

Credos, cuerpo, institución y el uso de los aparatos tecnológicos en el arte de resistencia de Marta María Pérez Bravo

Mónica R. Ravelo¹; Álvaro Cárdenas Castro² y Jaime Villanueva Donoso³

Recibido: 23 de junio de 2021 / Aceptado: 26 de octubre de 2021 / Publicado: 1 de marzo de 2022

Resumen. En el presente artículo analizamos un conjunto de obras de la artista cubano-mexicana Marta María Pérez Bravo y sistematizamos la generalidad de su trabajo partiendo de las evoluciones temáticas, estéticas y técnicas a lo largo del tiempo. Aplicamos la perspectiva del arte de resistencia, la metodología cualitativa y el método de Análisis Crítico de Discurso. Analizamos distintos asuntos imbricados en las obras y que la validan como un arte crítico o de resistencia situado, sobre todo, en el contexto cubano. Muestra de ello es que transforma los paradigmas estéticos vigentes; reelabora los signos de los credos históricamente discriminados; cuestiona la construcción del género en Cuba y la desigual participación de la mujer en el ejercicio de los cultos y en la sociedad; expone problemáticas políticas y sociales como la libertad de expresión y las prácticas clandestinas de sobrevivencia económica. Paralelamente, notamos las significaciones ontológicas, artísticas y políticas del uso de los aparatos tecnológicos para la plasmación de las imágenes, tanto en la fotografía como en el video, en el paso de las variantes análoga a digital.

Palabras clave: Arte crítico; Cuba; credos; cuerpo femenino; realidad política y social.

[en] Creeds, body, institution, and the critical use of technological apparatus in the resistance art of Marta María Pérez Bravo

Abstract. In this article we analyse a set of works by the Cuban– Mexican artist Marta María Pérez Bravo and we systematize her work in general based on thematic, aesthetic, and technical developments over time. We apply the perspective of the Resistance Art, the qualitative methodology and the method of Analysis of Discourse. We analyse different issues embedded in Perez Bravo's work, which validate it as a critical or resistance art placed, above all, in Cuba. Some expressions of it are that she transforms the current aesthetic paradigms; reelaborates historically discriminated religious systems; questions the construction of gender in Cuba and the unequal participation of women in popular cults and the society; exposes political and social problems such as freedom of expression and clandestine practices of economic survival. At the same time, we note the ontological, artistic, and political meanings of the use of technical devices to capture images, both in photography and video, in the pass from analogue to digital variants.

Keywords: Critical Art; Cuba; Creeds; Female Body; Politic and Social Reality.

Sumario. 1. Introducción al estudio de la obra de Marta María Pérez Bravo: antecedentes, fundamentos teóricos y relevancia. 2. Primera etapa: la fotografía de Marta María Pérez Bravo y la memoria personal en los comienzos (1985-1990). 3. Segunda etapa: de la fotografía, el género y la sociedad a partir de 1990. 4. Tercera etapa: de la imagen fija a la imagen en movimiento, de lo analógico a lo ficcional. 5. Conclusiones. 6. Agradecimientos. 7. Fuentes y referencias bibliográficas.

Cómo citar: Ravelo, Mónica R.; Cárdenas Castro, Á; Villanueva Donoso, J. “Credos, cuerpo, institución y el uso de los aparatos tecnológicos en el arte de resistencia de Marta María Pérez Bravo”. *Eikón Imago* 11 (2022), 341-354.

¹ Universidad de Valparaíso
Correo electrónico: monicaravelo1979@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5855-3922>

² Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Correo electrónico: alvarocardenascastro@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6843-0328>

³ Universidad de Valparaíso
Correo electrónico: profesor.jaimevillanueva@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9304-2263>

1. Introducción al estudio de la obra de Marta María Pérez Bravo: antecedentes, fundamentos teóricos y relevancia⁴

La obra de la artista cubano-mexicana Marta María Pérez Bravo (La Habana, 1959) destaca por su trascendencia en el arte de su país natal, de Latinoamérica y del mundo⁵. Su uso del medio fotográfico ha sido de vital importancia para generaciones posteriores de artistas cubanos y extranjeros. Numerosos estudios y reconocimientos le han sido dedicados y, aun así, su arte sigue brindando un caudal de renovadas lecturas. Se le ha estudiado desde perspectivas diferenciadas. Una de ellas se enfoca en el vínculo entre experiencia femenina y cultos populares, pasando por una rigurosa decodificación de los signos religiosos utilizados⁶. Otra observa la conjugación de religión popular, cotidianidad y experiencia individual⁷. También ha sido analizada de acuerdo con el concepto de lo fantasmagórico de Jacques Derrida, en vínculo con los binarismos que rodean la existencia humana como vida-muerte, realidad-ficción, presencia-ausencia, sagrado-profano⁸. Algunos estudios se han referido a las implicaciones técnicas de las obras de Pérez Bravo. En ese caso, sobresale el correlato ficcional de la representación performática y la fotografía⁹. También, se ha resaltado el paso de la fotografía al video en cuanto al cambio de dimensión temporal, el desplazamiento de las acciones y las nuevas soluciones espaciales¹⁰. Los distintos estudios sobre la artista afirman su importancia local, basamento de su resonancia global, y abren el sendero para la comprensión de su sentido crítico y de resistencia.

En el presente artículo analizamos un conjunto de obras en fotografía y video de Marta María Pérez Bravo y proponemos una sistematización de su trabajo desde mediados de los ochenta hasta la década de 2010. Partimos por exponer la raigambre resistente de su obra con

relación a los paradigmas temáticos, estéticos, técnicos y tecnológicos que dominan en el ámbito artístico y académico cubano en los ochenta. En ese camino, observamos cómo la obra entretiene, con perspectiva crítica, contenidos de distintos órdenes: la experiencia femenina y la discriminación patriarcal en los ámbitos social y religioso; la discriminación a las prácticas religiosas populares, sobre todo, de origen africano; las políticas institucionales y la precariedad económica. A ello se adiciona la resistencia popular que, en el contexto local, se expresa en un lenguaje velado e íntimo y, en las imágenes, canaliza mediante los títulos y frases, objetos y poses. En paralelo al análisis de los temas, es importante notar la significación de las soluciones visuales y las técnicas utilizadas.

Finalmente, observamos el valor político del uso de los aparatos tecnológicos de reproducción de la imagen, como son la fotografía y el video, por parte de la artista. Esto es de suma relevancia, pues esa tecnología pertenece a un campo de archivo y reproducción múltiple de la imagen y la información que ha sido vigilado, cuando no monopolizado, en buena medida por el Estado desde el triunfo revolucionario de 1959. Eso no es de extrañar, teniendo en cuenta la capacidad para crear universos sensibles que contraen los aparatos tecnológicos, entre los que contamos en el arte a la fotografía, el cine, la televisión, el video y el computador¹¹. Su importancia y efectos en el arte, la sociedad y la política son aclarados por Natalia Calderón al señalar que externalizan “capacidades humanas de la vista, de la percepción y de la memoria”, a modo de prótesis¹². Según la autora, suelen contraer modificaciones motrices con afección al cuerpo humano, como la velocidad en el ritmo de la vida. Actúan con profundidad en las culturas, ya que modifican la percepción de las épocas mediante la introyección, en lo que resulta crucial la producción y reproducción de la imagen técnica o imagen motriz.

Sobre la base de los aspectos señalados, observamos cómo la obra de Pérez Bravo entretiene, con perspectiva crítica, contenidos de distintos órdenes: la experiencia femenina y la discriminación patriarcal en los ámbitos social y religioso; la discriminación a las prácticas religiosas populares, sobre todo, de origen africano en Cuba; las políticas institucionales, la precariedad económica y la resistencia popular¹³. Esos asuntos se expresan en la sociedad con diferentes niveles de apertura según contradigan el discurso oficial, mientras que, en las imágenes, canalizan mediante los títulos y frases, objetos y

⁴ A la Dra. Lázara Menéndez Vásquez, cuyas clases propiciaron la simiente de este estudio.

⁵ La artista reside en México desde 1995, pero mantiene una estrecha relación con Cuba que se afianza en términos legales y de presencia, mediante la visita física asidua y la sostenida comunicación con sus familiares y amigos. Marta María Pérez Bravo (artista), en conversación con Mónica R. Ravelo, 10 de noviembre de 2021.

⁶ Maykel Rodríguez, “El sagrado corazón de Marta María Pérez Bravo”, *Artecubano. Revista de Artes Visuales* 19, no. 3 (2014): 64-71.

⁷ Carlos Tejo, “Los nuevos usos de la fotografía en el arte cubano contemporáneo: Marta María Pérez Bravo”, en *El análisis de la imagen fotográfica*, ed. Rafael López, José J. Marzal y Francisco J. Gómez (Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2005), 505-520.

⁸ Juan Antonio Molina, “El templo y la ofrenda”, en *Marta María Pérez Bravo* (Monterrey: Fondo Editorial de Nuevo León, 2009), 7-14; Juan Antonio Molina, “Marta María Pérez: el cuerpo de Dios”, *Artecubano. Revista de Artes Visuales* 11, no. 1 (2006): 57-60; Juan Antonio Molina, “Marta María Pérez Bravo: Narración y ficción / Símbolo y verdad”, *Marta María Pérez Bravo*, consultado el 6 de junio de 2021, <https://martamariaperezbravo.com/marta-maria-perez-narracion-y-ficcion-simbolo-y-verdad/>; Juan Antonio Molina, “Un camino oscuro”, *Marta María Pérez Bravo*, consultado el 3 de marzo de 2021, <https://martamariaperezbravo.com/un-camino-oscuro/>; Juan Antonio Molina, “Un escalofrío en el agua de la cubeta”, en *Relaciones negativas: Marta María Pérez Bravo y René Peña* (cat. exp.), Las Palmas de Gran Canaria, Centro de Arte La Regenta (1 de julio-4 de septiembre), 2011.

