

# MARTA MARÍA PÉREZ BRAVO: EL CULTO A LO COTIDIANO

Carlos Tejo\*  
tejocarlos@hotmail.com

## RESUMEN

El presente artículo analiza la producción artística de Marta María Pérez Bravo deteniéndose de manera especial en el particular contexto político-social donde ésta se desarrolla. En el análisis del arte cubano contemporáneo descubrimos un particular sincretismo entre lo culto y lo popular que junto a otras estrategias creativas configura una de las prácticas culturales más atractivas del panorama artístico actual. Del mismo modo, nos resulta interesante que desde situaciones periféricas se consoliden nuevas expresiones alejadas de una superficial asimilación de lo exótico, situación que se repite con frecuencia en el consumidor occidental. Junto a todo ello, el trabajo de Pérez Bravo ha contribuido a liberar una anquilosada disciplina fotográfica en Cuba, al cuestionar sus objetivos y al utilizar el medio fotográfico como soporte de una innovadora práctica cultural.

**PALABRAS CLAVE:** Arte cubano contemporáneo, arte y mujer, arte y rito, lo africano en el arte, sincretismo, Revolución Cubana-Cultura.

## ABSTRACT

This article analyses the artistic production of Marta María Pérez Bravo looking in particular at the political-social context in which this takes place. In the analysis of contemporary Cuban art, we discover a special syncretism between cultured and popular styles which together with other creative strategies forms one of the most attractive cultural practices of today's artistic scene. Likewise, it is also interesting that new expressions far removed from a superficial assimilation of exotic styles are consolidated from peripheral situations, something which is repeated frequently in the Western consumer. Together with all of this, the work of Pérez Bravo has contributed to liberating the stagnant photographic discipline in Cuba, questioning its objectives and using photography as a support to an innovative cultural practice.

**KEY WORDS:** Contemporary Cuban art, art and woman, art and rite, African influences in art, syncretism, Cuban Cultural Revolution.

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. En el análisis de su obra descubrimos una verdadera renovación del medio fotográfico en Cuba que, distanciándose de aquella pretendida objetividad de sus predecesores, irrumpe con temáticas realmente innovadoras, haciendo de su propio cuerpo el escenario más idóneo de sus ficciones. Junto a creadores como Bedia, Elso o Ricardo Rodríguez Brey, 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 propio marco cultural.

Por otro lado, nos parece oportuno considerar la proyección que su obra ha tenido por parte de la crítica y las instituciones tanto locales como internacionales, aprovechando un momento en el que la plástica cubana se constituía como un valor seguro para el mercado del arte occidental<sup>1</sup>. Nos parece significativo que su presencia sea indiscutible en las grandes muestras o importantes monográficos sobre fotografía o arte latinoamericano, exposiciones de carácter internacional, así como en las ferias de arte hegemónicas a las que acude con periodicidad con alguna de las muchas galerías con las que está trabajando en la actualidad<sup>2</sup>.

Como casi todos los artistas de su generación inicia su formación en el Instituto Superior de Arte de La Habana<sup>3</sup>, graduándose en la especialidad de pintura en el año 1984. Sus estudios en el Instituto se desarrollaron en la cátedra de pintura y dibujo cuyo profesorado estaba mayormente formado por especialistas procedentes de la antigua Unión Soviética. Este cuerpo de docentes poseía una excelente formación académica, pero quizás no contaba con demasiados recursos a la hora de transmitir un fiel panorama del arte contemporáneo que surgía en capitales como Roma, Londres o Nueva York. Como señala el crítico uruguayo Luis Camnitzer, los estudiantes de aquel entonces aceptaban con humor los conocimientos técnicos pero ignoraban el dogma que solapadamente se podía intuir en el mensaje de los profesores<sup>4</sup>, los cuales mantenían un cierto distanciamiento hacia la producción cultural que se estaba desarrollando en algunos lugares de Europa y Estados Unidos<sup>5</sup>.

---

\* Profesor del departamento de pintura de la Universidad de Vigo.

<sup>1</sup> Década de los ochenta.

<sup>2</sup> Destacamos entre otras a: Fraser Gallery of Washington DC; Sicardi Gallery, Houston, Texas; Reeves Contemporary Gallery, Nueva York; Luis Adelantado, Valencia; Galería Filomena, Lisboa o Ramis Barquet en Monterrey, México.

<sup>3</sup> De ahora en adelante también nos referiremos al Instituto Superior de Arte por sus siglas: ISA.

<sup>4</sup> v. CAMNITZER, Luis, «La Influencia Soviética», en *New Art from Cuba*, edición revisada, University of Texas Press, Austin, Texas, EEUU, 2003. pp. 168-69.

<sup>5</sup> Recordemos que estos dos grandes centros serán —junto con las aportaciones propias de la cultura cubana— una de las principales referencias del arte que se produce en la isla durante la renovadora década de los ochenta.

Durante los dos últimos años de Marta María en el ISA comenzó a impartir clases un importante grupo de profesores cubanos como Flavio Garcíandia, José Bedia o Consuelo Castañeda, todos ellos muy activos como artistas. Esta paulatina irrupción de joven profesorado conocedor de las principales corrientes del arte internacional, va a constituir un decisivo elemento renovador de la enseñanza del arte en Cuba. Podemos deducir que Marta María acepta y asimila con interés todos aquellos cambios que se estaban produciendo en su entorno más inmediato, aprovechando de manera inteligente la apertura que el momento estaba exigiendo a la producción artística. En consonancia con la línea renovadora y con la permisividad de la plástica del momento hacia la diversificación de los soportes, Marta María decide utilizar la fotografía como único medio de expresión<sup>6</sup>.

En 1984 Pérez Bravo estaba desarrollando su tesis de grado cuyos contenidos se centraban en aspectos de la cultura popular cubana y más concretamente sobre religión, mitología y superstición en el mundo rural. Este interés hacia lo vernáculo junto a una vindicación de su propio entorno cultural y personal son dos factores fundamentales que abren una de las principales líneas de investigación en nuestro análisis; estas teorías están ampliamente sustentadas por un gran número de especialistas<sup>7</sup> que vinculan las estrategias creativas de Marta María a los factores que hemos citado con anterioridad. 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 Víctor Patricio Landaluce o en el liberador sincretismo propuesto por Wifredo Lam<sup>8</sup>. Además de estos importantes autores, encontramos destacadas figuras en el arte cubano de la segunda mitad del siglo xx<sup>9</sup>, que son claros referentes a la hora de relacionar, estructurar y buscar las claves que nos ayuden a entender esa constante en la obra de Marta María cuando plantea un novedoso sincretismo entre la religión cubana y su propia intimidad. En el presente estudio interpretaremos además la presencia y el significado que el cuerpo adquiere en su trabajo y abordaremos el análisis de un complejo poliedro temático que comprende propuestas directamente relacionadas con la esen-

---

<sup>6</sup> Nos situamos en el año 1983. Recordemos que en aquella época no existía la especialidad de fotografía en el Instituto Superior de Arte de La Habana.

<sup>7</sup> Gerardo Mosquera, Luis Camnitzer, Osvaldo Sánchez, Orlando Hernández, entre otros.

<sup>8</sup> Víctor 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 de 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 agudeza de su sincretismo entre las culturas africana y cubana ha constituido un elemento liberador 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.

<sup>9</sup> Mendive, Elso, Bedia y Brey.

cia del ser humano abarcando cuestiones que dialogan con la maternidad, el deseo o la muerte.

## ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE LA PRESENCIA DEL LEGADO AFRICANO EN LA RELIGIÓN POPULAR CUBANA

Considerando la importancia que el culto popular cubano tiene en la obra de Pérez Bravo, nos parece necesario, antes de iniciar el análisis de su trayectoria, definir nuestra postura a la hora de valorar la presencia del legado africano en la religión y la sociedad de la Cuba actual.

Nos gustaría comenzar explicando nuestra preferencia por la utilización de términos como «religión cubana», «cultos populares» o «liturgias sincréticas» que sustituirán en nuestro trabajo a otros calificativos ampliamente empleados pero a nuestro criterio menos rigurosos como pueden ser «afrocubano» o «religión afroamericana». Después de una meditada reflexión a partir de las aportaciones que en esta materia realizan destacados antropólogos como Fernando Ortiz, Jesús Guanche o Samuel Feijoo, consideramos que el término afrocubano, muy utilizado en investigaciones sobre cultura y religión en Cuba, simplifica negativamente la magnitud y complejidad de las distintas interacciones entre culturas que han tenido lugar desde la llegada de los españoles a la isla. No debemos olvidar que el principal referente del trabajo actual de Marta María se deriva de un sofisticado proceso de transculturación<sup>10</sup> que ha modificado a lo largo de los siglos códigos culturales procedentes de muy diversos ámbitos, originando una práctica religiosa polimórfica en su significado e interpretación. En esta liturgia observamos una presencia importante de lo africano conviviendo de manera simultánea con otros rasgos que configuran un intrincado fenómeno religioso que tiene lugar a partir del siglo XVI. Por lo tanto, no nos parece demasiado acertado emplear el término afrocubano para denominar los cultos populares de la Cuba contemporánea ya que, a nuestro criterio, otorga a los orígenes un excesivo protagonismo. Ello olvida, además, que la mayor de las Antillas es un lugar por el que en un periodo muy corto de tiempo<sup>11</sup> han pasado un gran número de contenidos identitarios que contribuyeron a crear la polisemia cultural que apreciamos hoy en día en la isla. Este trepidante tránsito de culturas, junto al diverso origen de sus invasores, acelera y transforma el proceso

---

<sup>10</sup> Vocablo acuñado por el intelectual cubano Fernando Ortiz en su ensayo: «Del fenómeno social de la 'transculturación' y de su importancia en Cuba», en *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Editorial Ex Libris, Caracas, 1987, p. 96. Ortiz crea el nuevo vocablo hacia 1929 y lo define como un término que expresa los variados fenómenos que de índole cultural, social y política se originan en Cuba como consecuencia de las complejísimas transmutaciones culturales que se dan principalmente desde el descubrimiento.

<sup>11</sup> Fernando Ortiz señala: «Toda la escala cultural que Europa experimentó en más de cuatro milenios, en Cuba se pasó en menos de cuatro siglos». *Ibidem*, p. 94.

que pudo haber tenido lugar en otras zonas como la europea, creando así un peculiar contexto donde primar una filiación cultural por encima de otra sería un error en el punto de partida de nuestro análisis. Complementando nuestras hipótesis, resultan especialmente interesantes las reflexiones sobre la transmisión del acervo africano en la isla que el antropólogo cubano Jesús Guanche realiza en su ensayo titulado «Santería Cubana e identidad cultural»:

Recordemos que esta práctica religiosa dejó de ser transmitida en Cuba por africanos desde los primeros decenios del siglo XX, ya que aquella población originaria tendió a desaparecer por el cese de la inmigración forzada. El peso demográfico principal de la transmisión intergeneracional hasta el presente ha dependido esencialmente de la población cubana con independencia de la composición «racial» (epitelial) de ésta<sup>12</sup>.

Como argumentábamos con anterioridad, lo africano como parte integrante de la práctica religiosa, artística y cultural de Cuba es un rasgo fundamental que cohabita, transculturizado con otros muchos signos de muy variadas procedencias. Al hilo de esta idea, detengámonos ahora en las palabras que el eminente intelectual cubano Fernando Ortiz dedica a estas consideraciones:

En Cuba decir ciboney, taíno, español, judío, inglés, francés, angloamericano, negro, yucateco, chino y criollo, no significa indicar solamente los diversos elementos formativos de la nación cubana, expresados por sus sendos gentilicios. Cada uno de éstos viene a ser también la sintética e histórica denominación de una economía y de una cultura de las varias que en Cuba se han manifestado sucesiva y hasta coetáneamente, produciéndose a veces los más terribles impactos<sup>13</sup>.

En este fragmento Fernando Ortiz nos habla de impactos culturales derivados de la convivencia multiétnica que tuvo lugar en la mayor de las Antillas a partir del siglo XVI. En muchas ocasiones estos encuentros han ayudado a enriquecer lo que hoy conocemos como la cultura cubana y han puesto de manifiesto su profundo carácter integrador. Pero no siempre ha sido así, un impacto más contemporáneo que debemos considerar a la hora de valorar la presencia africana en la idiosincrasia cubana es la utilización de este legado cultural por parte del gobierno de la Revolución. Después de un inicial abandono gubernamental hacia las prácticas religiosas que tuvieran relación con la tradición africana se pasó, en la década de los ochenta, a convertir un culto popular en objeto de consumo destinado al turismo internacional. Esta consciente inversión de la funcionalidad, debe ser analizada

---

<sup>12</sup> GUANCHE, Jesús, «Santería cubana e identidad cultural», en *Cuba, una identità in movimento*. [en línea]: [http://art.supereva.it/carlo260/sant\\_ident.htm??p](http://art.supereva.it/carlo260/sant_ident.htm??p). (consulta: 16 marzo, 2004). (sin paginar).

<sup>13</sup> ORTIZ, Fernando, *op. cit.*, p. 94.



contextuándola en una época de grave crisis económica donde uno de los primeros objetivos revolucionarios era y es la captación cuantitativa de divisa<sup>14</sup>. De este modo, la presencia de lo afrocubano nos resulta sospechosamente visible generándose, a nuestro juicio sin demasiado rigor, mercancías seudoculturales que dentro de una paranoia identitaria proclaman la cultura nacional. Este epidérmico folklorismo está presente desde la música a las artes plásticas, conformando un rentable escenario donde una frívola africanidad se introduce tanto en el hall de los hoteles como en los museos y galerías de arte. Sustentando nuestro razonamiento, resultan reveladoras las palabras del especialista en arte cubano Kevin Power, cuando reflexionando sobre la importancia de los clichés culturales sostiene:

También el modelo mantenido por el gobierno cubano se ha entendido como una panacea económica potencial. No obstante la industria turística no sólo perpetúa una confianza económica en Occidente, sino que implica la fabricación de identidades culturales para el ojo occidental, ya sea sobre el modelo de salsa/son/reggae/ganga o el de la versión de la vida playera en un crucero. La economía global del capitalismo, unida a la cultura también globalizada de las cadenas fast-food y la televisión satélite, trabajan en contra del desarrollo de una cultura caribeña poscolonial independiente, y representan claramente una nueva era de penetración cultural más viciosa<sup>15</sup>.

Afortunadamente la cultura es un fenómeno dinámico y mutante que no atiende solamente a las leyes de mercado, sino que se nutre de múltiples contenidos de índole social, económica o política que potencian el carácter creador del ser humano. No debiera por ello sorprendernos que frente a esta comercialización de la cultura a la que nos referíamos con anterioridad, se haya producido sincrónicamente en la población cubana una verdadera recuperación de los cultos religiosos populares<sup>16</sup>. De este modo, insertos en la más legítima cubanidad, encontramos auténticos productos culturales con profundas raíces africanas. En estos casos, el propio *modus operandi* del rito o expresión artística resucita primitivas acciones culturales

<sup>14</sup> A partir de los últimos años de la década de los ochenta.

