



# LA FOTOGRAFÍA EN EL NUEVO DOCUMENTALISMO CUBANO DE LOS NOVENTA: LO ÍNTIMO ES POLÍTICO

## PHOTOGRAPHY IN THE NEW CUBAN DOCUMENTARY OF THE 1990S: THE PERSONAL IS POLITICAL

## A FOTOGRAFIA NO NOVO DOCUMENTARISMO CUBANO DOS ANOS NOVENTA: O ÍNTIMO É POLÍTICO

### RESUMEN

El artículo examina los factores que impulsaron el nacimiento de una nueva concepción de la fotografía documental cubana en los años noventa del siglo pasado. Este cambio transformó la fotografía, que pasó de ser una herramienta de propaganda oficial a convertirse en una práctica crítica con un fuerte enfoque político, justo cuando el régimen atravesaba una profunda crisis de credibilidad entre la población. Así surge un nuevo tipo de documental que refleja la realidad cotidiana de la Isla, muy diferente a las bases ideológicas del relato oficial. Este Nuevo Documentalismo favoreció el despertar de una resistencia política y promovió la evolución del medio, impulsando un cambio significativo frente al documental tradicional.

### ABSTRACT

This article examines the factors that led to the emergence of a new conception of Cuban documentary photography in the 1990s. This shift transformed photography from a tool of official propaganda into a critical practice with a strong political focus, precisely at a time when the regime was facing a deep credibility crisis among the population. A new kind of documentary emerged one that reflected the everyday reality of the Island, markedly different from the ideological foundations of the official narrative. This New Documentary fostered the rise of political resistance and contributed to the evolution of the medium, promoting a significant shift away from traditional documentary forms.

### RESUMO

O artigo examina os fatores que impulsionaram o surgimento de uma nova concepção da fotografia documental cubana nos anos noventa. Essa mudança transformou a fotografia, que deixou de ser uma ferramenta de propaganda oficial para se tornar uma prática crítica com forte enfoque político, justamente quando o regime enfrentava uma profunda crise de credibilidade entre a população. Assim, surgiu um novo tipo de documentarismo que refletia a realidade cotidiana da Ilha, bastante diferente das bases ideológicas do discurso oficial. Esse Novo Documentarismo favoreceu o despertar de uma resistência política e promoveu a evolução do meio, impulsionando uma mudança significativa em relação ao documentário tradicional.

### PALABRAS CLAVE

Cuba; revolución; crisis; documentalismo; fotografía; arte e intimidad.

### KEYWORDS

Cuba; revolução; crise; documentarismo; fotografia; arte e intimidade.

### PALAVRAS-CHAVE

Cuba; revolução; crise; documentarismo; fotografia; arte e intimidade.

## 1. INTRODUCCIÓN

Nuestro artículo parte de una hipótesis clara: la fotografía documental cubana dio un giro decisivo al dejar de ser un instrumento propagandístico al servicio del gobierno, para convertirse en una herramienta de contestación popular ante las graves consecuencias de la crisis política e institucional que atravesó Cuba en los años noventa del siglo pasado. Verificaremos esta hipótesis aplicando una metodología que tiene uno de sus pilares fundamentales en el trabajo de campo llevado a cabo en la Isla. Gracias a las entrevistas mantenidas con especialistas como Rufino del Valle<sup>1</sup> y Nelson Herrera Ysla<sup>2</sup> o con conocidos fotógrafos como Raúl Corrales<sup>3</sup> o José Manuel Fors<sup>4</sup>, hemos conseguido testimonios directos de personajes que, sin duda, han hecho historia en la evolución del medio fotográfico cubano. Junto a estas fuentes, debemos considerar la importancia de algunas de las consultas realizadas en los archivos de la ciudad de La Habana como la Fototeca de Cuba, el Centro Wifredo Lam, la Biblioteca Nacional o la UNEAC. Dentro del material consultado consideramos especialmente valiosas las aportaciones de teóricos cubanos como Gerardo Mosquera<sup>5</sup>, Cristina Vives<sup>6</sup>, Nahela Hechevarría<sup>7</sup> o María Eugenia Haya<sup>8</sup>. Sus estrategias metodológicas para abordar el análisis de la relación del arte con la política nos permitirán comprender cómo el particular contexto de la Revolución crea un clima único que da lugar a una producción cultural singular y arriesgada. En este estudio también tendremos presente la importancia de aquellas teorías que nos han dado las

claves para abordar el análisis del medio fotográfico y, más concretamente, del género del documental y de sus implicaciones con lo social. En este apartado no queremos dejar pasar por alto voces como las de Rosalind Krauss<sup>9</sup>, Victor Burgin<sup>10</sup> o Philippe Dubois<sup>11</sup>.

El objetivo fundamental de la investigación gira en torno a la necesidad de visibilizar esta etapa reciente de la fotografía cubana ya que, su estudio puede enseñarnos mucho más que las particularidades de una técnica. Su profunda hibridación con factores políticos y culturales no hablan sólo de fotografía, sino que reflejan un inestimable acercamiento a la identidad del pueblo cubano, su complejo sistema político y su cultura. Este objetivo general tiene, a su vez, una doble intención. Por un lado, pretendemos ampliar el escaso material académico sobre la materia y, por el otro, queremos dar voz a fotógrafos fuera del contexto occidental, entender su testimonio y apreciar su diferencia. De todo ello se derivan otras intenciones como: sopesar hasta qué punto podemos asimilar el largo proceso de la Revolución Cubana, como un activo agente transformador en el cambio de comportamiento de la fotografía que nosotros sustentamos o valorar qué importancia ha tenido en la aparición del *Nuevo Documentalismo Cubano* fenómenos que se originan en el campo artístico como el crucial Renacimiento Cubano de los ochenta<sup>12</sup>.

Los estudios publicados que hacen referencia al tema elegido son escasos y, con frecuencia, escritos por autores cubanos. En este sentido, nos gustaría destacar la excelente labor de los ya mencionados María Eugenia Haya, Cristina Vives, Nelson Herrera o Nahela Hechevarría. Sus contribuciones van desde la óptica más historicista de Haya, hasta una visión más crítica con el contexto cubano como la aportada por la especialista Cristina Vives. Su lectura ha resultado imprescindible para consolidar la base sobre la que se levanta este artículo. Fuera de Cuba nos encontramos con autores como el artista y crítico uruguayo Luis Camnitzer<sup>13</sup> cuyo análisis del arte de los ochenta en Cuba resulta imprescindible para nuestra investigación o con el artista e investigador español Carlos

1 Rufino del Valle (La Habana, 1946) es Historiador de la Fototeca de Cuba, Profesor de Apreciación e Historia de la Fotografía en la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de La Habana y presidente del Fondo Cubano de la Imagen Fotográfica.

2 Nelson Herrera Ysla (Ciego de Ávila, Cuba, 1947) trabaja en el Centro Wifredo Lam de La Habana y forma parte de la comisión que organiza la Bienal de La Habana. Es además ensayista, crítico de Arte y autor de numerosas monografías sobre arte cubano.