⁹ Rodríguez, “El sagrado corazón de Marta María...”.

¹⁰ Molina, “Un camino oscuro”; Molina, “Un escalofrío en el agua de la cubeta”.

¹¹ Arturo Colorado, “Los impactos de la imagen tecnológica en el arte moderno”, en *Artecnología. Arte, Tecnología e Linguagens Midiáticas*, ed. Vinicius Andrade y Arturo Colorado (Porto Alegre: Buqui, 2013), 8-31.

¹² Natalia Calderón, “El aparato fotográfico: ¿instrumento, máquina o aparato?”, *Revista de Humanidades de Valparaíso* 6, no. 12 (2018): 161.

¹³ Al respecto, en una comunicación reciente, Pérez Bravo ha expresado: “Como cubana y artista, Cuba ha sido un punto permanente de reflexión para mi trabajo y desde todo punto de vista. No dejan de afectarme los problemas que afectan a mi familia y amigos, ya sean económicos, políticos o sociales y mucho más en estos momentos en que la situación en general con el pueblo mismo, incluyendo en él a los artistas, ha tomado un giro inédito, donde se necesita un diálogo para cambios, más que necesarios, urgentes. Yo pertenezco a ese, mi pueblo”. Pérez Bravo, conversación, 2021.

poses y un notorio lirismo que equilibra la dureza de los mensajes.

Ahora bien, entendemos como “arte resistente” lo que Chantal Mouffe define como “lo político” del arte y Jacques Rancière denomina “arte crítico”. Según Mouffe, analizar “lo político” equivale a analizar “la dimensión del antagonismo” con relación a “la política” establecida¹⁴. Implica analizar el disenso ante el “conjunto de prácticas, discursos e instituciones que intentan establecer un cierto orden y organizar la coexistencia humana”¹⁵. Toda obra de arte tiene una dimensión política, tanto si reproduce el sentido común establecido como si lo deconstruye y critica. Presenta cuatro variantes del arte crítico: las obras “que de forma más o menos directa abordan críticamente la realidad política”; las “que exploran posiciones o identidades caracterizadas por la otredad, la marginalidad, la opresión o la victimización”; las “que investigan su propia condición política de producción y distribución” y las que se proponen “como experimentación utópica”¹⁶. Las definiciones aportadas por Mouffe permiten ubicar la dimensión política de Pérez Bravo en el tipo crítico y su incursión en las tres primeras variantes antes enunciadas. Aspectos todos que serán visibilizados a lo largo del artículo.

Rancière aclara las funciones estética y política del arte crítico: “[...] en su forma más general, se propone hacer conscientes los mecanismos de la dominación para transformar al espectador en actor consciente de la transformación del mundo”¹⁷. Subrayamos que el disenso del arte crítico se declara no solo en términos temáticos o en los significados sintácticos, sino también en la cultura sensible aportada por el uso de los medios técnicos. Canaliza en las percepciones de lo físico y lo virtual que introducen las tecnologías (espacio-tiempo, materialidad, simultaneidad, virtualidad). También responde a la plasmación y al archivo de datos. Esos aspectos sirven a la impugnación de la cultura hegemónica para la cual determinados medios son controlados o discriminados. Rancière afirma: “Las prácticas artísticas son ‘maneras de hacer’ que intervienen en la distribución general de las maneras de hacer y en sus relaciones con maneras de hacer y formas de visibilidad”¹⁸. El disenso, aclara, no reside en “el conflicto de las ideas o de los sentimientos”, sino en “diversos regímenes de sensorialidad. Es en ello que el arte, en el régimen de la separación estética, se encuentra tocando a la política”¹⁹.

Pérez Bravo aprovecha algunas de las tácticas artísticas comunes en la expresión del disenso. Pueden ser maneras figuradas, herederas de la cultura popular y, por lo general, oblicuas. Recurren al espíritu de lo trágico, lo grotesco y lo cómico. Canalizan mediante la carnavalización (unida al humor y al cambio de roles y máscaras),

la sátira, la parodia, el pastiche y la ironía²⁰. También sobresalen la metáfora, la equivalencia, el intertexto, entre otros recursos altamente elaborados. Estos permiten aclimatar determinados referentes del ámbito social y popular en conjunción con el saber especializado del arte.

Al igual que la cultura popular, el arte activa los conceptos de “conversión”, “resignificación” y “resemantización”²¹. Ello le faculta para apropiarse y recontextualizar las expresiones y actitudes de disenso de la práctica popular como sus múltiples referencias culturales, cualquiera sea su origen. Es importante recalcar que la asimilación del discurso popular como forma de resistencia cobra una significación política particular en los artistas cubanos. Esta cultura les viene del seno familiar, pero entronca con otros canales que, siendo contradictorios, les permiten la ventaja del disimulo. Por una parte, Fidel Castro insta a los artistas a acercar el arte al pueblo y a reflejarlo²². Paradójicamente, la corriente postmoderna, nacida en el mundo capitalista, impulsa la validación de la cultura popular en el arte.

Dados de forma general los ejes teóricos del estudio, nos interesa referirnos a la metodología aplicada. La extracción de datos responde a las técnicas de observación de obras, fundamentalmente, además de la entrevista y la lectura de materiales de referencia. El método aplicado es el Análisis Crítico de Discurso (ACD) que permite analizar el contenido político de los signos lingüísticos y visuales. Nos centramos en los enfoques estético, semiótico y sociológico para abordar las particularidades semánticas y estructurales de las prácticas artísticas (incluyendo en ellas, según Henk Borgdorff, las obras de arte, las acciones artísticas, los procesos creativos)²³. Asumimos la perspectiva teórica de arte de resistencia y la enfrentamos desde los estudios visuales. Estos permiten comprender la obra de Pérez Bravo de forma multidimensional e interdisciplinaria en la conjunción de la estética, la sociedad, la cultura y la política, así como, las historias individuales y colectivas. Nuestra perspectiva reconoce las implicaciones ontológicas, políticas y sociales de las imágenes. Asimismo, nota lo que Nicholas Mirzoeff denomina “contravisualidad”, la que contrasta con la visión desde arriba, “cuasi divina”, del poderoso con derecho a mirar²⁴.

Los recursos metodológicos y teóricos antes descritos no solo permiten analizar las imágenes, sino también reconocer la relevancia de las problemáticas que confluyen en ellas. Este es el caso cuando la artista confronta

¹⁴ Chantal Mouffe, *Prácticas artísticas y democracia agonística* (Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2007), 18.

¹⁵ Mouffe, *Prácticas artísticas...*, 18.

¹⁶ Mouffe, *Prácticas artísticas...*, 69.

¹⁷ Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas* (Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona y Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2005), 34-35.

¹⁸ Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política* (Santiago de Chile: LOM, 2009), 10-11.

¹⁹ Jacques Rancière, *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Bordes Manantial, 2010), 61.

²⁰ Mijaíl Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (Madrid: Alianza, 2003); Adolfo Colombes, *Teoría transcultural de las artes visuales* (La Habana: ICAIC, 2011).

²¹ Manuel Kingman, *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito* (Quito: FLACSO, 2012), 24.

²² Fidel Castro, “Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, primer ministro del Gobierno revolucionario y secretario del PURSC, como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961”, *Portal Cuba*, consultado el 17 de marzo de 2021, <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>

²³ Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia* (Leiden: Leiden University Press, 2012).

²⁴ Inés Dussel, “Entrevista con Nicholas Mirzoeff. La cultura visual contemporánea: política y pedagogía para este tiempo”, *Propuesta Educativa*, no. 31 (2009): 69, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=403041703007>

la experiencia de mujer y de madre con los prejuicios sociales sobre la maternidad y el cuerpo femenino en Cuba. Más allá de la significación a nivel global, sus obras dan fe de una cultura local donde la figura masculina prevalece en la mayoría de las relaciones sociales y productivas. Si bien la Revolución Cubana trae consigo nuevos derechos y deberes para las mujeres, a fin de integrarlas al proyecto socialista y brindarles mayores libertades, tampoco han logrado erradicar la discriminación²⁵. Asimismo, el tratamiento de los signos religiosos populares, mayormente de ascendencia africana, expone una cultura discriminada por el saber docto y científico y por el origen racial²⁶. A esas prácticas se les ha valorado como “cosa de negros”, aunque muchos blancos, cultos y adinerados las han practicado en secreto. Pudiera pensarse que la Revolución de 1959, al impulsar la eliminación del racismo y la integración de los hombres de todas las razas en el proyecto nacional común, abre espacios de expresión plena para los descendientes de africanos. Sin embargo, el racismo se mantiene y se expresa de maneras más o menos evidentes²⁷.

Por otra parte, luego de 1959, la discriminación hacia los cultos populares se actualiza. El materialismo dialéctico y el laicismo impuestos por el Gobierno revolucionario debilitan la inclinación religiosa, incluso, cuando es experimentada en secreto. En 1991, el Gobierno, sin haber expresado con anterioridad y de modo oficial su desacuerdo con ese tipo de oficio declara que se da libertad de culto y aceptación a los devotos en las filas del Partido Comunista de Cuba (PCC). Estos son los años de la caída del campo socialista y del Período Especial, además del recrudecimiento del embargo estadounidense. Los credos religiosos toman fuerza y los ejercen sectores de todas las razas y grupos sociales hasta la actualidad²⁸. La intersección de esos asuntos en las obras de Pérez Bravo conecta con un tercer eje: las prácticas de sobrevivencia diaria ante la precariedad material y espiritual.