<sup>15</sup> POWER, Kevin, «Cuba: una historia tras otra», en VVAA, *While Cuba Waits: Art in the Nineties*, Los Ángeles: Track 16 Gallery, Editorial Smart Art Press, Santa Monica, California, julio 1999. p. 103.

<sup>16</sup> Un ejemplo ilustrativo es el número de personas que participan en la procesión conocida como los *pagadores de promesas* que anualmente peregrinan al templo de San Lázaro en la localidad habanera del Rincón. Durante los últimos años de fuerte recesión económica el número de participantes ha aumentado hasta alcanzar en diciembre de 2002 la cifra de 200.000 asistentes. Perdida la confianza en el sistema, la población acude en masa a la ayuda sobrenatural como un método más para resolver sus problemas. Esta progresiva confianza en lo divino forma parte de la cotidianidad cubana y por ello ha podido trascender y conformarse como un elemento fundamental dentro del trabajo desarrollado por artistas como Elso, Marta María o más recientemente Sandra Ramos o Belkis Ayón. Paradójicamente, esta recuperación de la religión popular podría encontrar su causa en la misma crisis económica que originó ese frívolo tratamiento de lo africano al que antes aludíamos.

que en su sincretismo nos muestran el verdadero carácter de la idiosincrasia cubana de hoy en día.

Consideramos estas reflexiones de suma importancia para nuestra investigación ya que al relacionar el trabajo de Marta María con la religión popular cubana como una de las hipótesis de nuestro análisis, estaremos hablando también de todos aquellos rasgos de índole cultural, social, política y económica que han participado del tránsito entre culturas que se vivió en la isla desde el siglo XVI hasta nuestros días. Como demostraremos en el presente artículo, hablar del culto popular cubano como elemento vertebrador de la práctica artística de Pérez Bravo no supone encerrarse en una traducción literal de mitos anacrónicos, más bien implica rescatar contenidos esenciales para el desarrollo de nuestra investigación.

### MENDIVE, EL SO, BEDIA Y BREY: ANTECEDENTES DE LA RELACIÓN ENTRE LO DOMÉSTICO Y LO SAGRADO COMO ESTRATEGIA DEL TRABAJO CREATIVO

La trayectoria creativa de estos cuatro artistas consolida la presencia de la religión popular en el arte contemporáneo cubano, a la vez que describe importantes precedentes que veremos reflejados en la obra de Marta María Pérez Bravo. Tenemos en este grupo dos generaciones bien diferenciadas: la primera, formada por Manuel Mendi ve (La Habana, 1944) y la segunda, compuesta por Rodríguez Brey (La Habana, 1955), Juan Francisco Elso (La Habana, 1956-1988) y José Bedia (La Habana, 1959). Uno de nuestros principales objetivos en el siguiente apartado es analizar las claves que conforman esa hibridación entre contenidos procedentes de los cultos populares cubanos y otros factores más relacionados con la propia existencia de los artistas, donde podemos apreciar rasgos vinculados a la política, la cultura y la sociedad cubanas. Nos resulta esencial en nuestro estudio conocer cómo algunos de los creadores que han precedido a Marta María utilizan similares estrategias discursivas, estrategias que junto a otras inquietudes relacionadas con problemáticas de género y referencias autobiográficas veremos recontextualizadas cuando abordemos el análisis de Pérez Bravo.

Mendi ve procede de una familia de mulatos con una larga tradición en la Santería, conviviendo por ello de forma cotidiana con aquellas prácticas religiosas cubanas que integran lo católico y lo africano como base fundamental de su configuración. Se le considera el primer artista formado<sup>17</sup> que ha trabajado desde dentro de la tradición de la Santería y el Palo Monte, las mismas variaciones del culto popular cubano elegidas por Marta María como estructura principal de su trabajo. Mendi ve casi siempre pinta lo que conoce o le rodea: sus animales, sus amigos o la

---

<sup>17</sup> Cursó estudios de Historia del Arte y se graduó en la Academia de Bellas Artes de San Alejandro.

inmediatez de su barrio. Al igual que Marta María retoma mitología de origen africano para insertarla en el corpus de su trabajo. La mayoría de sus lienzos poseen un aire primitivo mezclado con una ingenua figuración que nos acerca a un intenso mundo interior, describiéndonos toda la magia y riqueza de su contexto cultural. Pero a pesar de estar rodeado por un ambiente muy proclive a este tipo de cultos, Mendive siempre quiso saber más. En esta búsqueda, visitaba la biblioteca del Instituto de Etnografía y Folklore de la Academia de las Ciencias, donde se documentaba sobre las culturas africanas y donde podía aproximarse a la evolución del arte en este continente. Recordemos que Marta María también ha reconocido un apoyo teórico importante como complemento al desarrollo de su trabajo en la obra de Fernando Ortiz, Lydia Cabrera y Natalia Bolívar<sup>18</sup>. Refiriéndonos a este ejercicio de indagación culta que presenciamos en la obra de Mendive, o Marta María y también presente en el caso de Bedia o Juan Francisco Elso<sup>19</sup>, consideramos interesante lo que el crítico cubano Gerardo Mosquera apunta en su ensayo «Manuel Mendive y la evolución en su pintura», reflexión que reafirma lo sostenido por el antropólogo Jesús Guanche con anterioridad:

La existencia misma de la Revolución determina un debilitamiento de la religión y las creencias tradicionales. En el caso de la santería, con la muerte paulatina de los viejos que atesoran en su memoria los secretos del culto, y el menor interés de los jóvenes por aprenderlos, se va produciendo una brecha en la transmisión de estos conocimientos esotéricos. [...] Algunos creyentes interesados en profundizar en la santería, ante el empobrecimiento de las vías tradicionales, acuden a las bibliotecas a estudiar las obras científicas de Fernando Ortiz, Lidia Cabrera, Rómulo Lachatañeré y otros autores que han recopilado y analizado este acervo de la cultura popular<sup>20</sup>.

Estos datos aportados por Mosquera, evidencian un importante vacío en la transmisión natural del acervo africano, consecuencia de las transformaciones que estaba experimentando la sociedad cubana revolucionaria<sup>21</sup>. Por todo ello y como exigencia para mantener su línea de trabajo, el artista necesita una renovación de su iconografía, iniciando entonces una indagación cercana a los intereses de un antropólogo al combinar su labor creativa con un particular trabajo de campo. Debemos considerar que esta demanda de información se corresponde con la pro-

---

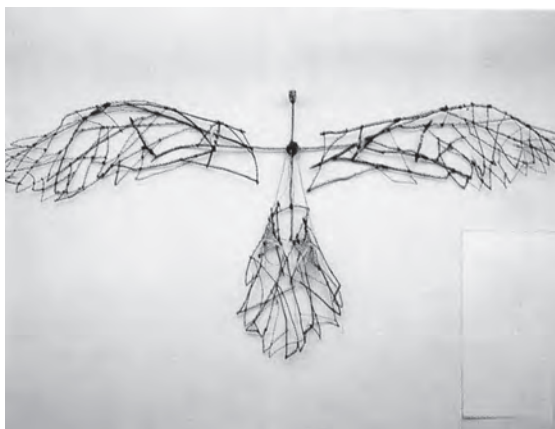
<sup>18</sup> Tres antropólogos de obligada referencia al abordar un análisis de las religiones de raíces africanas en Cuba.