3 Raúl Corrales (Ciego de Ávila, Cuba 1925-La Habana, 2006) fue uno de los fotógrafos cubanos más representativos del periodo que abarca desde 1959 hasta 1980. Durante más de 25 años fue uno de los fotógrafos oficiales que acompañaba a Fidel Castro en sus actos oficiales. Fundador en 1961 de la Sección de Fotografía de la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (de ahora en adelante, UNEAC).

4 José Manuel Fors (La Habana, 1956) es un conocido fotógrafo cubano que tuvo un papel esencial en la renovación del lenguaje fotográfico cubano de los ochenta.

5 MOSQUERA, G.: "The new art of revolution in Cuba", *Art and Text*, 39, 1991, pp. 22-25.

6 VIVES, C.: "Fotografía cubana. Una historia... personal", *Arte Cubano*, 3, 2001, pp. 48-59.

7 HECHAVERRÍA, N.: "La fotografía documental cubana de los noventa: una propuesta", *Arte Cubano*, 2-3, 2003, pp. 24-33.

8 HAYA, M. E.: "Sobre la Fotografía Cubana". *Revolución y Cultura*, 93, 1980, pp. 41- 60.

9 KRAUSS, R.: "Los espacios discursivos de la fotografía", en *Lo fotográfico por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1990.

10 BURGIN, V.: "Looking at photographs", en BURGIN, V: *Thinking Photography*. London: Macmillan Education UK, 1982, pp. 142-153.

11 DUBOIS, P.: *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1986.

12 Recordemos que este término fue acuñado por el crítico uruguayo Luis Camnitzer, para referirse a la "explosión" del arte cubano de los ochenta. Cfr. CAMNITZER, Luis. *New Art of Cuba*. Edición revisada. University of Texas Press. Austin, Texas, EEUU, 2003.

13 CAMNITZER, Luis. *New Art of... op. cit.*

Tejo Veloso<sup>14</sup> que, aun desarrollando un estudio centrado en la fotografía contemporánea en Cuba dentro del campo artístico, sí desarrolla ideas que son de interés para el análisis de este nuevo documental. Además de estos referentes, nos gustaría señalar que una de las fortalezas de nuestra investigación reside en aportar una mirada externa y, por tanto, potencialmente más neutral. Hemos intentado no caer en el reduccionismo ideológico ni en una lectura paternalista. Esta posición de distancia nos ha permitido dialogar con fuentes diversas y construir un enfoque que, heredero de los *Cultural Studies*, integra herramientas provenientes de la sociología, las ciencias políticas o la historia. Esta metodología de análisis multidisciplinar enriquece nuestro estudio y lo sitúa en el cruce teórico entre la lucha contra lo hegemónico, la capacidad simbólica de la imagen fotográfica y la sensibilidad hacia las carencias de una sociedad en crisis.

La estructura del artículo arranca con un primer apartado de enfoque historicista que ofrece un panorama general sobre la evolución de la fotografía en Cuba, desde sus orígenes hasta el triunfo de la Revolución. Este marco temporal no sólo contextualiza el nacimiento del género documental en la Isla, sino que también analiza momentos claves en el devenir de la fotografía cubana. Nos interesan especialmente estos episodios porque consideramos que han podido contribuir a la consolidación del documental como una herramienta clave en la construcción de discursos de poder. Nuestro segundo epígrafe, se centra en reflexiones de carácter ontológico sobre el género del documental, articulando un debate epistemológico en torno a la naturaleza del propio documento fotográfico para desmontar su supuesta objetividad, evidenciando cómo la cámara, lejos de ser un testigo neutro, está condicionada por el entorno cultural y político y por las decisiones subjetivas del fotógrafo. Esta reflexión nos ayudará entender los desplazamientos discursivos que experimentará la fotografía cubana en las décadas siguientes. El siguiente capítulo titulado “Factores esenciales que propiciaron la aparición de una nueva fotografía documental en la Cuba finisecular”, se corresponde con el *corpus* de nuestro trabajo. Esta parte de la investigación aborda los años noventa del siglo pasado y analiza con detalle aquellos factores que han propiciado que la fotografía documental cubana pasase de un instrumento del Estado a una herramienta política. Como podremos apreciar, estos factores han sido variados y complejos y, como la mayor parte de la producción cultural cubana, están profundamente imbricados con la política, la economía y la sociedad. Para terminar esta sección destacamos algunos nombres

claves a la hora de entender el *Nuevo Documentalismo Cubano* en el campo fotográfico. No creemos oportuno entrar en el análisis formal de sus obras porque ello nos alejaría demasiado del interés central del artículo que, como hemos comentado, pone el foco en el estudio de las causas que estimularon la aparición un nuevo documental en Cuba.

## 2. CONTEXTO HISTÓRICO: UNA APROXIMACIÓN A LA HISTORIA DE LA FOTOGRAFÍA EN CUBA

Tal y como nos confirma el historiador cubano Rufino del Valle, los comienzos de la fotografía en Cuba -allá por el año 1840- se caracterizan esencialmente por su gran número de retratos<sup>15</sup>. Como en otras latitudes, las personas que se retrataban en Cuba lo hacían, en parte, para simbolizar su poder de clase frente a otros sectores menos privilegiados (principalmente de raza negra) que no podían asumir los costes de un retrato en estudio<sup>16</sup>. En estos tempranos retratos observamos una gran influencia de las colecciones de fotos procedentes de Europa o Estados Unidos, sin advertir ninguna peculiaridad que nos haga pensar en una forma de hacer genuinamente cubana. Los retratistas que consideramos más representativos de la segunda mitad del siglo XIX fueron Esteban Mestre y Francisco Serrano, ampliamente conocidos por su extenso trabajo y por sus aportaciones técnicas que posibilitaban una mayor movilidad del fotógrafo y un menor tiempo de exposición en la toma fotográfica, lo que le otorgaba al retrato una mayor naturalidad.

Las guerras de la Independencia y el advenimiento de la República convirtieron a la prensa en el principal soporte para el medio fotográfico que tenía como objetivo documentar hechos históricos. A finales del XIX se acuña por vez primera en Cuba el término documental<sup>17</sup>. Nelson Herrera sostiene que, sobre todo en los tres últimos años de la guerra de Independencia, proliferan documentos excepcionales como los que describen la caballería y los campamentos mambises (Fig. 1) o las grandes reuniones de insignes militares cubanos<sup>18</sup>. Impulsado por este contexto, el género del documental en Cuba gana

15 Extracto de la entrevista concedida por Rufino del Valle en la Fototeca de Cuba de La Habana el 31 de enero de 2004. La entrevista permanece inédita.

16 HAYA, M. E.: “Sobre la Fotografía...” *op. cit.*

17 CASTRO MUÑÍZ, M.: 1998. “Micronotas fotográficas”, en DÍAZ BURGOS, J.M: *Cuba, 100 años de fotografía*. Murcia, Mestizo, 1998.

14 TEJO-VELOSO, C. *El cuerpo habitado: fotografía cubana para un fin de milenio*. Biblioteca de la Cátedra de Cultura Cubana “Alejo Carpentier” de la USC, nº 8. Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Santiago de Compostela, 2008.