Los asuntos abordados por la artista también son relevantes en la historia del arte cubano. Apenas encontramos antecedentes ligados al tema de género en defensa de la mujer antes de la Revolución. Entre 1959 y 1980,

la mayoría de esas referencias tratan a la mujer emancipada e integrada al proceso revolucionario. Las religiones populares aparecen en algunas pinturas costumbristas del siglo XIX de Landaluz y de Mialhe. Aunque, en el siglo siguiente, sobresalen los vanguardistas Wifredo Lam, Eduardo Abela, Carlos Enríquez, René Portocarrero, Mariano Rodríguez, Luis Martínez Pedro y Roberto Diago. La década de 1980 abre las puertas a diversos temas antropológicos, identitarios y a las prácticas individuales. Lo religioso reaparece en la vanguardia de esa etapa, mayormente formada en las escuelas de arte construidas por la Revolución. Sus exponentes son Rubén Torres Llorca, José Bedia, Ricardo Rodríguez Brey y Juan Francisco Elso, mayormente enfocados en la instalación y la pintura²⁹. De forma paralela al estampido de las graduaciones del ISA desde 1981, el asunto religioso popular brota con vigor en la fotografía documental, un ejemplo de ello es aportado por Abelardo Rodríguez. Al final de la década le siguen Sergio Romero y Nelson Alfonso Egüed. Sin embargo, ellos cuentan con pocos antecedentes en la fotografía de los sesenta, tal es el caso de Roberto Salas o de Alberto Korda³⁰.

En el contexto de mediados de los 80, sobresale Pérez Bravo, graduada en la cuarta promoción del Instituto Superior de Arte (ISA). Sus intereses entroncan con los artistas antes mencionados en cuanto al universo religioso popular. No obstante, desde temprano, ella escoge variantes distintas del arte y de la técnica. Se liga al *body art*, al *land art* y a la instalación. Asimismo, se enfoca cada vez más en la intersección de la experiencia femenina y el cuerpo, los prejuicios y cultos populares, la *performance* y la fotografía en la variante “escenificada”. De esa manera, potencia paradigmas visuales y técnicos distintos de los impulsados por los programas de estudio. No es de olvidar que los programas curriculares del ISA sostienen desde entonces y hasta entrado el siglo XXI, un marcado énfasis en las manifestaciones tradicionales. En efecto, la enseñanza de la fotografía no ha estado contemplada como asignatura obligatoria y ha dependido de la voluntad de los profesores impulsarla e introducirla como taller electivo desde los noventa³¹. A tono con eso, Jo-Ann van Eijck destaca que, en el perío-

²⁵ Fé E. Díaz, Esther Castro, Josefina Mestre, Lázara González, Indira Torres y Moisés Castro, “La mujer cubana: evolución de derechos y barreras para asumir puestos de dirección”, *Revista Médica Electrónica* 39, no. 5 (2017): 1180-1191, <http://www.revmedicaelectronica.sld.cu/index.php/rme/article/view/2223/3612>; Norma Vasallo, “La evolución del tema mujer en Cuba”, *Revista Cubana de Psicología* 12, no. 1-2 (1995): 65-75.

²⁶ Muchos de los cultos populares abordados por Marta María Pérez Bravo y que perviven en la cultura cubana son de ascendencia africana. Los más extendidos son la Regla de Ocha y el culto a Ifá (que tienen su origen en Nigeria) y el Palo Monte (cuyas raíces provienen de los bantúes del Reino del Congo). Otros credos extendidos en el país son el Arará y el Vodú.

²⁷ Lidia Ester Cuba, “Políticas para la equidad racial. Retos en el contexto cubano actual”, *Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina* 7, no. 2 (2019), http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2308-01322019000200012; Sergio Rojo, “Discriminación racial: Discurso oficial versus realidad en Cuba postrevolucionaria” (Tesis de maestría: University of South Florida, 2018).

²⁸ Natalia Bolívar, “El legado africano en Cuba”, *Papers. Revista de Sociología* 52 (1997): 155-166; Jorge Ramírez, “Persistencia religiosa de la cultura africana en las condiciones cubanas”, *Catauro* 2, no. 3 (2001): 106-127.

²⁹ José de la Fuente, “El tratamiento del tema religioso en la pintura cubana”, *Gazeta de Antropología* 17 (2001): 1-22, <https://digibug.ugr.es/handle/10481/7473>

³⁰ Cristina Figueroa, “Un bembé para Korda”, *La Jiribilla. Revista de Cultura Cubana* 10, no. 540 (2011), http://www.lajiribilla.co.cu/2011/n540_09/540_07.html; Mónica R. Ravelo, “Mundele quiere saber. La problemática de las religiones populares a partir de la foto documental de 1980 al 2000”, *Artecubano. Revista de Artes Visuales* 13, no. 3 (2008): 16-24; Mónica R. Ravelo, “Signos de religiones populares en la fotografía cubana. Su expansión semántica” (Tesis de licenciatura: Universidad de La Habana, 2002).

³¹ Suertes semejantes corrieron las enseñanzas de la *performance* y del arte digital en los ochenta. Tales datos permiten comprender la complejidad del entramado del ISA y la dificultad para comprender los logros en esa institución de una manera monolítica. La investigación realizada por los autores permite notar que muchos logros creativos y tecnológicos se han debido a las iniciativas de profesores y estudiantes. Esas han implicado, a menudo, ir a contrapelo de los planes de estudio, los criterios de valor y el apoyo material de los ministerios regentes del ISA (de Educación y de Cultura). Es de reconocer también que, en medio de esos impulsos, a veces contradictorios, a lo largo del tiempo, la Universidad no ha dejado de fomentar el sentido crítico, la investigación social y la experimentación técnica.

do de sus estudios en el ISA (1979-1984), la propuesta de Pérez Bravo enfrentó una fuerte resistencia de la “vieja guardia” académica cubana y soviética. Ello se debió a las temáticas afrocubanas y a las técnicas escogidas, en particular, la fotografía en blanco y negro que, hasta el presente, determinan su catálogo³².

El descreimiento en la función documental de la fotografía concuerda con las poéticas de sus compañeros de generación en los ochenta: José Manuel Fors, Arturo Cuenca, Leandro Soto y Rogelio López Marín. Aunque, las inquietudes temáticas y procesuales armonizan más con María Magdalena Campos y la cubano-norteamericana Ana Mendieta. Ellas son los referentes más inmediatos en la validación de la investigación antropológica, el cuerpo desnudo y la experiencia femenina, la construcción del set y el procedimiento performático ante la cámara, la referencia a los rituales y prácticas mágicas locales. Pérez Bravo enriquece esas influencias al profundizar en la experiencia femenina propia, sostener una observación crítica sobre el mundo que le rodea y reelaborar nuevas comprensiones sobre las prácticas populares de resistencia. Su efectividad responde a la extremada síntesis que Juan Antonio Molina describe: “[...] lejos de estar objetivando una entidad abstracta [...] parece hacer lo contrario: tomar las más concretas y elementales señas de identidad de los Orishas o deidades, sus funciones y atributos y llevarlos a un nivel de abstracción poética por medio de la manipulación fotográfica”³³.

El giro propuesto por la artista fortalece el impulso del arte de resistencia desde la fotografía cubana: contrasta con el género documental impulsado por la oficialidad en las décadas de 1960 y 1970; favorece las historias individuales sobre el tema trascendente de la Revolución; valida la fotografía como arte, algo pospuesto en el ambiente cultural cubano; y exalta la ficcionalidad del medio por encima de su analogía de lo real. La fotografía se conjuga con otras manifestaciones como la instalación y la *performance*. Así, afianza su enlace con la aparición artística por encima de lo representacional. Mientras que la congelación de la *performance* aumenta el valor político de algunas fotografías. En los ochenta, en Cuba, la *performance* es una manifestación rechazada por la política revolucionaria y vinculada al arte estadounidense y al diversionismo ideológico³⁴.

Los giros de la fotografía potenciados por Pérez Bravo suponen un escape del carácter trascendentalista de la Revolución, de los rígidos e ideologizados paradigmas artísticos de los programas curriculares de las academias y del control totalitario de las instituciones. En

eso coincide con muchas producciones artísticas de su tiempo. En el caso de la fotografía, es posible notar que, en los ochenta, abandona la estrecha ligadura con la épica revolucionaria. De hecho, introduce nuevos temas y libertad de acción, tanto en la variante documental como en la comúnmente denominada “conceptual” (también llamada “artística”, “construida” o “escenificada”). A ese fenómeno se le ha relacionado, a menudo, con la flexibilidad estatal y el ánimo por impulsar la variedad de la fotografía nacional³⁵. Sin embargo, consideramos que esas rupturas crecen en un suelo de paradojas políticas que les permiten brotar, aunque no reducen su carácter resistente.

Desde nuestra perspectiva actual, las presiones y las vigilancias sobre la fotografía de autor no desaparecen en los ochenta ni en los noventa, sino que cambian sus mecanismos. Para comprender nuestro punto de vista, es preciso partir por saber que, en el primer quinquenio de los ochenta, Cuba cuenta con el nivel económico más holgado que alcanzara desde 1959. De ahí que puede permitirse la flexibilización de la censura y la autoafirmación que potenciara en décadas anteriores. Por otra parte, las instituciones cubanas no debían mantenerse al margen del movimiento fotográfico latinoamericano que se viene fortaleciendo desde finales de los setenta. De hacerlo, estaría traicionando al discurso público del Gobierno revolucionario cuya política cultural se identifica como latinoamericanista, socialista, transformadora, así como, solidaria en función del bien colectivo.