<sup>19</sup> En el caso de Juan Francisco Elso, su indagación se centró en el estudio de las tradiciones amerindias, las cuales —como en el caso de José Bedia— estarán muy presentes en su trabajo.

<sup>20</sup> MOSQUERA, Gerardo, *Exploraciones en la plástica cubana*, Editorial Letras Cubanas, Col. Espiral, Ciudad de La Habana, Cuba, 1983, pp. 249-250.

<sup>21</sup> Desde la propia Revolución existe, a partir de los ochenta, una gran tolerancia hacia la práctica de los cultos de tradición afro-cubana, rescatándose ritos y creencias que durante los sesenta y setenta podrían haber acusado un moderado abandono. Consecuentemente esta permisividad oficial beneficiará la difusión del trabajo de Marta María, Bedia o Belkis Ayón.





*The bird that Flew over América.* Juan Francisco Elso, 1986.

pia dinámica de la creación que empuja hacia una continua búsqueda; búsqueda que podría verse cuestionada sin la incorporación de otros registros que evitasen una reiteración iconográfica.

En el análisis de la obra de Mendive en relación con el trabajo de Pérez Bravo, observamos un marcado interés por la expresión religiosa de lo popular. Ello está igualmente presente al analizar el trabajo de Brey o Bedia, ya que uno y otro se concentran en el mito y su proceso, creando escenarios donde lo mágico interacciona con lo doméstico. En los cuadros de Mendive asistimos a escenas donde los dioses se relacionan con los hombres y mujeres que conforman la existencia del artista. Como en Marta María hay una visión ya no desde la estructura antropológica del mito yoruba inicial, sino desde el interior del espíritu del creador, en relación directa con su universo personal<sup>22</sup>. Esta idea está muy presente en el concepto general que sustenta la obra y la trayectoria de Juan Francisco Eslo, quizás el más espiritual del grupo formado por Bedia y Brey. Al igual que Ana Mendieta<sup>23</sup>, Elso plantea un ritualismo donde conviven lo real y lo simbólico. Recordemos su pieza «Por América», una imagen de un Martí herido, toscamente tallada en madera donde el artista incorpora su propia sangre y elementos cargados<sup>24</sup> procedentes del culto popular

---

<sup>22</sup> Nancy MOREJÓN en su artículo titulado «El mundo de un primitivo», publicado en *La Gaceta de Cuba*, La Habana, núm. 76, pp. 10-11, comenta detalladamente esta convivencia de lo mítico y lo cotidiano en algunas de las obras más representativas de Mendive.

<sup>23</sup> Recordemos que Mendieta viaja a Cuba a inicios de los ochenta, sosteniendo una relación especial con Brey, Bedia y Elso.

<sup>24</sup> Se entiende por objeto cargado aquel que ha pasado por un proceso ritual dentro del culto a las divinidades de origen africano.



cubano. Una magnífica pieza donde cohabitan lecturas religiosas y políticas, complementando lo espiritual con lo histórico. Del mismo modo, en su obra titulada «The bird that flew over América», apreciamos con claridad la intensidad que Elso transmitía a sus piezas, trascendiendo el puro valor estético, creando elocuentes metáforas para su mística personal.

El triángulo formado por Juan Francisco Elso, José Bedia y Ricardo Rodríguez Brey ha supuesto en el panorama pluridiscursivo de los ochenta una sólida apuesta por el rescate de las tradiciones de origen africano e indoamericano como estructura esencial de la obra de arte<sup>25</sup>. Del mismo modo, todo ello se ha vinculado con intereses que demostraban su inquietud hacia problemas de índole social o político. Al igual que Mendive, entendían el arte como un largo y personal aprendizaje del mundo y de su propia persona, viendo en el rescate de su identidad cultural un arma para luchar contra el desequilibrado enfrentamiento entre centro y periferia. Con frecuencia, el proceso y las ideas eran más importantes que su propio trabajo, actuando como un estudio cercano a lo místico que le daba forma a su actitud hacia la vida. Observamos en la obra de estos tres autores una clara intención de sintetizar e interrelacionar lo culto, lo social, lo histórico, lo político y lo popular, estrategia que Marta María sabrá recuperar, proporcionándonos nuevos códigos en el repertorio narrativo de los ochenta. Respecto a esta idea, consideramos muy clarificadoras las palabras de José Bedia cuando, al hablar de su proceso creativo, sostiene:

Soy una persona con una formación occidental que, mediante un sistema voluntario, consciente, premeditado, de índole intelectual, pretende un acercamiento a las culturas «primitivas» para experimentar sus influencias de manera transcultural. Ambos estamos así a mitad de camino entre la «modernidad» y la «primitividad», entre lo «civilizado» y lo «salvaje», entre lo «occidental» y lo «no occidental», sólo que por direcciones y situaciones opuestas. De este reconocimiento y este límite fronterizo sale mi trabajo<sup>26</sup>.

La obra de Marta María, Bedia, Elso y Brey comparte una sólida estructura al descubrirse en todos ellos unas coordenadas generales que, retomando la terminología utilizada por Bedia, se sitúan entre la «modernidad» y la «primitividad», lo «civilizado» y lo «salvaje», lo «occidental» y lo «no occidental». Dentro de un discurso más amplio, debemos entender estas coordenadas como la lógica consecuencia

---

<sup>25</sup> Los tres estaban estrechamente vinculados a la religión popular cubana. Consideremos también que durante el primer lustro de los ochenta la presencia del mercado en Cuba no era tan acusada como a partir de los últimos años de la década, por lo que podemos deducir en esta generación una mayor autonomía creativa.

<sup>26</sup> BEDIA, José. *Apud*, MOSQUERA, Gerardo. *VVAA, Cuba siglo XX. Modernidad y Sincretismo*, Las Palmas de Gran Canaria, Centro Atlántico de Arte Moderno, abril de 1996. Palma de Mallorca: Fundació «La Caixa», julio de 1996. Barcelona: Centre d'Art Santa Mónica, octubre de 1996, Ediciones Tabapress. Madrid, 1995, p. 244.

de un proceso de colonización que ha propiciado una heterogénea multiplicidad cultural caracterizada por un uso natural del sincretismo, la hibridación y la síntesis. Estas estrategias desarrollaron una práctica artística multiforme que, coincidiendo en anhelos, intereses y preocupaciones, compartía su núcleo conceptual.

Todos estos recursos discursivos tan utilizados en la plástica de los primeros años de los ochenta, la presencia en la isla de personalidades como Ana Mendieta<sup>27</sup>, la información sobre las corrientes internacionales que comenzaba a entrar en el ISA, la paulatina internacionalización del fenómeno del arte en Cuba y una cierta preferencia por lo exótico propiciada desde los centros hegemónicos del mundo del arte, constituían el contexto habitual de Marta María Pérez Bravo. Participando como ingredientes de este entorno, observamos en la obra de Mendive, Elso, Bedía, Brey y Marta María una nueva ubicación —al contrario de lo que tradicionalmente siempre ha sucedido— de la religión y sus propios intereses en función del arte, utilizando diversos procesos para finalizar en una intencionalidad común que los define. El trabajo de Marta María re-situará la tradición de la Santería y el Palo Monte para ponerlas al servicio de sus intereses personales y de su creación artística, mostrando en un trabajo de limpieza<sup>28</sup> una suerte de exorcismo cotidiano.