Fig. 1: Anónimo. Campamento de mambises, circa 1897. Archivos de la Fototeca de Cuba.

popularidad con las trágicas imágenes de los campesinos reconcentrados por mandato del general Valeriano Weyler o los reportajes anónimos que nos acercaban a la dura vida en el campo y a las labores relacionadas con el azúcar o el tabaco. En estos años la fotografía que se publicaba en prensa cobra un gran protagonismo, alcanzando su punto álgido durante la lucha contra Machado<sup>19</sup>. En este periodo se genera una fotografía de marcada preocupación

18 Extracto de la entrevista concedida por Nelson Herrera Ysla en el Centro Wifredo Lam de La Habana el 27 de enero de 2004. La entrevista permanece inédita.

19 Gerardo Machado (1871-1939). Militar y político cubano. Participó en la lucha de la independencia, y llegó a alcanzar el grado de general. Asumió el poder en 1925, implantando un régimen dictatorial, cuya prolongación ilegal (1929-1933) originó continuos desórdenes, duramente reprimidos. En 1933,

social, publicada principalmente en las revistas *Carteles*, *Social* -que abriría sus puertas al grupo minorista- y *Bohemia*, destacando la labor de reporteros muy conocidos como Generoso Funcasta, José Manuel Acosta, Pepe Tabío, Blanco Santa Coloma, Ocaña y Rafael Pegudo, entre otros. Ellos documentarán los acontecimientos más importantes de la época, registrando las masivas huelgas de los obreros y los estudiantes, los crímenes cometidos por el gobierno o la pobreza del campo cubano. Como colofón de este agitado periodo, la década de 1920 se cierra en Cuba con una grave crisis originada en el segundo mandato de Gerardo Machado. Un empobrecimiento extremo de la población junto a un sistema dictatorial basado en el terror, sitúan muy alto el nivel de tensión social. Esta tensión sigue aumentando tras el asesinato de Mella<sup>20</sup>, la intensificación de la represión oficial y la precaria situación de los trabajadores de la zafra. Sin embargo, tal y como señala Herrera, los años veinte nos dejaron una fotografía social intensa al documentar las migraciones de las ciudades al campo o la lucha -inspirada por la Revolución Rusa de 1917- del movimiento sindical de obreros<sup>21</sup>. A todos estos factores hay que sumar la intervención norteamericana que tenía como objetivo ganar el monopolio del mercado del azúcar. La reacción social no se dejó esperar y el 4 de agosto de 1933 se decreta una huelga general que provoca la huida de Machado. Batista, después de haber luchado para derrocar a Machado, es ascendido a jefe del ejército y de 1940 a 1944 apoyado por EE. UU. desarrolla su primer periodo presidencial. En 1952, da un golpe de estado y derroca al Dr. Prío Socarrás<sup>22</sup>, iniciándose una atroz dictadura. Se anula la Constitución de 1940 y se declaran ilegales todos los partidos políticos que existían hasta la fecha. La dictadura de Batista llegará hasta 1959 fecha en la que Fidel Castro y sus tropas -activos desde 1953- toman las riendas políticas de Cuba. A partir de este momento, la fotografía documental sirvió como propaganda oficial del dogma revolucionario. Reforzando este argumento, la especialista en fotografía cubana Cristina Vives, nos confirma el impulso que el régimen concede a este tipo de fotografía: «(...) publicada a páginas completas de los principales diarios, difundida en el cine,

perdido el apoyo de EE.UU., e incapaz de resolver la crisis política y económica, huyó del país.

20 Fundador del partido comunista cubano y líder de los estudiantes que luchaban contra el intrusismo norteamericano es asesinado en 1929.

21 Extracto de la entrevista concedida por Nelson Herrera Ysla en el Centro Wifredo Lam de La Habana el 27 de enero de 2004. La entrevista permanece inédita.

22 Carlos Prío Socarrás (1903-1977). Político cubano. Ganó las elecciones presidenciales en 1948. Su mandato fue en general favorable a las organizaciones sindicales obreras. En 1952 fue derrocado por el golpe militar de Batista y se exilió a EE. UU. En un principio apoyaría la política de Fidel Castro, pero en 1961 observa sus diferencias con éste y se separa políticamente de la ideología castrista. Durante la década de los sesenta se convierte en uno de los máximos dirigentes de los exiliados cubanos.

manipulada por la gráfica política movilizativa, promovida en exposiciones itinerantes de carácter conmemorativo»<sup>23</sup>. La fotografía pasa a ser durante casi las dos primeras décadas del proceso revolucionario, un reflejo fiel de los ideales sustentados desde la oficialidad que sin duda conocía el poder de persuasión y propaganda implícito en el registro fotográfico. El arte y la cultura, donde está incluida la fotografía, eran entendidos como una herramienta al servicio exclusivo de los fines políticos de la Revolución<sup>24</sup>. A partir de los años setenta un grupo de fotógrafos procedentes del documental clásico comienzan a plantear temas tan importantes como la construcción de un *corpus* crítico para la fotografía cubana, la inclusión de estudios de fotografía a nivel medio y superior o la necesidad de dignificar la práctica fotográfica que, según su criterio, era vista como un arte menor y periférico frente a las Bellas Artes. Este colectivo<sup>25</sup>, formado por fotógrafos como Rogelio López Marín (Gory), Alberto Korda, Mario García Joya (Mayito), María Eugenia Haya (Marucha), Iván Cañas o Raúl Corrales, comenzaron a sentar las bases para que el *Nuevo Documentalismo Cubano* haya podido ser una realidad<sup>26</sup>.

### 3. OBSERVACIONES SOBRE LA PRÁCTICA DOCUMENTAL

La fotografía en sus inicios era considerada como una herramienta capaz de copiar la realidad sin ningún tipo de intervención ni interpretación<sup>27</sup>. Esta capacidad de mimesis estaba sustentada por el carácter mecánico de la cámara fotográfica que garantizaba la obtención de una imagen de manera «(...) “automática”, “objetiva” casi “natural”»<sup>28</sup>. Sin

embargo, ese valor indíxico de lo fotográfico pronto fue puesto en entredicho por el efecto de numerosos condicionantes que aportaban y aportan subjetividad a la fotografía. En este sentido, la propia historia de la fotografía nos revela múltiples fisuras. Ya desde los primeros daguerrotipistas se conocen alteraciones deliberadas que comprometen la supuesta objetividad del documento fotográfico. Esta manipulación encontró terreno fértil en la ya mencionada creencia de que la imagen fotográfica, por su carácter mecánico, era una copia fiel del referente. Partiendo de esta afirmación, el propio medio fotográfico legitimaba el discurso que lo consideraba el modo más preciso —y por tanto más fiable— de representar la realidad, sin importar su origen. La realidad nos confirma que el acto fotográfico se nutre de una serie de decisiones que van desde la acotación temática-formal del momento del disparo, la elección del encuadre, la búsqueda de una luz determinada o el equilibrio en la composición. En la fotografía documental también entrarían en juego factores como la instrumentalización política de la imagen, los intereses de las agencias fotográficas, el texto que suele acompañar a la fotografía o incluso cuestiones físicas como el formato o la elección del blanco y negro o el color. Estas variantes modifican drásticamente la realidad y convierten a la fotografía en un acto subjetivo, alejado de la pretendida capacidad mimética que se defendía en los años iniciales del descubrimiento, aquello que Fontcuberta denomina: «(...) un automatismo natural»<sup>29</sup>. La fotografía documental puede sufrir manipulaciones más profundas traicionando su capacidad de atrapar la realidad para entrar en el terreno de lo falso. Un caso paradigmático y no tan lejano en el tiempo, lo constituye el borrado de personas en las fotografías que documentaban la vida del dictador Stalin. A medida que sus amigos iban convirtiéndose en enemigos, sus rostros desaparecían para siempre. En esta manipulación comprobamos lo fácil que es construir un nuevo relato ajustado al contexto creado por los intereses del sistema dominante. En este sentido, la práctica fotográfica es quizás uno de los medios más cambiantes y sensibles a su espacio discursivo. Ello pone en evidencia la naturaleza camaleónica de la fotografía a la hora de construir el código semántico de su mensaje<sup>30</sup>.