En el nuevo entramado de estrategias, los dispositivos de control son encarnados por las instituciones promotoras y los recién constituidos premios de fotografía (convenidos según la política nacional). Entre las primeras se cuentan la Fototeca de Cuba (1986), la sección de la Asociación Hermanos Saiz (1987) y el Fondo de la Imagen Fotográfica (1992). Desde nuestra perspectiva, estas se demoraron para enfilarse en la política solapada de control que comenzara en 1959, con énfasis en las artes realizadas con aparatos técnicos de captura automática y archivo de la imagen. Ejemplo de ello es lo que ocurre con la televisión y el cine, al ser controlados por instituciones directamente ligadas al Estado. Expresión de ello son los actualmente denominados Instituto Cubano de Radio y Televisión (ICRT) e Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográficos (ICAIC). Aunque no se trate de medios basados en los aparatos tecnológicos de archivo y reproducción múltiple de la imagen, también son potencialmente poderosos para el traspaso de información la industria editorial y los talleres de grabado. De ahí que ambos fueran monopolizados por la política estatal. La primera incluye el control total de las imprentas desde 1959 y responde a lo que hoy se denomina Instituto Cubano del Libro (ICL). Los segundos, sin incluir la exigencia de instituciones mediadoras especializadas, se vieron abocados a la afirmación de la Revolución en sus primeras décadas.

³² Esta falta de apertura en el ISA irá decayendo hacia mediados de los ochenta. Véase: Jo-Ann van Eijck, “Constructing Contemporary Cuban Female Identity: Female Traces in Visual Arts” (Tesis doctoral, University of London, 2014), 66-67.

³³ Juan Antonio Molina, “Andando con la cabeza”, en *Marta María Pérez Bravo* (cat. exp.), Valencia, Galería Luis Adelantado (noviembre-diciembre), 1997.

³⁴ Al respecto, resultan significativas las palabras de Consuelo Castañeda, artista y profesora que sufrió la censura al introducir la práctica de la *performance* en el ISA en la década de 1980. Véase: *El canto del cisne*, dirigida por Glexis Novoa (Cuban Performance Art of the 80s [Chronology]; 2012), 53:02, <https://www.youtube.com/watch?v=FLZ5O4CXt58>

³⁵ Nahela Hechavarría, “La fotografía documental cubana de los 90: una propuesta”, *Artecubano. Revista de Artes Visuales* 8, no. 2-3 (2003): 24-33; Ravelo, “Mundele quiere saber...”.

2. Primera etapa: la fotografía de Marta María Pérez Bravo y la memoria personal en los comienzos (1985-1990)

La formación en las artes tradicionales y la especialización en pintura influyen en las soluciones visuales de la artista en otras manifestaciones. Expresión de ello son las difuminaciones en los extremos de la imagen, la meticulosidad de la composición, los tonos mayormente ligados a los bajos contrastes, el aprovechamiento de los efectos de granulado para reforzar la indefinición y la niebla. Ellos aportan lirismo a las imágenes, facilitan la creación de las atmósferas y dan fe de la exploración de la artista en las posibilidades de la fotografía para trasladar sus inquietudes a una visualidad particular.

Los efectos de las fotografías de Pérez Bravo también activan el sentido político en la medida en que evocan lo perseguido, lo desconocido, la duda de aquello que apenas ha encontrado condiciones para definirse e identificarse con entereza en el contexto de la marginación. Las imágenes brotan como un gemido del sujeto descentrado. Ese sentimiento se aviene con la historia de los credos populares de origen africano, con los individuos negros que los adicionan al crisol de la cultura cubana y con los blancos que por mucho tiempo los abrazan a escondidas. También es el correlato del sentir femenino ante la discriminación y de los pueblos ante las precariedades instituidas por los gobiernos. Pudiera entenderse como la voz visual de la herencia colonial.

Los primeros trabajos de la artista se ligan a la espiritualidad en los ambientes campesinos y sus soluciones visuales responden a un proceso exploratorio. La serie *Algo mágico* (1984) presenta las fotografías de los rincones íntimos de una casa derruida y lejana de la capital. La habita la anciana Acacia Bermúdez que asegura estar rodeada por seres sobrenaturales. Su relato, “aunque rústico, era sobrecogedor y poético” y motiva a la artista a rotular sus frases en las fotografías, a modo de intertextos³⁶. En ese mismo año, como tesis de grado, la artista investiga sobre los aparecidos en el ambiente campesino. El proceso de construcción de la obra comienza con la extensión sobre el paisaje de colgaduras blancas cruzadas. Son retazos de papel que sugieren rastros espirituales. La artista imita los signos que, “de acuerdo con la tradición, se correspondían con las cruces de ceniza hechas por los campesinos para proteger las cosechas”³⁷. La intervención ambiental y el gesto, sus tiempos y desplazamientos, son congelados en la síntesis fotográfica. Ese procedimiento definirá su trayectoria futura.

En sus trabajos siguientes, la artista mantiene una misma metodología que desafía el “haber estado ahí” de la reproducción analógica y, al tiempo, lo reafirma. La fotografía analógica remeda el carácter volitivo de la composición pictórica. Nace de diseños previos a la construcción del set, basados en reflexiones conceptuales. Tales construcciones aprovechan la relación icónica del medio técnico y en la película queda la huella física del *ça a été*³⁸.

³⁶ Molina, “Un escalofrío...”, 1.

³⁷ Tejo, “Los nuevos usos de la fotografía en el arte cubano contemporáneo: Marta María Pérez Bravo”, 515.

³⁸ Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces* (Barcelona: Paidós, 1986), 13.

Luego, cuando la artista pasa a la ficcionalidad del campo digital en los 2000, algunas cosas cambian. No hay traza o huella de una superficie inscrita por la luz. Al decir de Dubois, la imagen fotográfica digital “puede ser pensada como representación de un ‘mundo posible’, y no de un haber-estado-allí, necesariamente real”³⁹. Se trata de “[u]na imagen pensada como un ‘universo de ficción’ y no ya un ‘universo de referencia’”⁴⁰. El paso del medio analógico al digital tiene implicaciones políticas particulares en el arte cubano, pues polemiza con la cultura visual instituida por las prácticas estéticas y científicas. Cuba es un caso crítico en el mundo en cuanto al acceso a la tecnología digital y a los medios de comunicación globales⁴¹. Aunque, en ambos medios, hay una fuerte ligadura, la icónica, con la realidad. Por ello, pueden ser igualmente representativas de su referente si es la intención del artista usarlos como medio de documentación.

En cuanto a la sistematización de la obra, notamos tres etapas a lo largo de su trayectoria. Estas son delimitables por sus implicaciones temáticas, visuales y técnicas. La primera, ligada notablemente a su experiencia individual, se enriquece con referentes culturales, especialmente los religiosos. La segunda, a diferencia de la primera, se extiende de los marcos personales hacia asuntos antropológicos ligados a la realidad cubana. La tercera, a diferencia de las anteriores que potencian la fotografía, se basa en el video. Regresa el tema espiritual de comienzos de su carrera con un lenguaje polisémico que comprende lo institucional y lo político.

Una primera etapa pudiera abarcar el espacio entre 1985 a 1990, años en que la artista realiza las series *Para concebir* (1985-1986), *Miedo a la muerte* (1986) y *Recuerdos de nuestro bebé* (1987-1989). Desde 1985, Pérez Bravo comienza a relacionar la simbología de los cultos populares cubanos con la propia experiencia y cuerpo femenino. Parte de su experiencia materna y dialoga con las supersticiones que rodean al período de gestación⁴². Los gestos subvierten las censuras que, debido a las tradiciones culturales, se han establecido como sagradas. El cuerpo se convierte en un lugar de lo político y expresa la resistencia, tal como lo definiera Simone de Beauvoir⁴³. En la serie *Para concebir*, Pérez Bravo aprovecha su estado de gestación para aludir a las prescripciones que popularmente se hacen con relación al embarazo. La mujer encinta intenta subvertir las reglas que han sido asimiladas e impuestas históricamente. El anclaje lingüístico permite el intertexto en la contradicción: los títulos rezan las predicciones de la voz popular

³⁹ Phillip Dubois, *El acto fotográfico y otros ensayos* (Buenos Aires: La Marca, 2015), 28.

⁴⁰ Dubois, *El acto fotográfico...*, 29.

⁴¹ Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), *Estado de la banda ancha en América Latina y el Caribe 2016* (Santiago: CEPAL, 2016); Unión Internacional de Telecomunicaciones (UIT), *Informe sobre Medición de la Sociedad de la Información 2015* (Ginebra: UIT, 2015).

⁴² Marta María Pérez Bravo (artista), en conversación con Mónica R. Ravelo, 24 de marzo de 2002.

⁴³ Verónica González, “Simone de Beauvoir: cuerpo, pudor, escritura”, en *Simone de Beauvoir en sus desvelos. Lecturas feministas*, editado por Olga Grau (Santiago: Centro de Estudios de Género, 2016), 73-80.

mientras que la mujer fotografiada desmiente el efecto nocivo de la trasgresión.

Te nace ahogado con el cordón y *No matar ni ver matar animales* son dos fotografías pertenecientes a *Para Concebir* que resultan representativas de la contradicción a la cultura hegemónica sobre el cuerpo y la existencia femenina. La primera (fig. 1) reproduce la prohibición popular de que la mujer embarazada no use accesorios que se aten al cuerpo. La segunda advierte sobre el peligro de presenciar la muerte ajena. Como respuesta a tales predicciones y reglas, la modelo (artista) aparece tanto con un collar como con un cuchillo que amenaza encajarse en el vientre de la gestante. De esta manera, Pérez Bravo juega a recordar, a la vez que desmentir, las supersticiones que sobreviven en la sociedad y las formas en que inciden en la libertad de la mujer para decidir sobre su cuerpo. Pérez relativiza una creencia que no tiene basamento científico, al tiempo que desafía la voz y la mirada masculinas que hay detrás. Las reglas impuestas a la mujer embarazada se encaminan a unir sus lazos con el hijo y a fortalecer una tradición patriarcal de base.