## LA RELIGIÓN POPULAR CUBANA EN EL TRABAJO DE MARTA MARÍA

A lo largo de toda la trayectoria de Marta María Pérez Bravo la utilización de simbología ligada al culto popular cubano como vehículo transmisor de inquietudes, sentimientos o deseos es una constante. En la mayoría de sus trabajos apreciamos ese rescate literal de la liturgia popular donde Pérez Bravo nos muestra una sugerente cosmología personal. En otras ocasiones somos testigos de ciertos desvíos que nos conducen a un terreno más particular, alejado de lo dogmático, dándose cita esas sutiles desobediencias a las que alude el crítico cubano Orlando Hernández<sup>29</sup>.

Como subrayábamos al analizar la obra de Mendive, observamos en Pérez Bravo un profundo respeto, familiaridad y estudio hacia las prácticas religiosas de raíces africanas, aptitudes que le posibilitaron una inteligente asimilación e interpretación de sus contenidos para ponerlos en función de sus intereses como artista. No obstante, debemos acercarnos a la iconografía utilizada por Marta María como el resultado de un proceso secular de codificación, validado por un arraigado culto religioso. Ello le ha permitido una mayor facilidad a la hora de extrapolar a su

---

<sup>27</sup> Consideramos significativa la posible influencia que Ana Mendieta haya podido ejercer sobre la obra de Marta María, sobre todo en los primeros años de su trayectoria.

<sup>28</sup> Vocablo perteneciente a los cultos populares para definir el acto de purificación por el cual se abandonan todos los maleficios o desvelos que le pueden afectar al individuo.

<sup>29</sup> v. HERNÁNDEZ, Orlando. «Mensajes ante un espejo roto». en *Marta María Pérez Bravo. Obra reciente*, La Habana: La Casona, junio-julio, 2001. Editado por La Casona, Galería de Arte. (s.p.).

práctica artística determinados mensajes asimilados por la religión popular cubana. Pérez Bravo ha retomado códigos implícitos en los propios contenidos religiosos, utilizándolos en su trabajo con las mismas intenciones que pudiese tener cualquier practicante. Creemos oportuno destacar las palabras recogidas en una entrevista que el crítico valenciano Manuel García realizó a la artista en el año 1997:

Las religiones afrocubanas forman parte importante de mi cultura y en mis obras trato de ilustrar la riqueza espiritual de esas diferentes manifestaciones religiosas, su lenguaje y formas materiales de expresión, estableciendo una relación entre el culto religioso y la vida misma. En estas religiones la vida espiritual está en función de la vida material, del presente. La convivencia entre los vivos y los muertos se lleva de la manera más natural, incluso a veces de una manera alegre. Las virtudes y los defectos les pertenecen por igual<sup>30</sup>.

Aunque podemos considerar la obra de Marta María como un arte para no iniciados, estimamos necesario para una mayor comprensión del conjunto de su trabajo, un acercamiento a los orígenes, evolución y consolidación del legado africano en Cuba. Estos conocimientos nos ayudarán a interpretar de una manera más precisa los contenidos procedentes de la religión popular cubana presentes en la obra de Pérez Bravo.

Alrededor de 1501 comenzó la importación de negros africanos a Cuba, lo cual se hizo imprescindible ya que la población aborigen fue cruelmente exterminada durante el proceso de conquista. Los trabajos desarrollados por los primeros negros que llegaban a la isla se orientaban hacia la construcción, el campo, las minas o el servicio doméstico, teniendo una importancia capital en el desarrollo de la industria azucarera. Ésta se desarrollaba en grandes latifundios necesitados de un gran número de trabajadores para asegurar el mantenimiento de los niveles de producción. Los problemas físicos y psíquicos de los esclavos que llegaban a la isla causaban un índice de mortalidad o inhabilitación muy elevado, provocando la entrada de nuevas remesas cada siete o diez años<sup>31</sup>. Como consecuencia, observamos desde el descubrimiento un flujo constante de esclavos provenientes principalmente de la región africana del Calabar, al sudeste de Nigeria, de Costa de Marfil, de la cuenca del Congo y Angola, de la región que se extiende desde el Senegal hasta Liberia, y de la Guinea Francesa.

No hubo otro elemento humano en más profunda y continua transformación de ambientes, de culturas, de clases y de coincidencias. [...] Más desgarrados que todos, fueron aglomerados como bestias en jaula, siempre en rabia impotente, siempre en ansia de fuga, de emancipación, de mudanza y siempre en trance de-

---

<sup>30</sup> GARCÍA, Manuel, «Entrevista con Marta María Pérez», en *Revista Lápiz*, núm. 131, p. 39. [el subrayado es mío.]

<sup>31</sup> A principios del siglo XX se calcula que entraron entre 800.000 y 1.000.000 de esclavos.

fensivo de inhibición, de disimulo y de aculturación a un mundo nuevo. En tales condiciones de desgarrar y amputación social, desde continentes ultraoceánicos, año tras año y siglo tras siglo, miles y miles de seres humanos fueron traídos a Cuba<sup>32</sup>.

Esta sobrecogedora descripción del destacado intelectual cubano Fernando Ortiz pone de manifiesto la crueldad del episodio esclavista en Cuba. Palabras como desgarrados, rabia, ansia o amputación, evidencian la parte más dramática de de la invasión española en la isla. No obstante, y a pesar de las hostiles condiciones que les rodeaban, los esclavos consiguieron reconstruir y consolidar sus claves culturales, rescatando contenidos identitarios esenciales que han logrado mantener hasta la actualidad.

La numerosa comunidad de esclavos llegó a formar uniones estables con los españoles, siendo estas uniones la base de las primeras familias. A los hijos de estos matrimonios nacidos ya en América se les llamó mestizos. No eran indios, ni africanos, ni españoles, como un mosaico genético ofrecían un nuevo modelo de identidad. Pero este mestizaje cultural no podía ocultar las contradicciones sociales de la época que hacían del indio, negro y sus descendientes seres claramente discriminados. En muchas ocasiones —como la que presentó y casi podríamos decir presenta Cuba en la actualidad— palabras como integración, mestizaje o hibridación pueden esconder graves contradicciones sociales.

Dentro de las manifestaciones religiosas de origen africano que tienen en la isla una mayor importancia destacamos: el Palo Monte (de origen kongo), la Sante-ría o Regla de Ochá (de origen yoruba), la Regla Arará (de origen ewe-fon) y la sociedad secreta Abakuá (de origen ejagham, efik, efut y otras etnias del Calabar). Su conservación hasta nuestros días ha implicado la puesta en marcha de un sistema que permitiese la adaptación a un nuevo contexto histórico, cultural y social surgido a partir del descubrimiento y bajo la dominación del conquistador español. Por lo tanto no nos encontramos ante un sincretismo fácil —como puede ocurrir entre el arte cubano de los ochenta y la cultura popular—, sino que debemos hablar de un difícil episodio de autodefensa por parte de una cultura sometida frente a otra dominante, portadora de valores universales. El negro esclavo se vio obligado a esconder la apariencia real de sus dioses prohibidos bajo las imágenes que pertenecían a las aceptadas deidades católicas. De esta forma podían mantener sus verdaderas creencias con el consentimiento de los blancos que no veían en aquellas actividades culturales signos de preocupación. Todo este proceso de adaptación no solamente ha sido un medio de resistencia cultural sino —y quizás más importante— un canal de comunicación que ha utilizado el mito, los cuentos, la medicina popular o la música como búnkeres de identidad que supieron proteger lo que hoy

---

<sup>32</sup> ORTIZ, Fernando, *Del fenómeno social de la «transculturación» y de su importancia en Cuba. In Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Editorial Ex Libris, Caracas, 1987, p. 96.

son ingredientes importantes de la cultura cubana. No debemos olvidar que desde el siglo XVI han convivido en Cuba colonizadores españoles de religión católica, esclavos procedentes de África con múltiples prácticas religiosas de origen africano y, hacia finales del XIX y principios del XX, corrientes religiosas protestantes y espiritistas. De esta confluencia religioso-cultural es donde artistas como Marta María Pérez Bravo encuentran sus herramientas de trabajo; no sólo para transmitir valores que trascienden de lo individual a lo universal, sino para rescatar junto a otras valiosas aportaciones pluriculturales aspectos esenciales de la idiosincrasia cubana.