23 VIVES, C.: “Fotografía cubana...”, *op. cit.*

24 CASTRO RUZ, F.: “Palabras a los intelectuales”, en, *La Revolución Cubana*. México, Ediciones Era. 1972.

25 Interesante contrastar las actas de una reunión de este colectivo que resume sus intereses y nos da un estado de la fotografía documental en Cuba a inicios de los años 80. Cfr. Frente al lente. *Revolución y Cultura*, nº 93, mayo 1980.

26 Para consultar imágenes que comprenden el periodo que va desde los finales del siglo XIX hasta el año 1998, se recomienda: VV. AA.: *Cuba cien años de fotografía. Antología de la fotografía cubana 1898-1998*. Murcia: Ediciones Mestizo, La Habana: Fototeca de Cuba, 2000. Para la fotografía en los años sesenta, consultar: VV. AA.: *Cuba. La fotografía de los años 60*. La Habana: Fototeca de Cuba, 1988. / VV. AA.: *Ernesto Che Guevara. Fotografías 1960-1964*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2002. / VV. AA.: *Che Guevara por los fotógrafos de la Revolución Cubana*. La Habana: Ediciones Aurelia Internacional, 2003.

27 FONTCUBERTA, J.: *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 26.

28 DUBOIS, P.: El acto fotográfico..., *op. cit.*

29 FONTCUBERTA, J.: *El beso de Judas...*, *op. cit.*, p. 26.

30 KRAUSS, R.: “Los espacios discursivos...”, *op. cit.*

#### 4. FACTORES ESENCIALES QUE PROPICIARON LA APARICIÓN DE UNA NUEVA FOTOGRAFÍA DOCUMENTAL EN LA CUBA FINISECULAR

La sociedad cubana de los años noventa evidencia un escepticismo cada vez mayor frente a una rígida fotografía documental que continúa operando como un instrumento propagandístico del Estado para validar los hitos de la Revolución. Desde las esferas de poder se elabora un discurso oficial a través de la imagen fotográfica, el cual dista mucho de reflejar la realidad política, económica y social que atravesaba la isla. El uso constante de la fotografía en Cuba como medio propagandístico para disimular los excesos del régimen ha acabado por generar un gran desinterés en la audiencia; incluso podríamos también decir cierto rechazo. En relación con esta idea, el fotógrafo cubano José Manuel Fors habla del agotamiento del documentalismo oficial y cómo las imágenes de Raúl Cañibano o Ramón Pacheco (claros exponentes del Nuevo Documental) han sabido trascender la mera postura complaciente y sumisa de sus predecesores<sup>31</sup>. A continuación, presentamos un análisis de las causas principales que han llevado al deterioro de la fotografía documental cubana concebida como la voz oficial del régimen. Paradójicamente, estos mismos factores han sido el motor para la aparición de una nueva forma de concebir la fotografía documental en la Isla.

##### 4.1. El Periodo Especial de los noventa

La paulatina y creciente decadencia que la década de los noventa supuso para todo el pueblo cubano nos permite ver con claridad la gran influencia que la situación económica y política puede llegar a tener sobre la sociedad y, por consiguiente, sobre la producción cultural que se desarrolla en un lugar y un tiempo determinado. Derivado de esta trágica crisis, tanto en la nueva fotografía documental, como en el resto de la producción cultural cubana finisecular, advertimos la presencia insistente de un giro hacia un microrrelato más íntimo y cotidiano. Esta herramienta estimula la aparición de contenidos reivindicativos que situarán a la marginalidad, la miseria, el exilio forzoso o las consecuencias de la imposición ideológica del sistema en un primer plano de contenido<sup>32</sup>. El creador iniciará un repliegue hacia sí mismo, concentrando sus esfuerzos en la supervivencia individual

perdiéndose progresivamente la solidaridad que destacaba en otros tiempos como uno de los principios inquebrantables de la sociedad cubana. Junto a ello, el ideal utópico de la Revolución se derrumba y la necesidad individual por sobrevivir se coloca en primer plano. El estado, caracterizado por mantener un marcado sesgo protecciónista, ya no puede asegurar lo básico para subsistir<sup>33</sup>. Tal y como apunta Valdés Figueroa, la crisis de los noventa actuó como un revulsivo que modificó el panorama sociocultural que intentaba salir de una paralizante austeridad<sup>34</sup>.

Cuba se enfrenta a una grave crisis provocada por el derrumbe del sistema socialista de la URSS y los Países del Este<sup>35</sup>. Esta situación, que sólo fue la punta del iceberg, tiene un impacto extremadamente perjudicial en la economía, la relación de la política con la población y las condiciones de vida de la sociedad cubana<sup>36</sup>. El modelo y principal benefactor que tantos años había acompañado y sustentado al gobierno cubano se derrumbaba sin solución. Todas estas profundas transformaciones no solamente hicieron tambalearse los principios fundamentales del régimen, sino que incrementaron el hostigamiento por parte de los Estados Unidos que en esos momentos veía en Cuba un país debilitado. La Isla se vuelve más insular que nunca, enfrentándose quizás -desde los inicios de la Revolución- a uno de sus episodios más preocupantes. Al mismo tiempo, el propio sistema perdía paulatinamente su credibilidad, empeñándose en mantener vigente un modelo político caducado. Sin ejemplos a los que seguir y sin ayudas a las que acogerse, el socialismo cubano experimenta el mayor aislamiento de su historia. ¿Cómo salir de la grave recesión económica que parece inevitable? A este respecto, el gobierno cubano declaró abiertamente que estaban buscando nuevas vías de desarrollo y nuevos mercados, confesando que el momento era complicado y no sabían muy bien hacia donde caminar. Una nueva situación de dependencia, pero ¿de quién? Se inicia en 1990 un desconocido periodo bautizado por el propio gobierno como “Periodo especial en tiempos de paz”<sup>37</sup>. Esta declaración de emergencia nacional se

33 MAESENEER, R.: *Devorando a lo cubano: una aproximación gastrocrítica a textos relacionados con el siglo XIX y el Período Especial*. Madrid, Iberoamericana, 2012.

34 VALDÉS FIGUEROA, E.: “Trayectorias de un rumor. El arte cubano en el periodo de la posguerra”, en BLOCK, H: *Art Cuba. The New Generation*. Nueva York: Harry N. Abrams, INC, 2001.