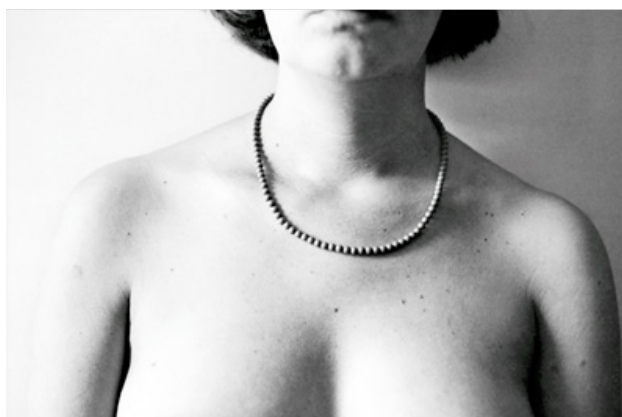


Figura. 1. *Te nace ahogado con el cordón*, serie *Para concebir* (1985/86, Plata/gelatina).

Fuente: Archivo personal de la artista.

La contravención artística de Pérez Bravo cuestiona las leyes que impone directamente la cultura dominante y que suelen ser reproducidas, incluso, por quienes las padecen. Responde a un cuerpo ideológico que, como expresa Teun van Dijk, se multiplica “a través de su uso cotidiano por los miembros sociales en cumplimiento de prácticas sociales en general, y de discursos en particular”⁴⁴. Julieta Kirkwood complementa esa visión al aclarar que lo político es también lo privado o “el rollo personal” y las estructuras políticas reproducen patriarcalmente elementos que se instalan en las formas de vida y de ser, y que definen el rol doméstico femenino⁴⁵. Ante estas prácticas sociales y discursos privados, la artista brinda rupturas que se ven fortalecidas por su referencia a los cultos populares y al acto de desmentir las prescripciones hegemónicas. De hecho, las referencias de la cultura popular

reafirman el sentido de la contaminación o suciedad. Es más, se entiende que los rituales populares que tratan con los desechos y las religiones institucionalizadas tienden a la limpieza extrema⁴⁶. Sin embargo, Julia Kristeva brinda otra visión de lo abyecto que se reproduce en las relaciones sociales: “No es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. [...] La complicidad, lo ambiguo, lo mixto”⁴⁷.

En las series *Miedo a la muerte* (1986) y *Recuerdos de nuestro bebé* (1987-1989) aparecen los *ibeyis*. Estos evocan la paridad de la naturaleza; son los gemelos *orichas* Taiwó y Kaindé y se sincretizan con San Cosme y San Damián, que traen el cuidado y la fortuna. Además, protegen a los infantes, especialmente a los gemelos. La referencia no es simplemente intelectual, sino personal. Para ese tiempo, Pérez Bravo había tenido a sus hijas, también jimaguas, y a ellas las relaciona con los muñequitos de barro que representan a los *ibeyis*. La madre los coloca en sus ojos, su vientre o sobre su propio cuerpo, mientras cubre su rostro de barro para evocar a la tierra, madre nutricia. Esta y otras formas del sincretismo reaparecerán en su obra para dar cuenta de la transculturación cultural a la que se refiere Fernando Ortiz en 1940 para definir las “diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra” y que ha caracterizado a la nación cubana⁴⁸.

La serie *Recuerdos de nuestro bebé* conjuga la figura de los *ibeyis* con el álbum manufacturado, común en la Cuba de los ochenta. Es un signo que remite al rol materno de protección de las fotos (como lo hace con los niños) y de decoración según el gusto popular (como dedicación y cariño al infante). Tras su identificación con el rol tradicional de la mujer y la madre, en las obras hay un constante cuestionamiento de las disposiciones sociales de género. Sobresale el rol de la madre en su función de educar a los hijos, más que el padre. El poco tiempo que el padre suele pasar con los hijos, los prejuicios que aún afectan a la comunicación familiar y que a la larga son enfrentados por la figura materna, son asuntos que vienen de la mano de esta problemática.

3. Segunda etapa: de la fotografía, el género y la sociedad a partir de 1990

A partir de 1990, la remisión a las religiones populares de origen africano se hace más notoria y frecuente en la obra de Pérez Bravo. El contenido femenino no desaparece, sino que se conjuga con otras experiencias. Se intensifican las referencias a la vida del devoto y a la necesidad de protección frente a diversas amenazas. Ese énfasis responde a la creciente incertidumbre que acompaña a los cubanos desde 1990 con la entrada al Período Especial.

⁴⁶ Mary Douglas, *Pureza y peligro* (Madrid: Siglo XXI, 1973).

⁴⁷ Julia Kristeva, *Poderes de la perversión* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1998), 11.

⁴⁸ Aquí reconocemos uno de los tantos ejemplos de sincretismo religioso de la cultura cubana en la cual es verificable el proceso de “transculturación” propuesto por Fernando Ortiz en 1940, en la que se define el complejo proceso transitivo de una cultura a otra. Véase: Fernando Ortiz, “Del fenómeno social de la transculturación y de su importancia en Cuba, en Autor, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1987), 96.

⁴⁴ Teun A. van Dijk, *Ideología, una aproximación multidisciplinaria* (Sevilla: Gedisa, 2006), 162.

⁴⁵ Julieta Kirkwood, *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos* (Santiago: FLACSO, 1986), 13 y ss.

Las fotografías *Macuto* (1992), *Tres iyawos* (1992), *Tres exvotos* (1995), *No vi con mis propios ojos* (1995) y *Cultos paralelos* (1990) reinciden en la figuración de la experiencia materna a partir de los *ibeyis*. *Tres exvotos* y *Tres iyawos* ostentan el vínculo inquebrantable entre la madre y los dos hijos, ya sea como exvotos o como iniciados. *No vi con mis propios ojos* no solo remite al lazo afectivo y filial sino también a la presencia divina en la voluntad humana. *Cultos paralelos* fortalece el vínculo privilegiado del parentesco y subraya el componente de género, al presentar la lactancia que solo la mujer madre puede brindar. Como expresión de ello, coloca los senos en pequeñas tinajas sagradas, semejantes a las que guardan a los *ibeyis* en los canastilleros de los devotos.

Macuto (fig. 2) es rica en metáforas. El cuerpo femenino semeja un receptáculo sagrado. El pecho de la madre lleva la “firma” de Zarabanda que usualmente se traza en el fondo de la *nganga* o reservorio mágico de los paleros. En la intersección de los Cuatro Vientos, Pérez Bravo (modelo de sus fotografías) sostiene a los *ibeyis*. La imagen paraleliza la significación de los hijos para la madre y la base de firmeza para la *nganga*. Los *ibeyis*, frutos de la procreación, pasarían a ocupar el lugar reservado a Oggú, espíritu masculino de los metales y la fuerza. Alrededor del nuevo fundamento será dispuesta toda la energía y en su nombre la madre ejecutará todos los sacrificios. Con *Macuto*, la artista valida la participación femenina en las prácticas religiosas populares, en particular en el Palo Monte, donde históricamente la mujer cumple una función subordinada. Subvierte el privilegio masculino de manipular los diagramas y objetos que son, preferentemente, accesibles a los hombres en el marco ritual.

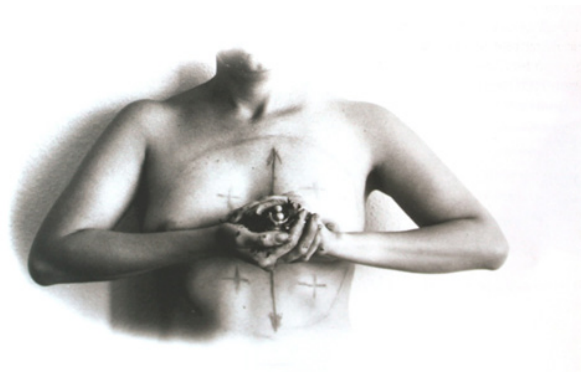


Figura 2. *Macuto* (1992, plata/gelatina).
Fuente: Archivo personal de la artista.

Estas imágenes introducen un apartado sobre la vida íntima del devoto. Sobresale la relación con la divinidad, los lazos con la comunidad de fe y la necesidad del individuo de la protección supranatural. Otras obras dentro de ese registro bien podrían ser *Lo que allí se siente* (1995), *No me dejen sola* (1995), *En ninguna cabeza cabe el mar* (1997) y *Me pongo en tus manos* (1997). *Lo que allí se siente* nos transporta a las sensaciones del devoto en el proceso de iniciación de la Regla de Ocha o santería. La soledad del sujeto cubierto y aislado conlleva el autorreconocimiento y la purificación. De los secretos, sacrificios, coloridos y texturas que acompañaran el proceso de iniciación, solo queda el color blanco: con-

notados como limpieza y claridad. Es la entrada a un año de consagración y disciplinas, expresadas en las vestiduras. *No me dejen sola* (fig. 3) remite al ruego ante las deidades e ilustra el uso de los collares e *iddés*, propios de la Regla de Ocha, para proteger la vida del devoto. *En ninguna cabeza cabe el mar* (fig. 4) remite al cuidado de la razón y el equilibrio, aspectos que se vinculan con Obatalá. Los viejos creyentes aconsejan que quienes “se calientan el cerebro, deben hacer a menudo rogación con algodón”⁴⁹. A Obatalá “se le implora que ilumine y fortalezca una mente agotada por exceso de trabajo intelectual o que serene y aclare una mente torturada por las pasiones o por amargas preocupaciones”⁵⁰.