## LA SANTERÍA Y EL PALO MONTE: CONTENIDOS ESENCIALES

De los cuatro cultos religiosos cubanos de raíz africana presentes en la isla serán la Santería y el Palo Monte los que Marta María utiliza como vehículos para transmitirnos su sugerente mundo interior. En el presente apartado abordaremos los contenidos esenciales de ambas liturgias sincréticas.

La Santería es un culto popular cubano producto del sincretismo entre antiguos ritos yorubas<sup>33</sup> y elementos del catolicismo. Como comentábamos con anterioridad, esta fusión fue el resultado de una necesidad de supervivencia de los cultos africanos que llegaban a la isla. Para los esclavos no resultó difícil establecer una relación entre sus deidades y las de culto católico. En numerosas ocasiones existían evidentes similitudes que propiciaban una clara identificación entre sus dioses y los santos del catolicismo<sup>34</sup>. Esta fusión entre culturas dio origen a una forma de religión popular que se denominó Santería, donde todo el culto gira en torno a la adoración y comunicación con los santos. Sus seguidores también la denominan «Regla de Osha» o, lo que es lo mismo, «Culto a los Orisha»<sup>35</sup>. Estos dioses son antropomórficos y por lo general representan elementos de la naturaleza; existe además en ellos una condición que nos llama poderosamente la atención: su natural paralelismo con los mortales al compartir virtudes y defectos. Esta similitud entre lo divino y lo humano otorga al culto de la Santería una dimensión mucho más cotidiana si lo comparamos con la tradición católica que a través de su iconografía y mitología se aleja un poco más de los asuntos terrenales, estableciendo una

---

<sup>33</sup> Los Yorubas procedían de la Nigeria occidental.

<sup>34</sup> Por ejemplo Shangó, el Dios (Orisha) Yoruba de la virilidad, del fuego y del rayo presenta ciertos elementos que facilitaron su sincretismo con Santa Bárbara, virgen católica. En ambos el color rojo tiene una gran importancia, comparten elementos como el rayo y el fuego dentro de su mitología. La diferencia de sexo, lejos de ser un obstáculo para esta identificación, contribuyó a facilitarla ya que en uno de sus mitos Shangó logra escapar de sus enemigos vestido de mujer.

<sup>35</sup> Deidad del panteón Yoruba. En la Santería existe el concepto de un dios supremo, Olofi, al cual no se adora directamente, simplemente se le invoca. Los Orisha son intermediarios entre Olofi y los hombres, poseyendo poderes para castigar o proteger.

*Jura.* Marta María Pérez, 1999.



cierta división entre sus dioses y sus fieles. Además de esta familiaridad entre lo mortal y lo inmortal, observamos en la Santería un complejo mecanismo de ritos y preceptos que los practicantes deben cumplir al entrar a formar parte de esta creencia religiosa. En estas normas se regulan, entre otras cosas, la manera de vestir<sup>36</sup>, los alimentos que se pueden ingerir e incluso el tipo de relación que el adepto debe llevar con su entorno social y familiar<sup>37</sup>.

Las fiestas de santería se convierten en reuniones de marcado carácter social, donde se ejecutan cantos y bailes en honor de los orishas, se celebra la incorporación de una nueva persona al culto o el primer aniversario de pertenencia en el grupo. En estas reuniones se emplean instrumentos de genuino origen africano como los tambores Batá que son considerados sagrados por creerse que en ellos radica la deidad Añá<sup>38</sup>. En estas fiestas se produce normalmente el fenómeno de «la posesión», donde algunos de los creyentes se convierten en vehículos de las divinidades, realizando profecías, aconsejando o amonestando a los participantes. Du-

---

<sup>36</sup> Desde la fecha que el practicante *toma su santo*, debe ir vestido de blanco, llevar el pelo rapado, no ir a la playa ni a fiestas y evitar las bebidas alcohólicas. Todos estos preceptos se deben mantener un año.

<sup>37</sup> Muchas de estas condiciones están claramente representadas en el trabajo de Pérez Bravo.

<sup>38</sup> No solamente la música se ejecuta con tambores. En ocasiones se acompaña con violines, lo cual —según las personas— se considera más elegante que el toque de tambor africano.

rante el tiempo que dura la encarnación de la deidad afro-católica, el poseído puede cambiar el tono de su voz así como expresarse verbalmente con una mezcla de palabras procedentes del español y del yoruba de difícil comprensión para los no iniciados. A este estado se le denomina subirse o montarse el santo.

Dentro del panteón yoruba existen numerosos orishas, a los cuales alude directamente con frecuencia la obra de Marta María. Cada una de estas deidades posee una virtud, don o destino, teniendo todas ellas un equivalente en un santo católico. No nos parece oportuno en esta ocasión facilitar una lista exhaustiva de todas las deidades del panteón yoruba ya que consideramos más acertado profundizar en ellas si el análisis de la obra de Pérez Bravo así lo requiere; no obstante, consideramos necesario detenernos brevemente en aquellos dioses a los que Marta María aludirá en repetidas ocasiones.

*Elegguá:* es el orisha de los caminos y las encrucijadas. Travieso y amante de las bromas. Su color es el rojo y el negro y su atributo el garabato, una rama ganchuda con la que se abre paso en la maleza. Se sincretiza con el niño de Atocha, con San Antonio de Papua y con el Ánima Sola.

*Oggin:* dios de los metales, de la fragua, del monte y de la guerra. Su color es el morado y su atributo un machete. Sincretiza con San Pedro.

*Babalú Ayé:* es el dueño de las enfermedades y de las plagas. En su danza se imitan los movimientos de un hombre enfermo, de manos agarrotadas y movimientos doloridos. Sincretiza con San Lázaro.

*Yemayá:* la diosa de las aguas salobres y de la maternidad universal. Su color es el azul. Sincretiza con la Virgen de Regla (de gran tradición en Cuba). Su mitología nos describe una diosa con un carácter basculante: como un mar en calma o como la más trágica de las tormentas.

*Oshún:* la diosa de las aguas dulces, de la belleza, de la coquetería, de la maternidad, del amor. Su color es el del bronce. Sincretiza con la Virgen de la Caridad del Cobre.

*Obatalá:* es el dios creador de la tierra y de los hombres, de la justicia y de la pureza. En sus danzas se representa como un anciano eterno, de pasos lentos y cansados. Su color es el blanco. Sincretiza con la Virgen de las Mercedes.

*Changó:* dios de la virilidad, del fuego, del rayo, de los tambores. Su color es el rojo y sincretiza con Santa Bárbara.

*Osain:* orisha dueño de las hierbas del monte y curandero. Sincretiza con San José.