35 MESA-LAGO, C.: “Hacia una evaluación de la actuación económica y social en la transición cubana de los años noventa”. *América Latina Hoy*, 18, 2009, pp. 19-34.

36 SKLODOWSKA, E.: *Invento, luego resisto: el Período Especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990-2015)*. Patagonia: Editorial ebooks, 2016.

37 PÉREZ-LÓPEZ, J.: “El interminable periodo especial de la economía cubana”. *Revista Foro Internacional*, 173, 2003, pp. 566-590.

31 Extracto de la entrevista concedida por José Manuel Fors y realizada el 3 de mayo de 2004. La entrevista permanece inédita.

32 HECHAVARRÍA, N.: “La fotografía documental...”, *op. cit.*

mantuvo cuatro años, pero sus consecuencias no se llegaron a superar. Así, esta caída de la economía cubana tuvo graves repercusiones que dinamitaron logros de la Revolución que parecían indestructibles<sup>38</sup>. El transporte urbano colapsó en la mayoría de las poblaciones, la asistencia médica dejó de ser eficiente, los productos básicos para la alimentación desaparecían por largas temporadas, se produjeron éxodos importantísimos de población y muchos profesionales de la sanidad, la educación y la cultura abandonaban en masa el país. Este terremoto socioeconómico destrozó los frágiles pilares de una sociedad en lucha permanente.

#### 4.2. Movimiento crítico internacional hacia el clásico género documental

Los años finales de los setenta y principios de los ochenta empezaron a cuestionar la capacidad de la fotografía documental para copiar miméticamente la realidad. Con la guerra del Vietnam como telón de fondo la fotografía como documento de lo real experimenta una crisis de la cual ya no se recuperará. Szarkowski nos habla de ello cuando alude a que las imágenes que registran el conflicto, sin duda impactantes, son incapaces de explicar sus causas<sup>39</sup>. La década de los setenta se cierra dejándonos un profundo agotamiento de las fórmulas discursivas de la fotografía documental tradicional. Esta fisura fue un agente más en la profunda crisis que estaba experimentando el mundo capitalista desarrollado que había confiado a ciegas en el poder de la imagen y, por ende, en la fotografía.

Victor Burgin, nos recuerda que la fotografía a menudo cobija una intertextualidad alimentada por códigos culturales e históricos que contaminan la propia imagen fotográfica. Estos significados preexistentes (signos latentes) disminuyen la supuesta objetividad que debería caracterizar a un documento puramente descriptivo. Reflexionando sobre esta idea, Burgin apunta: « (...) Treating the photograph as an object-text, “clasic” semiotics showed that the notion of the “purely visual” image is nothing but an Endenic Fiction»<sup>40</sup>. Coinciendo con las tesis de Burgin, Martha Rosler arroja luz para vencer a la “Ficción Endémica” descrita por el teórico británico y superar así al clásico documental americano representado por autores como Lewis Hine, Alfred Stieglitz o Berenice Abbott. Rosler,

ha denunciado la manipulación política de las imágenes al servicio de los intereses del gobierno, la interesada construcción de la realidad por parte de los fotógrafos, la falta de ética que subyace en la explotación de la imagen de las personas vulnerables para fines políticos o artísticos o el control gubernamental sobre el fotógrafo<sup>41</sup>. Siguiendo a Rosler, el modo en que las imágenes documentales se construyen, presentan y consumen contribuye a mantener las estructuras de poder y desigualdad, en lugar de desafiarlas o promover un cambio social real<sup>42</sup>.

#### 4.3. Los aperturistas años ochenta

Los años ochenta en Cuba han propiciado una importante autonomía formal y conceptual para la producción cultural cubana en casi todas sus disciplinas<sup>43</sup>. Esta apertura ha sido posible gracias a una mayor permisividad oficial que permitía una expresión más libre del creador. Paulatinamente, la represión de años anteriores en la plástica parece bajar su intensidad<sup>44</sup>. Este giro en la política cultural se consolida con la puesta en marcha del *Proceso de Rectificación de Errores* llevado a cabo en el *Tercer Congreso del Partido Comunista de Cuba* celebrado en 1986<sup>45</sup>. Este importante congreso permitió la revisión crítica de las fisuras del sistema a través de la obra de arte. Después de sufrir la censura brutal en épocas anteriores como el “Quinquenio Gris”<sup>46</sup> de los setenta, el arte y la cultura en Cuba comienzan a respirar sin presión del Estado. Tampoco podemos olvidar la importancia que ha tenido la creación del Instituto Superior de Arte de La Habana (ISA). La llegada de nuevos profesores como Flavio Garciandia o Consuelo Castañeda van a formar a nuevas generaciones dentro de la libertad formal dinamitando las pedagogías arcaizantes que

41 Podemos extrapolar esta crítica de Rosler a la situación que se ha vivido en la fotografía documental cubana que documentaba, críticamente, los logros de la Revolución. Esta manipulación ideológica tantas veces repetida hizo que, en el contexto cubano de los noventa, el gobierno de Castro y la fotografía comienzasen a falsear sistemáticamente la realidad.

42 ROSLER, M.: “In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography),” en *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2000*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2004. Nótese que, aunque el ensayo original es de 1981, la referencia bibliográfica de la colección donde está incluido es del año 2004.

43 Cfr.: CAMNITZER, Luis. “New Art of...”, *op. cit.*

44 MOSQUERA, G.: “The new art...”, *op. cit.*

45 MESA-LAGO, C.: “El proceso de rectificación en Cuba: causas políticas y efectos económicos”. *Revista de estudios políticos*, 74, 1991, pp. 497-532.

46 FORNET, A.: “El Quinquenio Gris: revisitando el término”, *Casa de las Américas*, 246, 2007, p. 3.

38 FARBER, S.: *Cuba since the revolution of 1959: A critical assessment*. Chicago: Haymarket Books, 2011.

39 SZARKOWSKI, J.: *Mirrors and Windows. American Photography since 1960*. New York, The Museum of Modern Art, 1978.

40 BURGIN, V.: “Looking at...”, *op. cit.*

solían habitar las aulas de los distintos centros de arte<sup>47</sup>. Todos estos ingredientes han creado un contexto propicio para que una transformación sin precedentes tuviese lugar en una efervescente producción cultural. Tal y como sostiene Herrera, el *Nuevo Documentalismo Cubano* no estuvo ajeno a esta situación ya que esta profunda transformación no afectaba solamente a las artes plásticas, sino, y con igual intensidad, a la fotografía, el cine, el teatro o la literatura<sup>48</sup>. Dentro de este marco es interesante señalar que, en ocasiones, se produce una notable relación de proximidad entre la fotografía documental y aquellos creadores que incorporaban el medio fotográfico a su práctica artística<sup>49</sup>. Quizás contagiada por la permisividad que disfrutaba la plástica del momento, la fotografía como documento decide expandir sus intereses, llegando a procedimientos normalmente vetados por la ortodoxia fotográfica e incidiendo en delicadas parcelas de la realidad cubana que el sistema prefería mantener ocultas. A diferencia de las décadas de los sesenta y los setenta, el fotógrafo documentalista de los primeros años de los ochenta gozará de una mayor libertad a la hora de identificar el tema central de su trabajo. Sin presiones oficiales, será el propio autor el que decida sobre que parcela de la realidad decide trabajar. Gracias a esta autonomía, la fotografía documental cubana -ya en los años ochenta- explora con detalle inéditas parcelas de intimidad. Buen ejemplo de ello son las series tituladas “El patio de mi casa” de Rigoberto Romero, “Espejo interior” de Lázaro Miranda o “Paisaje del patio” de Gilda Pérez.