Figura 3. *No me dejen sola* (1995, plata/gelatina).



Figura 4. *En ninguna cabeza cabe el mar* (1997, plata/gelatina). Fuente: Archivo personal de la artista. Fuente: Archivo personal de la artista.

⁴⁹ Lydia Cabrera, *El Monte* (La Habana: Letras Cubanas, 1993), 303.

⁵⁰ Cabrera, 303.

La serie *Me pongo en tus manos* introduce la resistencia popular para la sobrevivencia económica. Relaciona el sincretismo de los credos y los elementos de la lotería o charada. Esta práctica está prohibida por la oficialidad en Cuba, pero es ejercida de modo clandestino por la población. La artista ensaya diecisiete relaciones metafóricas a partir de los números, colores, plantas que se vinculan a los *orichas* en la santería. Pérez Bravo regresa al autorretrato para interpretar la experiencia del devoto. La serie recurre a una misma situación: el sueño. Ese trance revela contenidos no accesibles en la vigilia y combina pasajes de la vida cotidiana, la suerte de los números y la voluntad divina. A tono con ello, el título y la imagen se complementan.

Un ejemplo es *El viejo me dio el 17* (1996) que sintetiza un sueño revelador donde aparecen un perro y un manojo de escoba amarga. Los términos “El viejo” y “17” remiten a la figura de San Lázaro Mendigo, sincretizado con Babalú Ayé en la santería. Sus atributos son el perro (compañero de San Lázaro) y la escoba amarga (planta sanadora de llagas en la piel). También, *Dos palomas: el 24* suplanta la figura de Obatalá con su atributo, la paloma. Mientras que *Ay, San Rafael, ¿será el 10 o el 18?* juega con la incertidumbre a la hora de elegir el número de la suerte. Si al individuo se le aparece en sueños un pescado grande (18) y dos chiquitos (10), es común que se le pregunte a San Rafael o Inle, médico divino del espacio, la opción más provechosa. Tal relación parece provenir del pescadito que la figura de San Rafael lleva en la cintura.

Otro conjunto de obras potencia la síntesis máxima en la caracterización de los *orichas* a partir de planos detalle y algunas intervenciones del cuerpo, o de sus fragmentos, de la artista. Cada imagen representa una letra diferente del año, de acuerdo con las predicciones que se hicieron entre 1994 y 1997. De modo semejante, la serie *Echu* (1997) presenta diferentes caracterizaciones de Elegguá: guardiero, castigador, travieso. *Echu mensajero* presenta a la deidad con un nuevo atributo: los patines, ligado a la infancia y las travesuras. Otro caso de este tipo es la fotografía *Osain* (1994) donde aparece la cabeza de la artista al revés y con plumas en el cuello. Los *osaines* son guardianes y, a menudo, son colgados a la entrada de la casa para que chiflen cuando el enemigo se acerca. En *Con tu ayuda salgo* (1996) (fig. 5) se funden los San Lázaro, Mendigo y Obispo, a través de la presentación de las piernas llagadas y la capa lujosa, respectivamente.

Las obras presentadas corroboran la declaración de la artista: “Al menos de forma consciente, la motivación fundamental de mi trabajo ha estado en la importancia de las religiones para la cultura cubana”⁵¹. Aun cuando

algunas fotografías extienden sus resonancias a la historia del pueblo cubano. Un ejemplo de ello es la serie *Oddums* (1997) que recrea, en superficies semejantes, diferentes conjuntos de objetos y símbolos. Las primeras semejan el Tablero de Ifá, a las que son adicionados señales y atributos de los *orichas*. En ellas, la artista conjuga los resultados de la “Letra del año” desde 1994 a 1997 con los signos de las deidades regentes y con objetos cotidianos de la época que refieren la precariedad económica y los mecanismos de sobrevivencia de la población.



Figura 5. *Con tu ayuda salgo* (1996, plata/gelatina).
Fuente: Archivo personal de la artista.



Figura 6. *No zozobra la barca de su vida* (1995, plata/gelatina).

Fuente: Archivo personal de la artista.

Otro ejemplo es *No zozobra la barca de su vida* (fig. 6), fotografía realizada un año después del “Malecona-

⁵¹ Pérez Bravo, conversación, 2002. A propósito de los intereses de la artista, es importante notar que ella no se considera una practicante de modo estricto, aunque dice que respeta profundamente las religiones y que estas le han servido, en ocasiones, “para apoyar mi fe en algo más que no seamos nosotros mismos en este plano material de la vida”. Pérez Bravo, conversación, 2021. Por otra parte, explica que su condición racial no afecta su interés por los credos afrocubanos: “El hecho de pertenecer a la raza blanca, en mi caso, no tiene nada que ver con mi interés en el acercamiento e interpretación artística que trabajo con respecto a estas religiones”. Pérez Bravo, conversación, 2021. Asimismo, nota la asiduidad con que en las últimas décadas las religiones afrocubanas son practicadas por sujetos blancos. Pérez Bravo, conversación, 2021.

zo” de agosto de 1994. Recuerda la salida masiva desde la costa habanera de miles de cubanos en embarcaciones domésticas, muchos de los cuales desaparecen en el mar. Dada la fragilidad de la vida humana ante la inmensidad del océano, la imagen recuerda a Yemayá, diosa de los mares, cuya vocación es la maternidad. Por esa conjunción de significados que enriquecen la obra de Pérez Bravo, la imagen funciona como una alusión a la deidad, una alegoría del contexto y hasta como una síntesis de la entrega momentánea, y a veces eterna, de los cuerpos a la divinidad de las aguas. Acaso, constituye una metáfora de la fe que muchos pondrían en Yemayá a lo largo de la travesía. Es de notar que muchos emigrados se acompañan de una imagen de la Virgen de Regla, sincretizada con Yemayá, en su recorrido marítimo⁵². A semejanza de las obras antes citadas, en esta, la síntesis visual recurre a la imbricación del cuerpo humano con los objetos para ser su complemento y su contenedor. Los remos se cuelgan a cada lado de los brazos y el cuerpo de la artista encarna la embarcación con que el viajero se abre espacio.

4. Tercera etapa: de la imagen fija a la imagen en movimiento, de lo analógico a lo ficcional

Entre las décadas de 2000 y 2010, Pérez Bravo sostiene el interés por los seres espirituales en fotografía y el video silente. La primera es representada en los trípticos *Solo se ve en sueños* (2004) y *Muchas veces por sí mismas* (2005) y en la serie *Sueños y estigmas* (2005) (fig. 7). Los videos son realizados con tecnología digital⁵³. Entre ellos sobresale *Muchas veces por sí mismas* (2011), una continuación de la serie fotográfica homónima, que también sugiere la asistencia de los espíritus en el mundo de los vivos. En una secuencia única, presenta la acción de una fuerza persistente y desconocida. Su efecto recae en un florero, de los dedicados usualmente a los muertos, hasta desplazarlo lentamente sobre un mueble y hacerlo caer.

La presencia de las fuerzas sobrenaturales es una idea que reaparece en *Incrédulos por decepciones* (2011), aunque con más tendencia a la polisemia pues remite, mediante el título y la imagen, a los constructos ideológicos de la religión como del Estado. Varias escenas simultáneas son presentadas en cuadros, semejando las telas de un mosaico. Una vela ilumina en primer plano, mientras, una taza de café, un frasco de perfume, dos hormas de zapatos, un tazón con agua, una plancha y un libro, parecieran ser movidos por fuerzas invisibles. Todos los objetos llevan signos de antigüedad y/o deterioro y un halo de sencillez y humildad los distingue. Se desplazan de un cuadro a otro, remedando el paso por los estados de la vida o, tal vez, al movimiento de la *ouija* sobre el tablero. Encarnan lo cierto y lo ignoto de la existencia. La luz los repasa por separado hasta que la oscuridad cubre el conjunto. Pareciera que los espíritus esperan por un colectivo mecanizado que se avejenta y

muere. De modo paralelo, la llama de la vela se mantiene impasible: atestigua tanto la esperanza de la vida como la despedida a los difuntos.

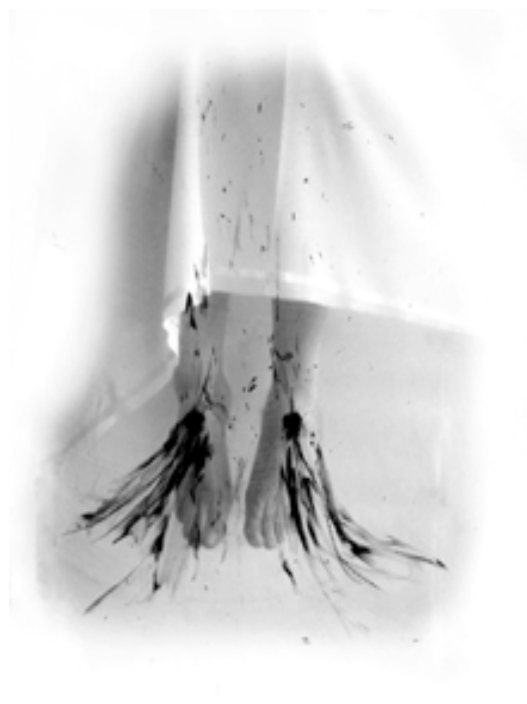


Figura 7. *Sin título*, serie *Sueños y estigmas* (2005, plata/gelatina). Fuente: Archivo personal de la artista.

