cultural que se desarrollaba en occidente con su propio acervo cultural. Esta peculiaridad junto a una cierta revaloración posmoderna de lo exótico, despertó el interés del mercado del arte y de los grandes centros de poder internacionales que apoyarían sin fisuras lo que el crítico uruguayo Luis Camnitzer, denominaría el Renacimiento cubano. Marta María fue una pieza clave dentro de esta generación.

172. Artistas cubanos de la denominada generación de los ochenta.

173. Victor Patricio Landaluce: Nacido en España en 1828, llegó a Cuba cuando contaba treinta años y allí murió en 1889. Introdutor del humorismo en Cuba, un género que desarrollándose sincrónicamente a la academia, era el único que prometía algo más espontaneidad. Muchos de sus trabajos –como Epifanía en La Habana– congelan instantes de la sociedad habanera, constituyéndose así como un fiel documento histórico y poniendo de manifiesto la convivencia e hibridación entre la cultura africana y la colonia. Wifredo Lam (La Habana, 1902-1982) representa una de las figuras más importantes del arte del siglo XX en Cuba. Además de otras valiosas aportaciones, la inteligente hibridación entre las culturas africana y cubana ha constituido un elemento liberalizador para las generaciones posteriores que han sabido retomar con inteligencia ese carácter sincrético de la obra de Lam, como una de sus estrategias más utilizadas en su producción artística.

en el medio fotográfico, sino y de un modo quizás más contundente en las diferentes prácticas culturales que han tenido lugar a finales del siglo XX en Cuba.

Con anterioridad hacíamos referencia al binomio religión popular-cotidianeidad como uno de los ejes vertebradores de la obra de Pérez Bravo. Sin embargo, y pese a la sostenida presencia de rasgos relacionados con las liturgias populares en su trabajo, no sería acertado excluir de nuestro estudio otras estrategias creativas que comparten igual protagonismo. Debemos considerar que Marta María no siempre objetualiza contenidos procedentes de los cultos sincréticos populares, sino que en numerosas ocasiones parte de ellos para construir precisas metáforas que dan cuerpo a abstracciones poéticas. No obstante, durante toda la trayectoria de Pérez Bravo identificamos imágenes y conceptos que proceden directamente de la mitología popular cubana y que aluden casi exclusivamente a contenidos presentes en la Santería y el Palo Monte.<sup>174</sup> Marta María construye un registro de estas liturgias, concediéndole al medio fotográfico la capacidad de capturar e inmortalizar la privacidad de su ritual. Modificando una de las funciones elementales de la fotografía advertida por Philippe Dubois, la producción cultural de Pérez Bravo deconstruye lo real abandonando el dogma que identifica a la imagen fotográfica como *espejo neutro* (Dubois, 1987) del referente, proponiéndonos un registro que huye del índice para distanciándose de la verdad objetiva, conduciéndonos a una verdad interior.

Según el sociólogo norteamericano Daniel Bell, la vida en las sociedades preindustriales –que es la que se manifiesta con mayor fuerza en las comunidades periféricas– sostiene una intensa batalla con la naturaleza, situada a medio camino entre la lucha y el juego (Bell, 1994: 143-165). El trabajo de los hombres en esta fase estaría condicionado por los elementos naturales que entendemos como fundamentales: fuego, lluvia, sequía, fertilidad... Estos agentes son impredecibles escapándose al control que el ser humano intenta aplicar sobre ellos, perteneciendo a la

---

174. Liturgias populares cubanas derivadas del sincretismo entre prácticas religiosas africanas y el catolicismo.

parte del mundo que tratamos de explicar mediante enunciados mitológicos y del que nos intentamos proteger mediante estrategias rituales. Abordando temas relacionados con el poder de lo ritual asociado a la vida campesina de Cuba, encontramos en el primer lustro de la década de los ochenta, los orígenes creativos de Marta María. Centrada en su tesis de grado, los intereses de Pérez Bravo se dirigían hacia la recreación de rituales campesinos. De esta época son las cruces fabricadas con papel a jirones que de acuerdo con la tradición se correspondían con las cruces de ceniza hechas por los campesinos para proteger las cosechas. En este caso la fotografía funciona como un simple registro de la intervención en el entorno, una prueba testimonial de una acción casi performativa llevada a cabo en la naturaleza.