En la liturgia conocida como Palo Monte se rinde culto a los muertos y a los espíritus de la naturaleza. Su hechicero se llama Mayombero, siendo Mayombe la íntima relación del espíritu de un muerto que junto a la tierra, el agua, y los animales conforma el universo adorado por los descendientes cubanos de aquellos esclavos traídos de lo que hoy en día son los estados africanos del Zaire, el Congo, Angola y Mozambique. Las Reglas Congas carecen de un panteón complejo de divinidades, pero poseen un amplio y multifacético sistema de magia que, según sus creencias, es extremadamente eficaz y procede directamente de Nsambi, de Dios. Se dividen en tres Reglas fundamentales: Mayombe (la menos sincretizada), Briyumba





*Ver y creer.* Marta María Pérez, 2000.



(mezclada con la Santería) y la Kimbisa (Regla que asimila ciertos elementos yorubacristianos sincretizándolos con las deidades paleras, también conocidas como Mpungos).

El jerarca mayor del Palo Monte<sup>39</sup> tiene el poder para establecer comunicación con el espíritu del muerto que habita la cazuela<sup>40</sup>, al cual atienden ofreciéndole sacrificios y oraciones<sup>41</sup>. A menudo el mayombero es poseído por el espíritu del muerto, convirtiéndose así en un oráculo para predecir y aconsejar. En otras ocasiones, el palero emplea como instrumento adivinatorio el Mpakeo Mpaka Menso, que es una especie de cuerno que tiene en su interior ingredientes mágicos y cuya abertura final está tapada por un espejo. Este espejo va siendo ahumado por el jerarca, interpretando a través de él las formas que se intuyen de entre el humo.

En el Palo Monte, los muertos forman parte de la vida cotidiana. No existe en este culto una mitología tan extensa como en el caso de los yorubas, pero tienen un gran conocimiento botánico, haciendo de las plantas unos de sus principales objetos de adoración.

<sup>39</sup> Conocido también como Mayombero, Tata Enkise, el Padre Nanga o el padrino.

<sup>40</sup> Espacio físico donde el mayombero supone que se encuentra el espíritu del muerto.

<sup>41</sup> Los sacrificios son de animales, preferentemente gallinas.

## MARTA MARÍA PÉREZ BRAVO: LA METÁFORA COMO HERRAMIENTA

Una lectura de la obra de Marta María basada únicamente en la influencia que la religión popular cubana ejerce sobre el conjunto de su obra, la consideramos parcial e incompleta ya que nuestra artista no siempre objetualiza contenidos procedentes de las liturgias sincréticas populares, sino que en numerosas ocasiones parte de ellas 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. En el transcurso de la presente investigación nos hemos encontrado con especialistas que evitan una traducción literal entre el legado africano y el corpus narrativo de Pérez Bravo. Esta interpretación no nos resulta demasiado acertada, ya que a lo largo de nuestro pormenorizado análisis hemos tenido la oportunidad de constatar cuán importantes son en la práctica artística de Marta María las fuentes a las que nos hemos estado refiriendo. Recordemos la opinión que la propia artista sostiene al hablar de la importancia que ha tenido en el desarrollo de su trabajo la obra de Fernando Ortiz, Lidia Cabrera o Natalia Bolívar<sup>42</sup>:

Estos autores que cita son claves para entender la cultura cubana. Sus obras son como una estructura constructiva para mi trabajo, principalmente la obra de Lydia Cabrera. Tengo el placer de conocer a Natalia Bolívar, quien personalmente me ha ayudado mucho<sup>43</sup>.

Sin abandonar las declaraciones de Pérez Bravo, detengámonos ahora en unas palabras de la artista, donde vuelve a explicar cuales son las fuentes principales de su trabajo y como re-interpreta sus contenidos para ponerlos al servicio de su discurso creativo:

El tema casi único de mi obra, desde entonces (1984), es un acercamiento a las diferentes manifestaciones religiosas de origen africano, que, producto de su sincretismo con el catolicismo, conforman una parte importante de la cultura cubana. Recreo sus lenguajes, formas materiales de expresión, su concepción de mundo y del ser humano como universo, estableciendo una especie de paralelo entre esa riqueza espiritual y la expresión artística<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> Tres investigadores de referencia obligatoria en el estudio de temas relacionados con el legado africano en la cultura y religión cubana.

<sup>43</sup> GARCÍA, Manuel, Entrevista con Marta María Pérez, en *Revista Lápiz*, núm. 131, p. 39.

<sup>44</sup> Palabras de Marta María Pérez Bravo recogidas en el catálogo: VVAA. *Mapas Abiertos. Fotografía Latinoamericana (1991-2002)*, Madrid, Fundación Telefónica, noviembre de 2003; Barcelona, Palau de la Virreina, noviembre de 2003, Lunwerg Editores / Fundación Telefónica, p. 96.



Sin embargo, no pretendemos afirmar de manera categórica que los cultos populares cubanos sean su única fuente de inspiración. Bien sabemos que la práctica artística no se puede separar del entorno social, político y cultural que la origina, así como de la huella que el propio creador imprime en la obra. En el caso de Marta María podemos descubrir claras influencias de una consolidada tradición que abrazaría contenidos presentes en la obra de Beuys, Mendieta, Cindy Sherman o Eugenia Vargas. El presente apartado se propone trazar un itinerario que nos facilite las claves para una mayor comprensión de los contenidos fundamentales que subyacen en las fotografías de Pérez Bravo. Este recorrido nos obligará a reflexionar sobre cuestiones que abordan lo femenino, la superstición, el rito, la recreación poética del cuerpo, el juego o el deseo.

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<sup>45</sup>. 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 y perteneciendo a la 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 tiene un carácter puramente documental, registrando la intervención hecha en la naturaleza. De este periodo son también sus particulares *cascadas* que elaboradas en el mismo material proporcionan una onírica visión que otorga nuevas lecturas a uno de los cuatro elementos fundamentales, aquellos que para Daniel Bell participaban como sólida estructura en el origen de mitos y estrategias rituales.

En la serie «Para concebir» de 1986, apreciamos con claridad contenidos de un marcado carácter autobiográfico. 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.

---

<sup>45</sup> v. BELL, Daniel, «Hacia la gran instauración: La religión y la cultura en una era postindustrial», en *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Traducido por Néstor A. Míguez, Alianza Editorial, Col. Ciencias Sociales, Madrid, 1994, p. 87.



*No matar ni ver matar animales* (de la serie «Para concebir»).  
Marta María Pérez Bravo, 1986.

Al igual que Mary Kelly en su obra «Post-partum Document»<sup>46</sup>, toda la suma de dulces tópicos que suelen acompañar el periodo de gestación en la mujer son conscientemente desmontados en esta serie. La ternura 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 contenidos y tácticas discursivas presentes en el movimiento artístico feminista<sup>47</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 más políticamente comprometidas como las representadas por Jenny Holzer, Barbara Kruger o The Guerrilla Girls. Sin em-



---

<sup>46</sup> 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*.

<sup>47</sup> 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*, todos ellos en su mayoría, hombres.

bargo, 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.