Otros videos mantienen el ánimo espiritual y enfatizan el conflicto político de la sobrevivencia con el constante contrapunto de las paradojas y la incertidumbre. Ejemplo de ellos es la serie *Un camino oscuro* (2011), antecedida por una serie fotográfica homónima de 2003. La conforman cuatro videos: las partes *I* y *II*, *Un acuerdo* y *Un secreto*. En *Un camino... I* (fig. 8) el cuerpo humano es ofrenda y altar. Unas piernas blanquecinas, semejantes a exvotos, son recorridas por la cámara. Van descalzas y manchadas como las dolientes de San Lázaro Mendigo, santo al que cada año los devotos le cumplen promesas y ofrendan sacrificios. Entre los dedos pulgar e índice, los pies transportan velas encendidas. Las piernas, con luces y sombras, semejan los candelabros en que se derrama la cera. Acaso, sugieren los exvotos que se lanzan al camino y llevan consigo la debilidad y la fuerza, la materialidad de la carne y lo intangible del espíritu. Al traspasar la penumbra, la luz de la marcha abre espacio al cuerpo en medio de la oscuridad. La ruta recorrida queda atrás en las tinieblas. Se confunde el cuerpo humano y vital con la posibilidad del fantasma. Una nube blanca puebla el espacio. La santidad, la epifanía o la transmigración de la materia ocurre: los humanos no deciden el destino.

Un camino II muestra el recorrido de una mano con una vela encendida, trocando la luz en tinieblas. La llama, en vez de iluminar, tiñe la superficie transparente del cristal bajo el cual se mueve. En menos de seis minutos, la total transparencia del vidrio se torna oscuridad. El camino que intentamos abrirnos por la búsqueda incansante a través de la luz deja de ser una ruta posible al transformarse, gracias al humo, en incertidumbre. La

⁵² Véase: Molina, “Marta María Pérez Bravo: Narración y ficción...”, párr. 10.

⁵³ Marta María Pérez Bravo (artista), en conversación con Mónica R. Ravelo, 21 de diciembre de 2017.

vela lleva en el recorrido su propia contradicción. La luz trae penumbras; los caminos, secretos. La angustia de las posibilidades da espacio a una identidad que se duplica y se divide: ¿Me acompaña la luz o traigo la oscuridad? La identidad está dividida por el complemento ambiguo

de los contrarios y es difícil encontrar el equilibrio. Una vez más estamos frente al peligro de que nos alerta el pensamiento popular, enriquecido por las prácticas religiosas no institucionalizadas, cuando alerta: “Palo que salva, mata”.



Figura 8. *Un camino oscuro I*, serie *Un camino oscuro* (2011, still/video digital).

Fuente: Archivo personal de la artista.

En otros videos, el sujeto (vivo) desecha la acción política (el alma) como renuncia a los derechos. El humano, entre fantasmal y político, evita gravar la huella en medios suficientemente inscriptores. Para ello, usa medios pulcros (agua, aire, humo y fuego) sin capacidad hospitalaria. Asimismo, el humano y el espíritu se alían en secreto, llegan a fundirse en uno. *Un acuerdo* presenta, en el primer plano de la secuencia, una botella vacía, transparente, sin etiqueta o signo que la ancle a alguna realidad. Señorea en un ambiente iluminado y blanquecino donde las formas tienden a la verticalidad. La mujer desnuda (la artista) se acerca lentamente a la botella y le susurra un secreto al orificio, como a un oído fiel en que se guarda un secreto. Conserva las palabras en su interior y sella la botella con un corcho. Dentro queda el acuerdo que nadie conoce, como si fuera adscrito entre cuatro paredes. En el material intangible se hacen uno el sujeto y su doble. Mientras, la botella queda en el lugar, sin que alguien más la reciba. Por tanto, el acuerdo no se realiza, pues la opinión es vetada y peligrosa. El sacrificio del silencio es obligatorio.

Un secreto retoma la bipartición del individuo, al tiempo que roza lo fantasmal y lo político. La obra nos pone de frente a lo traslúcido y la imposibilidad de gravar la huella. Allí, donde falta una superficie inscribible y un medio suficientemente inscriptor, el humano se duplica en su propio fantasma. Un lápiz corre sobre la superficie blanca, semejante a un papel, que está en el fondo de un recipiente con agua. Los trazos no dejan marcas en la corriente del líquido, sin embargo, esa pareciera ser su misión. La mano sigue la mecánica de la escritura. Respeta el desplazamiento de la caligrafía, deja espacios intermedios entre los renglones. Traza con conciencia un mensaje secreto que solo conoce el escri-

biente y nunca llega a dibujarse ante nuestros ojos. El mensaje secreto nunca es develado, pues, como es de esperarse, las materias no permiten inscripción o huella permanente (agua, aire, humo y fuego) imposibilitan la claridad de la información y la efectividad del lenguaje.

Acaso, los videos *Un acuerdo* y *Un secreto* aluden a la vigilancia que califica, clasifica, castiga, de la que ella es parte y también es otro. Las *performances* de la artista reproducen formas alternativas de sobrevivir al miedo, la incertidumbre, la ausencia. Sus acciones son políticas en tanto se niegan a conformar la masa de ciudadanos que cumplen con el deber ético-político implantado por la oficialidad. Es notorio que los cuatro videos de la misma serie comiencen con la apócope “un” con que podemos asociar la unidireccionalidad del sistema cubano. No obstante, nada puede asegurar que, al resguardarse en el secreto, los intereses del sujeto tendrán protección. Sus acciones vanas resultan simulaciones, ficciones dentro de otras ficciones. Estas sirven para desmentir el discurso ficticio del Estado, al que igualmente ratifican.

La autorreferencia del cuerpo femenino está pleotórica de sentidos. David Le Breton señala: “La imagen del cuerpo es una imagen de uno, nutrida con los materiales simbólicos que tienen existencia en otro lado y que cruzan al hombre en un tejido cerrado de correspondencias”⁵⁴. La participación del propio cuerpo de Pérez Bravo enuncia la fragilidad, la fragmentación, el sacrificio y la desprotección. Sobrevive gracias al silencio y la comunión compensatoria con lo sagrado, lo desconocido o lo espectral. El espectro se refuerza por la representación digital de los cuerpos en el video

⁵⁴ David Le Breton, *Sociología del cuerpo* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2002), 31.

mediante la codificación numérica de las sensaciones. Las palabras de Derrida esclarecen el fenómeno y nos permiten deslizarnos hacia la conceptualización de las imágenes:

Una vez desgajados la idea o el pensamiento de su sustrato, dándoles cuerpo se engendra el fantasma. No volviendo al cuerpo vivo del que son arrancados las ideas o los pensamientos, sino encarnando éstos en otro cuerpo artefactual, un cuerpo protético, un fantasma de espíritu, podría decirse un fantasma de fantasma⁵⁵.

Al respecto, Molina observa una paradoja: la exposición del concepto de incredulidad junto al uso persuasivo del medio técnico (fotográfico o video)⁵⁶. Aunque, desatiende el simulacro congénito de las obras cuando pasan al régimen digital de las imágenes. Sin huella inscriptora ni constancias sobre el referente en la realidad física, los objetos y situaciones pueden nacer virtualmente. A tono con su ontología, la imagen digital es buen correlato de lo intangible, de los espíritus.

5. Conclusiones

En la historia del arte cubano y, particularmente, en la fotografía que aborda los credos religiosos, sobresale Marta María Pérez Bravo. Su arte se identifica desde la década de los ochenta por el interés en las supersticiones y prácticas populares, a las que va conjugando a lo largo del tiempo con la iconografía y sistema de representación de origen católico. Aunque los primeros priman en su trayectoria, la unión de ambos afluentes encarna la riqueza que la cultura cubana hereda de los procesos históricos de tipo sincrético y transcultural. De esa manera, la artista sigue una herencia que en el arte del país se va fortaleciendo en la obra de autor con creciente importancia desde las vanguardias del siglo XX y que, luego del triunfo de la Revolución en 1959, sigue expresándose en distintas manifestaciones. Sin embargo, ella se adiciona al tratamiento de la problemática religiosa a partir de distintas manifestaciones particularmente afectadas por la política estatal y con escasos antecedentes en esa línea temática: la instalación, la *performance* y la fotografía. Lo sigue haciendo hasta el presente, aunque ha adicionado también el trabajo con el video. Las técnicas que confluyen en su arte dan fe de la hibridez creativa, a tono con la enjundia de sus referentes culturales. De hecho, a pesar de la rigidez de los paradigmas visuales impulsados por los programas de estudio de las academias cubanas, Pérez Bravo representa la estirpe de la artista transmedial.

A su vez, la obra de la artista despunta por la polisemia y la imbricación de sentidos que resultan polémicos en el contexto cubano. Cuando ella abandona su oficio en las artes tradicionales y su especialidad en pintura, para ir crecientemente en favor del trabajo con los aparatos técnicos, no solo aprovecha sus valores indexical e icónico. También acarrea su significación política pues, en el con-

texto nacional, esos medios han respondido sostenidamente al control y la vigilancia por parte del Estado. Asimismo, sus referencias a los credos viabilizan la alusión a problemáticas diversas que afectan a la sociedad cubana. En ese caso se cuenta la convivencia de las razas y el desfavorecimiento histórico que ha enfrentado el sector negro, incluso bajo la égida del Gobierno revolucionario. También, expone la realidad de la mujer en Cuba y las limitaciones de su participación en algunos sistemas de creencias populares que conviven en el suelo nacional. Esto es más notable en relación con la Regla de Ocha y el Palo Monte. En tercer lugar, la obra de la artista convoca al reconocimiento de los cultos populares como parte de la cultura cubana y como refugio ante los momentos de crisis. Finalmente, enlaza junto a esos significados, la precariedad que aqueja a la población cubana en términos económicos, sociales y políticos y sus mecanismos cotidianos de resistencia. Ello implica la recurrencia a las deidades cuando en el país han sido perseguidos los credos, a la huida en bote por la vía clandestina cuando solo hay esperanzas de vida mediante el exilio, o a los juegos de suerte cuando son prohibidos por el Estado. Todo este conglomerado de sentidos enriquece la potencia crítica, al tiempo que polisémica, de la obra de la artista.