#### 4.4. Influencia de la fotografía documental latinoamericana

En la fotografía que se desarrolla en Latinoamérica -sobre todo a partir de mediados de los setenta- apreciamos una creciente preocupación sociológica al tiempo que percibimos una mayor implicación del sujeto sobre la realidad que documenta, permitiendo que su particular visión sobre lo que le rodea juegue un papel muy destacado. Por vez primera surge con fuerza un conjunto de temáticas que exploran la identidad, el género o lo

popular. Estamos ante un cambio de intenciones que recorre el continente y que tendrá su origen en el ya célebre *Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía* celebrado en México en 1978. Ese encuentro permite situar a la fotografía cubana en el mapa latinoamericano y también crear un modo de hacer genuinamente latinoamericano y situarlo a escala mundial<sup>50</sup>. Latinoamérica se enorgullece de una rica tradición fotográfica especialmente preocupada por su problemática económica y social. Esta tradición toma cuerpo en la obra de fotógrafos tan importantes como Paolo Gasparini, Pedro Meyer o Graciela Iturbide. El ensayo, que tanta importancia tendrá en el cambio de intenciones del finisecular documental cubano, se consolida en la tradición fotográfica latinoamericana<sup>51</sup> y ejercerá una poderosa influencia en el estilo de muchos de los autores que conformarán el *Nuevo Documentalismo Cubano*. De este modo, un buen número de fotógrafos cubanos optan por el ensayo como género predilecto. Ello les permite profundizar en una temática a través de una serie de imágenes homogéneas en estilo y concepto. Al lado de este modo de hacer, descubrimos un claro protagonismo de la metáfora que mostrará con nitidez el mundo interior del autor, utilizando la intimidad y la cotidianidad como un elemento central de su discurso. Todos estos rasgos son importantes porque dotan a esta nueva escuela de una fuerte personalidad y porque dan soporte artístico a una manera de luchar contra el colonialismo y el imperialismo<sup>52</sup>. El triunfo de la Revolución Cubana en 1959 y el rescate del concepto Martiniano de “Nuestra América” fue crucial en este aspecto y puso en marcha un movimiento político de izquierdas que aglutinaba a muchos de los países que conforman el continente centro y sur americano. La necesidad de expresarse utilizando códigos y estrategias comunes dentro de la fotografía documental respondía también a la idea de alcanzar una unidad sociopolítica continental. En este nuevo universo latinoamericano prevalece una actitud comprometida de los propios fotógrafos para, tal y como apunta Leticia Rigat «(...) encontrar una mirada latinoamericana que permita la liberación del colonialismo cultural»<sup>53</sup>.

47 MORA, A.: “Arte y educación: identidades en construcción en la Universidad de las Artes, ISA”. *Revista Clea*, 3, 2017, pp. 28-44.

48 Extracto de la entrevista concedida por Nelson Herrera Ysla en el Centro Wifredo Lam de La Habana el 27 de enero de 2004. La entrevista permanece inédita.

49 Recordemos en este sentido, los primeros trabajos de Eduardo Muñoz Ordoqui, Arturo Cuenca, José Manuel Fors, René Peña o Manuel Piña. En estos autores, esta nueva intención del documental será el punto de partida para -años más tarde- poder articular un discurso -dentro ya del campo del arte contemporáneo- que utilice la fotografía como soporte.

50 CORP, M.: “Las relaciones al pasado en la fotografía latinoamericana: por un acercamiento estético y antropológico de la fotografía”, *ArteLogie*, 7, 2015.

51 DEBROISE, O.: *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

52 La primera vez que se usó el término Fotografía Latinoamericana fue en un artículo de la especialista venezolana María Teresa Boulton, publicado en 1950 en la Revista Reflejos.

53 RIGAT, L.: “Los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía y la reconfiguración de las prácticas fotográficas”. *Dixit*, 32, 2020, p. 36.

#### 4.5. Antecedentes en la fotografía cubana

La lista de personalidades que han influido en el modo de hacer del *Nuevo Documentalismo Cubano* de los noventa es extensa. Entre otros muchos nombres nos gustaría recordar la importancia de Mario García Joya, María Eugenia Haya, Rogelio López Marín (Alias Gory), Arturo Cuenca o José Manuel Fors. Desde el realismo hasta lo conceptual, el trabajo que llevaron a cabo dinamita al héroe revolucionario para dar paso al protagonismo de la vida cotidiana y a inquietudes de un profundo carácter íntimo.

Dentro de este universo fotográfico masculino, la labor desarrollada por María Eugenia Haya se convierte en un referente esencial para nuestro objeto de estudio. María Eugenia, conocida también como Marucha, fue la primera directora de la Fototeca de Cuba; un lugar donde se llevó a cabo un importante trabajo de archivo y recuperación de la fotografía histórica cubana. Marucha también nos ha dejado textos imprescindibles como *Apuntes para una historia de la fotografía en Cuba* publicado en 1980, comisariados como la exposición *Historia de la fotografía cubana*<sup>54</sup> o la organización del *III Coloquio de Fotografía Latinoamericano* celebrado en La Habana en el año 1984. La rigurosa labor de investigación -apoyada por su esposo Mario García Joya (alias Mayito)- ha sentado los cimientos para una historia de la fotografía en Cuba construida con verdadero procedimiento científico y sensibilidad artística<sup>55</sup>. Pero la labor de Marucha no se limitaba a su papel como investigadora y comisaria, su legado alcanza también una excelente obra fotográfica. A este respecto, el célebre Raúl Corrales, nos comenta: «(...) era mejor fotógrafo que Mayito. Eso les sucede a muchos fotógrafos. Que se casan con mujeres que son fotógrafos y que las mujeres son mejores que ellos»<sup>56</sup>. Partiendo de una mirada interior, María Eugenia nos propone otras lecturas de la sociedad cubana y del propio proceso revolucionario, trascendiendo la demagógica narración oficial de la fotografía en Cuba. Sus preocupaciones artísticas nos posicionan ante contenidos con una fuerte carga emocional, transmitiéndonos mensajes que se corresponden directamente con la vida cotidiana. A lo largo de su intensa trayectoria artística apreciamos con claridad estas consideraciones. A modo de ejemplo, recordemos su trabajo titulado *Sol de Día* realizado en 1981, así como su larga serie del *Liceo* o de *La Tropical*, también de los años ochenta (Fig. 2). En sus imágenes



Fig. 2: La Tropical. María Eugenia Haya, "Marucha". 1980. 9 x 12 cm. Archivos de la Fototeca de Cuba

es frecuente la recreación de su entorno familiar, o de aquellos lugares populares donde la música o el baile conforman el escenario de sus personales narraciones. Huyendo de las poses artificiales o de la grandilocuencia de las grandes epopeyas, la obra de Marucha nos acerca a un particular neorrealismo, creando una visión renovada de la sociedad crecida con la Revolución.