Durante toda la trayectoria de Pérez Bravo, el cuerpo, su propio cuerpo, será otra constante, descubriendo mediante su presencia tránsitos que nos acercan hacia territorios donde lo emocional, lo psicológico o lo onírico tienen un protagonismo fundamental. 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. Evitando el retrato, trasciende el contenido anecdótico y denotativo que podría albergar una representación mimética del referente. Lejos de esta intención, reordena fragmentos de su identidad para hablarnos de conceptos más relacionados con aspectos que atañen a la generalidad del ser humano, a sus temores, a sus zonas de penumbra. La artista construye decorados para una representación cultural de su propia cotidianeidad, creando un espacio íntimo que camina de lo individual a lo universal. En su serie «Recuerdos de nuestro bebé», realizada en el año 1987, nos ofrece imágenes de sus gemelas representadas por dos muñecas a las que hace partícipes de una nueva ceremonia. En esta ocasión Marta María reconstruye ese sentimiento maternal de protección, al colocar a las dos muñecas-hijas como diminutos granos que se pierden entre las líneas [re-dibujadas] de la palma de su mano. Dentro de la misma serie apreciamos otras metáforas, poemas visuales contruidos para protegernos ante la muerte, manifestar supersticiones o delimitar espacios donde conviven sentimientos llenos de ambigüedad<sup>48</sup>.

Si la presencia de la religión popular cubana se constituye —según palabras de la propia artista— como estructura fundamental de su trabajo, la constante recreación poética de su cuerpo nos obliga a interpretar ciertos contenidos de su obra desde perspectivas no abordadas hasta el momento en nuestra investigación. Nos llama poderosamente la atención la nueva intencionalidad que descubrimos en la utilización que Marta María hace del desnudo femenino (su propia desnudez). La cultura y sociedad cubana es tradicionalmente machista, por ello esta re-lectura que Pérez Bravo propone tiene una importancia capital. Sus intenciones cobran una trascendencia mayor al compararlas con los objetivos que perseguía el tradicional género del desnudo que comenzó su andadura en las postalitas publicitarias de principios del siglo xx. Durante casi todo el siglo pasado un componente demasiado dulzón se destila en el tratamiento de la imagen de la mujer desnuda. Las poses contribuyen a potenciar esa pretendida elegancia y suavidad en las formas, construyendo —junto a un erotismo de calendario— clichés que nos ofrece un cuerpo de

---

<sup>48</sup> Recordemos por ejemplo la imagen en la que vemos la mitad de su rostro cubierto de barro, utilizando de nuevo las dos muñecas que se sitúan encima de sus ojos cerrados.



*Mano con flor.* Roberto Salas, 1995.

mujer espejo de un producto comercial listo para ser consumido. En la exposición titulada «Antología del desnudo Femenino en la fotografía cubana»<sup>49</sup>, la representación estereotipada de un conjunto de valores que el hombre identifica con la femineidad 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 a éste en un simple y ordinario objeto de deseo. Todas estas obras comparten un discurso muy conservador y ensalzan valores que nada tienen que ver con la poética que Pérez Bravo ofrece en sus fotografías, afortunadamente tan alejadas de la canónica representación del cuerpo femenino que tuvo y todavía tiene lugar en la fotografía realizada por hombres en Cuba.

En contraposición a este tradicional tratamiento del género del desnudo femenino en la isla, la obra de Pérez Bravo constituye un importantísimo precedente al ampliar las posibilidades interpretativas y ofrecer un campo abierto a otros autores de los ochenta que encontrarán en el uso del cuerpo una de sus más preciadas herramientas narrativas. Con su imagen como principal referente nos invita a reflexionar sobre contenidos que indagan lo metafísico, el dolor, la pérdida o la misteriosa energía de estar vivo. Marta María se desnuda 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

---

<sup>49</sup> Realizada en el Centro de Arte 23 y 12 de la ciudad de La Habana en abril de 2000. En esta muestra se incluyeron fotografías de Joaquín Blez, Felipe Atoy, Roberto Rodríguez Decall, Raul Corrales, Ramón Pacheco, Marta María Pérez y Juan Carlos Alom, entre otros.

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).

La superstición en la obra de Marta María constituye otro ingrediente que debemos considerar dentro de nuestro estudio al tener un protagonismo especial en el discurso narrativo que la artista nos propone. Durante el desarrollo de su trabajo observamos en numerosas ocasiones elementos que podemos relacionar directamente con estrategias rituales, rescatando miedos ancestrales que actúan en un tiempo presente. El pasado da la forma y la cotidianeidad el sentido.

En Cuba se dan cita dos factores que consideramos fundamentales a la hora de analizar la presencia de la superstición en la sociedad y cultura de la isla: una larga tradición del castigo que tiene su origen en el sistema esclavista y una férrea moral católica introducida por los descubridores<sup>50</sup>. El estatus represivo presente en toda superstición tiene como principal objetivo establecer duras condenas, utilizando una variada tipología de la maldición. Todas aquellas actitudes que se consideran alejadas de una palabra divina, norma o ley, reciben su amenaza que entendemos como un aviso que vaticina una desgracia mayor. Con el fin de evitar su trágico destino, el amenazado se intenta proteger mediante un acto ritual, un rezo o un amuleto. Marta María retomará en una parte importante de su producción contenidos que se relacionan directamente con la superstición, con los temores que despierta y con los ritos que le acompañan. Recordemos las obras tituladas «Está en sus manos» de 1994, «Muchas venganzas se satisfacen en el hijo de la persona odiada» de 1986 o «La mano poderosa» de 1996. En «Está en sus manos», Marta María se transfigura en Eleguá<sup>51</sup>, representando mediante su rostro cubierto de barro el objeto que normalmente simboliza a este dios en el culto popular cubano. Dos caracoles ocupan el espacio de sus ojos, los mismos que el padrino utiliza para pronosticar el futuro del creyente que lo solicita. Su cuerpo convertido en altar personifica su propio destino, constituyéndose como una ofrenda para sí misma. En la segunda de las obras mencionadas perteneciente a la serie «Para concebir», las supersticiones están relacionadas con la maternidad, sintetizando en contundentes imágenes temores que son claves en el proceso de gestación de la mujer. «La mano poderosa» evidencia la creencia en un destino dirigido por un ser superior que los humanos no pueden modificar. En esta fotografía se sustituye la mano poderosa de dios por la mano poderosa del artista que —según declaraciones de Pérez Bravo— intenta de un modo irónico dominar los diferentes estratos de poder que existen en el mundo del arte, personificados por muñecos de trapo que simbolizan al galerista, al coleccionista o al crítico. Estos personajes nos recuerdan poderosamente a los fabricados

---

<sup>50</sup> Por otro lado y atendiendo al carácter sincrético de la cultura cubana, se ha producido una interesante combinación entre la nigromancia medieval —de raíz espiritista— conservada a través de las predicciones gitanas, el animismo-totemismo aborigen y la santería.

<sup>51</sup> Deidad del panteón Yoruba, dueña del destino de las personas.

con telas, utilizados como vehículos de la maldición en los ritos de budú o magia negra.

En el análisis de la trayectoria artística de Pérez Bravo no encontramos variaciones que nos hagan pensar en una ruptura a nivel formal o conceptual. Marta María sostiene de un modo invariable aquellos elementos clave que identifican su poética y que hemos estado analizando hasta el momento. Únicamente en el año 2001 apreciamos un cambio derivado de un ejercicio técnico<sup>52</sup>: la artista convierte en negativo imágenes realizadas un año antes en positivo, consiguiendo con esta inversión convertir lo blanco en negro y viceversa. No percibimos en esta alteración cromática ningún signo que nos indique un cambio importante de intenciones, más bien nos inclinamos a pensar que esta indagación formal se corresponde más con una búsqueda de nuevos códigos iconográficos que rescaten de la monotonía una obra que por momentos podría perder intensidad.



---

<sup>52</sup> No es la primera vez que la artista presenta diferentes versiones de su trabajo en las que introduce pequeños cambios normalmente de encuadre.