Pero debemos esperar hasta el año 1986, para apreciar por vez primera en su serie titulada *Para concebir*, una ruptura evidente con el estatismo de la fotografía nacida en el inicio de la Revolución. De ahora en adelante, contenidos de un marcado carácter autobiográfico consolidarán la distancia entre la producción de Pérez Bravo y una falsa objetividad que la tradición del documental en Cuba había mantenido casi como principal objetivo hasta la década de los ochenta. En este trabajo la artista retoma ese dramático ritualismo que podemos apreciar en algunas de las magníficas imágenes de Ana Mendieta, para fabricar ceremonias donde aquello que se nos oculta provoca nuestros mayores temores. En estas cinco fotografías Marta María deja traslucir sus prejuicios y obsesiones en una muy poco idealizada representación de la maternidad. Al igual que Mary Kelly en su obra *Post-partum document*,<sup>175</sup> toda la suma de dulces tópicos que suelen acompañar al periodo de gesta-

---

175. Mary Kelly. (n. 1941). Norteamericana, residente en Londres. Su documento posparto lo inició en 1973 y lo acabó en 1979. Se divide en varias secciones que articulan diferentes códigos de representación (literario, científico, lingüístico y psicoanalítico). Traza la crónica del nacimiento de su hijo y de su relación con él. En este trabajo la artista cuestiona el análisis tradicional de la maternidad y de la unidad asumida entre la madre y su hijo. Del mismo modo indaga con detalle el proceso que lleva a la inserción del niño (varón) en la estructura patriarcal. Mediante objetos y textos se denuncia la estereotipada idea de la maternidad relacionada únicamente con factores biológicos y emocionales, poniendo en tela de juicio el propio instinto maternal.

ción en la mujer son conscientemente desmontados en esta serie. La estereotipada ternura maternal se transforma en un gesto amenazante y la lente actúa como cómplice de un sentir que desmitifica uno de los roles más interesadamente potenciados en la sociedad patriarcal. No obstante, evitaremos vincular exclusivamente esta obra hacia aquellos contenidos de marcado carácter reivindicativo que podemos observar en determinadas prácticas artísticas desarrolladas por mujeres sobre todo a partir de 1980,<sup>176</sup> ya que consideramos que la obra de Marta María nace con otras intenciones y se origina en otro contexto social y cultural que difiere ampliamente de posturas políticamente más comprometidas como las que pueden representar las trayectorias de Jenny Holzer, Barbara Kruger o The Guerrilla Girls. Sin embargo, ello no nos impide reconocer en el trabajo de Marta María, una clara intencionalidad a la hora de reflexionar sobre determinadas cuestiones que más tarde la crítica relacionaría con una cierta permisividad posmodernista que daba cobertura a la pluralidad, lo subjetivo y lo heterogéneo, alejándose de posturas más vinculadas a una hedonista feminidad consecuencia de estratos modernistas más tradicionales. Marta María ya no busca una reconstrucción mitológica de sus héroes, sino que construye para el acto fotográfico subjetivos escenarios que como el *punctum* barthesiano bucearán en el interior de nuestras conciencias.



De la serie para concebir. Marta María Pérez Bravo. 1986.

---

176. Nos referimos al activismo político-social que representó la práctica artística realizada –sobre todo en EEUU– por determinadas mujeres en la década de los ochenta, al reclamar un mayor protagonismo del papel de la mujer en el arte y la sociedad, aspectos que tradicionalmente ni tan siquiera se contemplaban dentro una estructura que priorizaba un arte realizado por los grandes nombres, casi todos ellos hombres.

La presencia del cuerpo, su propio cuerpo será otro rasgo que define toda la producción de Pérez Bravo, descubriéndonos territorios que nos acercan hacia conceptos que transparentan su intimidad, sus emociones, o sus sueños. Utiliza la fotografía como un recurso de auto-exploración, presentándonos escenas construidas de manera teatral donde casi nunca se nos permite ver el rostro de una entidad que se ofrece fragmentada. De esta manera también está cuestionando el canon tradicional del retrato fotográfico evitando el contenido anecdótico y denotativo que podría albergar una representación de su propio rostro, construyendo una narración que partiendo de la experiencia individual, se proyecta anónima hacia cuestiones que atañen a la colectividad. Sin caer en una cursi autobiografía, reordena fragmentos de su identidad para hablarnos de conceptos más relacionados con aspectos que conciernen a la generalidad del ser humano, a sus temores, a sus zonas de penumbra. Estamos ante una producción que utiliza primitivas escenografías para una representación cultural de la cotidianeidad, creando un espacio personal que abarca desde lo individual a lo universal.

Si la presencia de la religión popular cubana se constituye –según palabras de la propia artista– como estructura fundamental de su trabajo, la constante representación de su cuerpo nos obliga a interpretar los contenidos de su obra desde perspectivas no abordadas hasta el momento en nuestra investigación. Consideramos especialmente significativa la utilización que Marta María hace del desnudo femenino al aportar nuevas lecturas de importancia capital. El género del desnudo en la fotografía cubana comenzó su andadura en las postalitas publicitarias de principios del siglo xx. Durante casi todo el siglo pasado un componente demasiado *dulzón* se destilaba en el tratamiento de la imagen de la mujer desnuda. El fotógrafo buscaba una cuestionable elegancia y suavidad en las formas, construyendo tópicos que nos ofrecían un cuerpo de mujer espejo de un producto comercial listo para ser consumido. Un ejemplo significativo de cómo se concibe el desnudo femenino en la fotografía cubana actual lo constituye la desafortunada exposición realizada en el Centro de Arte 23 y 12 de la ciudad de La Habana en abril de 2000 y titulada *Antología del desnudo femenino en la fotografía cuba-*