54 Muestra llevada a cabo en el año 1979 en el museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil en México DF.

55 VIVES, C.: "Fotografía cubana...", *op. cit.*

56 Extracto de la entrevista concedida por Raúl Corrales en su casa de Cojimar (La Habana) el 4 de febrero de 2004. La entrevista permanece inédita.

#### 4.6. Ruptura con el fotodocumentalismo de prensa

A partir sobre todo de los inicios de la década del noventa, la producción fotográfica documental cubana se bifurcará claramente entre la fotografía de prensa y la fotografía documental. Mientras que la primera estaba condicionada por una publicación inmediata y una clara utilidad social, la segunda actuará con una mayor libertad fuera de los estrictos límites ideológicos de la prensa oficial. Lógicamente, el soporte institucional de la imagen fotográfica quedará restringido a la prensa y a las salas de exposiciones dirigidas por el gobierno. El fotógrafo documentalista cubano comenzará entonces a realizar fotografías personales fuera de las motivaciones que podrían tener las dirigidas fotografías de la prensa oficialista. En numerosas ocasiones, esta poética más intimista acostumbrada a situarse al margen de la oficialidad del momento no llegaba a ver el espacio expositivo, permaneciendo largas temporadas en los archivos particulares del fotógrafo.

#### 4.7. La Asociación de los Hermanos Saíz, la UNEAC o la Fototeca de Cuba como puntos de encuentro y discusión

A finales de los ochenta, estas instituciones reunieron a un numeroso grupo de fotógrafos unidos por su deseo de trascender la concepción clásica del género documental. Lo significativo de estas plataformas es que no solo congregaban a fotógrafos, sino también a artistas que comenzaban a incorporar la fotografía como medio central en su práctica, proponiendo nuevas lecturas de la realidad con la intención de testimoniar la profunda crisis que atravesaba el país<sup>57</sup>. Inicialmente, documentalistas y artistas visuales mantenían cierta distancia conceptual y, sobre todo, estética. Sin embargo, la compleja situación económica de la época propició un acercamiento que resultó en un intercambio fructífero y en la construcción de un lenguaje visual híbrido y complejo. Este contexto dio lugar a un intenso debate que enriqueció mutuamente a ambos colectivos. La labor de estos organismos fue clave no solo en términos de producción artística, sino también en la consolidación de una sólida base teórica. A través de una programación diversa -conferencias, conversatorios, talleres y encuentros teóricos de alto nivel- se fomentó el pensamiento crítico y el diálogo interdisciplinario. Es importante destacar que la colaboración de estas instituciones con la Bienal de La Habana les otorga una dimensión internacional que favorecía la entrada de corrientes artísticas y de pensamiento llegadas de cualquier parte del mundo.

57 TEJO-VELOSO, C. El cuerpo habitado..., *op. cit.*

#### 4.8. Empuje de nuevas poéticas claves en el desarrollo del Nuevo Documentalismo Cubano

Dentro de lo que podríamos considerar los nuevos documentalistas de los noventa y siguiendo la clasificación realizada por la crítica cubana Nahela Hechavarría Pouymiró<sup>58</sup>, diferenciaremos dos grandes grupos. El primer bloque estará formado por fotógrafos que ven consolidado su trabajo hacia los años finales de los ochenta y primeros de los noventa. De este momento destacaríamos el trabajo de José Ney, Carlos y Humberto Mayol, Adalberto Roque, Katia García, Lissette Solórzano, Pedro Abascal, Ramón Pacheco y Eduardo Muñoz Ordoqui. El segundo grupo lo constituye ya hacia mediados de la década de los noventa, la intensa trayectoria de fotógrafos como: Cristóbal Herrera, Raúl Cañibano, Niurka Barroso, Lázaro Miranda y Eddy Garaicoa, entre otros. En esta activa comunidad nos llama la atención el trabajo desarrollado por Katia García, Niurka Barroso y Eduardo Muñoz Ordoqui. Sus imágenes se convertirán en paradigma que ilustra el cambio de intenciones del *Nuevo Documentalismo Cubano*. Desde estas poéticas asistimos a la decadencia de un sistema y nos alejamos de aquella visión optimista de los primeros años de la Revolución. El *Nuevo Documentalismo Cubano* dentro del campo fotográfico sustituye al héroe por el ciudadano, las gloriosas historias por la cotidianidad de quien padece una crisis sin precedentes y a una dócil masa social por el individuo. La cámara ha variado la dirección de su foco y ya no se detiene en el líder. Las personas son ahora protagonistas. El instante sin manipular se convierte en herramienta expresiva para un grupo de fotógrafos que pone su objetivo en una reprimida comunidad gay y transexual, en austeros espacios domésticos, en escenas callejeras donde el tiempo parece detenerse o en rituales arraigados en la tradición afrocubana no del todo aceptados por la ortodoxia oficial. Estos diferentes contextos, con frecuencia olvidados por el sistema, construyen otra Cuba que reivindica su esencia buscando una narración que se aleje de lo dogmático y lo propagandístico. La imagen de Katia García reproducida a continuación (Fig. 3) visibiliza magistralmente esas zonas de penumbra al rescatar -de un modo sórdido- una de las celebraciones más populares de Cuba: La fiesta de los Quince<sup>59</sup>. Con esta imagen, Katia dilapida cualquier elemento festivo que pueda subyacer en la celebración. El rostro serio de la homenajeada y la oscuridad que la rodean son un fiel reflejo del momento: sólo una pequeña ventana abierta nos deja ver un trozo de cielo.

58 HECHAVARRÍA, N.: "La fotografía documental cubana...", *op. cit.*

59 Por regla general en esta celebración, la joven quinceañera aparece vestida como una emperatriz de címonónica. Su periplo se inicia en momento que abandona su casa para ir a un lujoso salón donde



Fig. 3: Katia García. Sin título, 1990. Publicado en: Cuba, 100 años de fotografía. Antología de la fotografía cubana 1898-1998, pág. 124

protagonizará una calculada coreografía de vals junto a otras parejas. Lo que antes representaba simbólicamente el paso de la niñez a la edad adulta, hoy se ha convertido en un escaparate del estatus económico familiar. El evento obliga a una inversión económica para poder pagar el coche, la comida, la bebida o la banda de música. En medio de una profunda crisis, muchas familias cubanas ven en estas fiestas una oportunidad para escapar de la realidad o demostrar prestigio, lo que acentúa desigualdades y presiones sociales. Mientras algunas jóvenes lo celebran con sencillez utilizando lo que el Estado ofrece, otras invierten sumas importantes de dinero. Este fenómeno ha dado lugar a una próspera industria informal que opera fuera del control estatal.