Ante la abundancia de significados de la propuesta de Pérez Bravo y su canalización a lo largo del tiempo, hemos delimitado tres etapas fundamentales para abarcar su trayectoria. La primera, más vinculada a su experiencia de madre y al nacimiento de sus hijas, va de 1985 a 1990. La segunda, desde la década de 1990 hasta 2010, adiciona a la experiencia femenina numerosas alusiones a la realidad cubana. En ambas priman la metodología de los esbozos del set mediante dibujos previos, la *performance* ante la cámara y la materialización final del proceso en imágenes fotográficas. A partir de la década de 2010, la artista incluye el video en su devenir y el despliegue del acto performático en las secuencias de movimientos. En esas prácticas, no abandona las enunciaciones comprometidas que se vinculan a los asuntos sociales y políticos (las dificultades materiales o la falta de libertad de expresión) en una línea narrativa que deja ver, en primer plano, las prácticas mágico-religiosas de origen popular. En las distintas etapas de la artista podremos encontrar un juego de simulaciones donde unos signos, acordes a los lineamientos políticos del momento, abren espacio a otros que introducen el contenido crítico. Estos últimos funcionan como gemidos de dolor en entornos aparentemente pacíficos. En ese entramado, los excesos se mitigan con la máscara del lirismo. Bajo su protección, la artista adiciona observaciones críticas que alimentarán a la reescritura futura, no solo de la historia del arte y a su vínculo con el ámbito religioso sino, finalmente, de la sociedad cubana.

6. Agradecimientos

Agradecemos a Marta María Pérez Bravo por habernos proporcionado las imágenes para este artículo. Parte significativa de la obra de la artista puede ser apreciada en su sitio oficial: <https://martamariaperezbravo.com>

⁵⁵ Jacques Derrida, *Espectros de Marx* (Madrid: Trotta, 2010), 144.

⁵⁶ Molina, "Un escalofrío...", 2.

7. Fuentes y referencias bibliográficas

- Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 2003.
- Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Bolívar, Natalia. “El legado africano en Cuba”. *Papers. Revista de Sociología* 52 (1997): 155-166.
- Borgdorff, Henk. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press, 2012.
- Cabrera, Lydia. *El Monte*. La Habana: Letras Cubanas, 1993.
- Calderón, Natalia. “El aparato fotográfico: ¿instrumento, máquina o aparato?”. *Revista de Humanidades de Valparaíso* 6, no. 12 (2018): 143-167.
- Castro, Fidel. “Discurso pronunciado por el Comandante Fidel Castro Ruz, primer ministro del Gobierno revolucionario y secretario del PURSC, como conclusión de las reuniones con los intelectuales cubanos, efectuadas en la Biblioteca Nacional el 16, 23 y 30 de junio de 1961”. *Portal Cuba*. Consultado el 17 de marzo de 2021. <http://www.cuba.cu/gobierno/discursos/1961/esp/f300661e.html>
- Colombres, Adolfo. *Teoría transcultural de las artes visuales*. La Habana: ICAIC, 2011.
- Colorado, Arturo. “Los impactos de la imagen tecnológica en el arte moderno”. En *Artecnología. Arte, Tecnología e Linguagens Midiáticas*, editado por Vinícius Andrade y Arturo Colorado, 8-31. Porto Alegre: Buqui, 2013.
- Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). *Estado de la banda ancha en América Latina y el Caribe 2016*. Santiago: CEPAL, 2016.
- Cuba, Lidia Ester. “Políticas para la equidad racial. Retos en el contexto cubano actual”, *Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina* 7, no. 2 (2019).
- De la Fuente, José. “El tratamiento del tema religioso en la pintura cubana”. *Gazeta de Antropología* 17 (2001): 1-22. <https://doi.org/10.30827/Digibug.7473>
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*. Madrid: Trotta, 2010.
- Díaz, Fé E., Esther Castro, Josefina Mestre, Lázara González, Indira Torres y Moisés Castro. “La mujer cubana: evolución de derechos y barreras para asumir puestos de dirección”, *Revista Médica Electrónica* 39, no. 5 (2017): 1180-1191.
- Dijk, Teun A. van. *Ideología, una aproximación multidisciplinaria*. Sevilla: Gedisa, 2006.
- Douglas, Mary. *Pureza y peligro*. Madrid: Siglo XXI, 1973.
- Dubois, Phillip. *El acto fotográfico y otros ensayos*. Buenos Aires: La Marca, 2015.
- Dussel, Inés. “Entrevista con Nicholas Mirzoeff. La cultura visual contemporánea: política y pedagogía para este tiempo”, *Propuesta Educativa* 31 (2009): 69-79.
- Eijck, Jo-Ann van. “Constructing Contemporary Cuban Female Identity: Female Traces in Visual Arts”. Tesis Doctoral, University of London, 2014.
- Entrevista a Marta María Pérez Bravo. Por Mónica R. Ravelo, 24 de marzo de 2002.
- Entrevista a Marta María Pérez Bravo. Por Mónica R. Ravelo, 21 de diciembre de 2017.
- Entrevista a Marta María Pérez Bravo. Por Mónica R. Ravelo, 10 de noviembre de 2021.
- Figueroa, Cristina. “Un bembé para Korda”, *La Jiribilla. Revista de Cultura Cubana* 10, no. 540 (2011).
- González, Verónica. “Simone de Beauvoir: cuerpo, pudor, escritura”. En *Simone de Beauvoir en sus desvelos. Lecturas feministas*, editado por Olga Grau, 73-80. Santiago: Centro de Estudios de Género, 2016.
- Hechavarría, Nahela. “La fotografía documental cubana de los 90: una propuesta”. *Artecubano. Revista de Artes Visuales* 8, no. 2-3 (2003): 24-33.
- Kingman, Manuel. *Arte contemporáneo y cultura popular: el caso de Quito*. Quito: FLACSO, 2012.
- Kirkwood, Julieta. *Ser política en Chile. Las feministas y los partidos*. Santiago: FLACSO, 1986.
- Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1998.
- Le Breton, David. *Sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- Molina, Juan Antonio. “Andando con la cabeza”. En *Marta María Pérez Bravo* (cat. exp.), Valencia, Galería Luis Adelantado (noviembre-diciembre), 1997.
- Molina, Juan Antonio. “Marta María Pérez: el cuerpo de Dios”. *Artecubano. Revista de Artes Visuales* 11, no. 1 (2006): 57-60.
- Molina, Juan Antonio. “El templo y la ofrenda”. En *Marta María Pérez Bravo*, 7-14. Monterrey: Fondo Editorial de Nuevo León, 2009.
- Molina, Juan Antonio. “Un escalofrío en el agua de la cubeta”. En *Relaciones negativas: Marta María Pérez Bravo y René Peña* (cat. exp.), Las Palmas de Gran Canaria, Centro de Arte La Regenta (1 de julio-4 de septiembre), 2011.
- Molina, Juan Antonio. “Un camino oscuro”. *Marta María Pérez Bravo*. Consultado el 3 de marzo de 2021. <https://martamariaperezbravo.com/un-camino-oscuro/>
- Molina, Juan Antonio. “Marta María Pérez Bravo: Narración y ficción / Símbolo y verdad”. *Marta María Pérez Bravo*. Consultado el 6 de junio de 2021. <https://martamariaperezbravo.com/marta-maria-perez-narracion-y-ficcion-simbolo-y-verdad/>
- Mouffe, Chantal. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.
- Novoa, Glexis, director. *El canto del cisne*. Cuban Performance Art of the 80s (Chronology), 2012. 53:02. <https://www.youtube.com/watch?v=FLZ5O4CXt58>
- Ortiz, Fernando. “Del fenómeno social de la transculturación y de su importancia en Cuba”. En Autor, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, 92-97. Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 1987.
- Ramírez, Jorge. “Persistencia religiosa de la cultura africana en las condiciones cubanas”. *Catauro* 2, no. 3 (2001): 106-127.
- Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona y Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, 2005.
- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM, 2009.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial, 2010.

- Ravelo, Mónica. "Signos de religiones populares en la fotografía cubana. Su expansión semántica". Tesis de licenciatura, Universidad de La Habana, 2002.
- Ravelo, Mónica. "Mundele quiere saber. La problemática de las religiones populares a partir de la foto documental de 1980 al 2000". *Artecubano. Revista de Artes Visuales* 13, no. 3 (2008): 16-24.
- Rodríguez, Maykel. "El sagrado corazón de Marta María Pérez Bravo". *Artecubano. Revista de Artes Visuales* 19, no. 3 (2014): 64-71.
- Rojo, Sergio. "Discriminación racial: Discurso oficial versus realidad en Cuba postrevolucionaria". Tesis de maestría, University of South Florida, 2018.
- Tejo, Carlos. "Los nuevos usos de la fotografía en el arte cubano contemporáneo: Marta María Pérez Bravo". En *El análisis de la imagen fotográfica*, editado por Rafael López, José J. Marzal y Francisco J. Gómez, 505-520. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 2005.
- Unión Internacional de Telecomunicaciones (UIT). *Informe sobre Medición de la Sociedad de la Información 2015*. Ginebra: UIT, 2015.
- Vasallo, Norma. "La evolución del tema mujer en Cuba". *Revista Cubana de Psicología* 12, no. 1-2 (1995): 65-75.