na. Una representación estereotipada de un conjunto de valores que el hombre heterosexual identifica con la *feminidad* era el eje fundamental de la mayoría de los trabajos allí expuestos. Dentro de estos paradigmas masculinos se recurre con frecuencia a una objetualización del cuerpo de la mujer convirtiendo éste en un simple y ordinario objeto del deseo. Todas estas obras compartían un discurso muy conservador, ensalzando valores que nada tienen que ver con los contenidos que Pérez Bravo deja traslucir en sus fotografías, afortunadamente tan alejadas del cánón estético del desnudo femenino que tuvo y todavía tiene lugar en la fotografía realizada por algunos hombres en Cuba.

En contraposición a la retrógrada representación de la mujer sustentada por el tradicional género del desnudo fotográfico en Cuba, la obra de Pérez Bravo constituye un importantísimo precedente al ampliar las posibilidades interpretativas del desnudo fotográfico femenino, posibilitando que otros autores de los noventa hiciesen uso de su propio cuerpo como su más preciada herramienta narrativa (recordemos por ejemplo, el trabajo de Cirenaica Moreira). Marta María se desviste ante la cámara sin buscar una intención erótica en el resultado, por el contrario su auto-representación desprovista de toda connotación sexual nos descubre un cuerpo metamorfoseado en una cartografía de cicatrices (*Para Concebir*, 1986), en una réplica de un altar (*Está en sus manos*, 1994) o en el portador de la justicia (*Que no quede sin castigo*, 2000).

Como resultado de los importantes cambios que se producen en Cuba a partir de 1985,<sup>177</sup> el productor cultural inicia una renovada trayectoria utilizando nuevas estrategias y ampliando su concepción del acto fotográfico. De este modo, hace visible su contexto social, convirtiendo al individuo en el interés principal de su labor creativa. Había demasiadas cosas que contar y la fotografía no podía esperar para romper definitivamente

---

177. Como comentábamos con anterioridad, en la década de los ochenta se produce un dinamismo inusitado en el mundo de la cultura. Dentro de este contexto se producen cambios que modificaron entre otras cosas el papel de las instituciones culturales, la enseñanza artística, la labor de los críticos o la visión que a nivel internacional se tenía del arte cubano. Todo ello provocó una revolución estética que situaría a la producción cultural cubana en uno de sus mejores momentos.

te con la *grisura* de los veinte años anteriores. En consonancia con la línea renovadora y aprovechando la permisividad de la plástica del momento hacia la diversificación de los soportes, Marta María decide utilizar la representación fotográfica como un renovado medio de expresión. A partir de los ochenta, la fotografía cubana ya no actúa como instrumento al servicio de un interés político o ideológico. Como el resto de las disciplinas que se dan cita en la práctica artística cubana del final del siglo XX, la producción fotográfica relacionará los problemas del arte con la vida utilizando para ello la apropiación, el pastiche o el interés por lo vernacular construyendo nuevos híbridos culturales que ponen de manifiesto el carácter sincrético de la sociedad y la cultura cubanas. En la práctica artística de Pérez Bravo, la subjetividad, la metáfora y una nueva propuesta de lo documental se fusionan para construir un fresco documento de lo cotidiano.

## ÍNDICE DE LA IMAGEN

Página nº 10 (del texto): *No matar ni ver matar animales*. De la serie «Para concebir». Marta María Pérez Bravo, 1986. In VV. AA., *Shifting Tides. Cuban Photography after the revolution*, Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art (LACMA), abril de 2001. Nueva York: Grey Art Gallery. New York University, agosto de 2001. Chicago: Museum of Contemporary Photography, noviembre de 2001. p. 117.

## BIBLIOGRAFÍA

- BELL, Daniel (1994): «Hacia la gran instauración: La religión y la cultura en una era postindustrial». *En Las contradicciones culturales del capitalismo*, (Traducido por Néstor A. MIGUES), Madrid, Alianza, Col. «Ciencias Sociales».
- CAMNITZER, Luis (2003): *New Art of Cuba*, (edición revisada), Austin (Texas), University of Texas Press.
- DUBOIS, Philippe (1986): *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*, (Traducción de Graziella BARAVALLE), Barcelona, Paidós.
- GUEVARA, Ernesto: «El socialismo y el hombre en Cuba», en FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto: «Cuarenta años después», *Revista Puntos de Vista. Comentarios sobre la realidad de Cuba y América Latina*, un proyecto de Ocean Press [en línea]  
<http://www.oceanbooks.com.au/espanol/punindex.html>
- SONTAG, Susan (1981): *Sobre la fotografía*, (Traducción de Carlos GARDINI), Barcelona, Edhasa.
- VV. AA. (2000): *Antología del desnudo femenino en la Fotografía Cubana*, La Habana, Centro de Arte 23 y 12, Centro Nacional de Artes Plásticas y Diseño.