## CONCLUSIONES

El *Nuevo Documentalismo Cubano*, surgido en la década de 1990, representa un cambio único en la funcionalidad y el propósito de la fotografía documental en la Isla, al alejarse de propaganda oficial y explorar, en cambio, la cotidianidad y las complejas realidades de una sociedad inmersa en una dramática crisis. Nuestro artículo demuestra que este nuevo documental no fue un fenómeno aislado o fortuito sino el resultado de una confluencia de factores intrínsecos al propio medio fotográfico, a la sociedad, a la cultura y a la política; este contexto propició una ruptura con las formas tradicionales del género. Dentro de este abanico de causas, nuestro estudio destaca, entre otras, el impacto del colapso del bloque socialista, la gran crisis de los noventa y el resultante *Periodo Especial en Tiempos de Paz*; la apertura cultural promovida por el *Proceso de Rectificación de Errores* en los años ochenta, la creación de instituciones clave como el ISA o la Fototeca de Cuba; o la influencia del documental latinoamericano que introdujo nuevas estrategias discursivas como el ensayo visual o el uso expresivo de la metáfora.

Nuestro análisis también demuestra que este nuevo documental favoreció la emergencia de discursos visuales alternativos que, al centrarse en lo íntimo y lo marginal, ofrecieron una mirada más transparente y plural sobre la realidad cubana. El ensayo fotográfico, el uso de la metáfora, la apropiación de espacios domésticos o la reivindicación de lo ritual alejado del folklore comercial, facilitaron la aparición de nuevos escenarios que convirtieron al nuevo documental en una herramienta de resistencia política. Asimismo, el protagonismo otorgado al individuo por encima del héroe revolucionario supuso una vuelta de tuerca discursiva que rompió con décadas de un todopoderoso discurso oficial. Este giro temático, enfocado en la marginalidad, la precariedad cotidiana, el impacto del exilio y la presión ideológica del gobierno, marcó un distanciamiento de las visiones utópicas usadas insistente por el Estado durante las décadas de los sesenta y setenta, principalmente. También cabe destacar la influencia de las artes plásticas y el cine, que -a lo largo de los ochenta- introdujeron una renovación estética y conceptual del hacer artístico. Estas prácticas abrieron el camino para que el *Nuevo Documentalismo Cubano* señalara la herida de una sociedad marcada por el conformismo, la crisis y un gobierno que mostraba evidentes signos de agotamiento.

La entrada en el siglo XXI ha introducido nuevos desafíos. La creciente influencia del mercado del arte debilita las posturas más combativas, favoreciendo una estética comercial, alineada con los intereses del mercado. Esta deriva nos plantea interrogantes sobre la efectividad de la práctica documental como un instrumento crítico en la Cuba actual.

Este nuevo marco abre inéditas vías de investigación centradas en la evolución del *Nuevo Documentalismo Cubano* en el siglo XXI. Resultaría pertinente analizar si los iniciales postulados críticos que lo definieron se mantienen hoy o si, por el contrario, han sido transformados o neutralizados por el entorno político, económico y cultural. ¿Puede lo íntimo seguir siendo político en la Cuba contemporánea?

## BIBLIOGRAFÍA

BURGIN, V.: "Looking at photographs", en BURGIN, V: *Thinking Photography*. London, Macmillan Education UK, 1982.

CAMNITZER, Luis: *New Art of Cuba*. Austin, Texas, University of Texas Press, 2003.

CASTRO MUÑIZ, M: 1998. "Micronotas fotográficas", en DÍAZ BURGOS, J.M: *Cuba, 100 años de fotografía*. Murcia, Mestizo, 1998, pp. 9-23.

CASTRO RUZ, F.: "Palabras a los intelectuales", en: *La Revolución Cubana*. México, Ediciones Era. 1972.

CORP, M.: "Las relaciones al pasado en la fotografía latinoamericana: por un acercamiento estético y antropológico de la fotografía", *Artelogie*, 7, 2015, pp. 1-16.

DEBROISE, O.: *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*. Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

DUBOIS, P.: *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1986.

FARBER, S.: *Cuba since the revolution of 1959: A critical assessment*. Chicago, Haymarket Books, 2011.

FONTCUBERTA, J.: *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

FORNET, A.: "El Quinquenio Gris: revisitando el término", *Casa de las Américas*, 246, 2007, p. 3.

HAYA, M. E.: "Sobre la Fotografía Cubana", *Revolución y Cultura*, 93, 1980, pp. 41- 60.

HECHAVARRÍA, N.: "La fotografía documental cubana de los noventa: una propuesta", *Arte Cubano*, 2-3, 2003, pp. 24-33.

KRAUSS, R.: "Los espacios discursivos de la fotografía", en: *Lo fotográfico por una teoría de los desplazamientos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1990, pp. 40-62.

MAESENEER, R.: *Devorando a lo cubano: una aproximación gastrocrítica a textos relacionados con el siglo XIX y el Período Especial*. Madrid, Iberoamericana, 2012.

MESA-LAGO, C.: "El proceso de rectificación en Cuba: causas políticas y efectos económicos", *Revista de estudios políticos*, 74, 1991, pp. 497-532.

MESA-LAGO, C.: "Hacia una evaluación de la actuación económica y social en la transición cubana de los años noventa", *América Latina Hoy*, 18, 2009, pp. 19-34.

MOSQUERA, G.: "The new art of revolution in Cuba", *Art and Text*, 39, 1991, pp. 22-25.

MORA, A.: "Arte y educación: identidades en construcción en la Universidad de las Artes, ISA", *Revista Clea*, 3, 2017, pp. 28-44.

PÉREZ-LÓPEZ, J.: "El interminable periodo especial de la economía cubana". *Revista Foro Internacional*, 173, 2003, pp. 566-590.

RIGAT, L.: "Los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía y la reconfiguración de las prácticas fotográficas", *Dixit*, 32, 2020, pp. 33-45.

ROSLER, M.: "In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography)", en: *Decoys and Disruptions: Selected Writings, 1975-2000*. Cambridge, MA, The MIT Press, 2004, pp. 151- 206.

SZARKOWSKI, J.: *Mirrors and Windows. American Photography since 1960*. New York, The Museum of Modern Art, 1978.

SKLODOWSKA, E.: *Invento, luego resisto: el Período Especial en Cuba como experiencia y metáfora (1990-2015)*. Patagonia, Editorial ebooks, 2016.

TEJO-VELOSO, C. *El cuerpo habitado: fotografía cubana para un fin de milenio*. Santiago de Compostela, Servicio de Publicacíons e Intercambio Científico de la Universidad de Santiago de Compostela, 2008.

VALDÉS FIGUEROA, E.: "Trayectorias de un rumor. El arte cubano en el periodo de la posguerra", en BLOCK, H: *Art Cuba. The New Generation*. Nueva York: Harry N. Abrams, INC, 2001, pp. 17-29.

VIVES, C.: "Fotografía cubana. Una historia... personal", *Arte Cubano*, 3, 2001, pp. 48-59.

VV. AA.: Cuba. *La fotografía de los años 60*. La Habana, Fototeca de Cuba, 1998.

VV. AA.: Cuba cien años de fotografía: *Antología de la fotografía cubana 1898-1998*. La Habana, Fototeca de Cuba, 2000.

VV. AA.: *Ernesto Che Guevara: Fotografías 1960-1964*. La Habana, Editorial Arte y Literatura, 2002.

VV. AA.: *Che Guevara por los fotógrafos de la Revolución Cubana*. Ciudad de Panamá, Ediciones Aurelia Internacional, 2003.