

Martí revisitado por la mirada del joven arte cubano de los años 80 y 90. Los casos de Juan Francisco Elsa Padilla y Sandra Ramos

OLGA MARÍA RODRÍGUEZ BOLUFÉ

Profesora de la Universidad Iberoamericana.
Ciudad de México.

La plástica cubana experimentó a inicios de los años 80 una profunda transformación en su lenguaje formal y conceptual, que respondió a una lógica interna del objeto artístico y a condiciones socioculturales del contexto cubano, que a su vez propiciaron el surgimiento de nuevas actitudes ante el arte y ante la creación.

Se produjo un proceso de autoconciencia que se vinculaba con la herencia de la vanguardia histórica cubana por la función social del arte inserto en un proyecto de democratización cultural que se había convertido en epicentro de resistencia en las coordenadas del Tercer Mundo.

Los artistas cubanos de la plástica, que ya desde 1981 con la exposición *Volumen I* venían demostrando síntomas de una renaciente fuerza en la indagación de nuevos temas, y que hacían propuestas desprejuiciadas y revolucionarias, avizoraron tempranamente muchas de las consecuencias de los cambios sociales que la nueva realidad imponía.

La calidad de las obras, la seriedad de los proyectos, la novedosa introducción de lenguajes y técnicas, la sólida preparación teórica y la relevancia simbólica de las llamadas *generaciones de los 80 y los 90*, hizo acreedores a sus protagonistas de un reconocimiento internacional significativo, hecho que también se ha mantenido en los años que corren.

A ello contribuyó que el proyecto pedagógico de las artes plásticas convirtió los espacios de clases y talleres en centros de discusión y participación que asumieron al artista como activador del diálogo directo con la cotidianeidad.

La intención de estos artistas era concebir un arte nacional informado, no aislado, pero a partir de respuestas cubanas a los movimientos internacionales, un poco recordando aquella actitud de apropiación que latía en los movimientos modernos de los años 20 en Latinoamérica. De este modo fue posible que la apropiación fuera original, nutriéndose de sus vivencias como creadores y como cubanos.

Las manifestaciones plásticas de la década del 80 reflejaron las consecuencias de un intercambio sociocultural mucho más dinámico y abierto, que permitió ampliar y reorientar los patrones de referencia en cuanto a información teórica y visual. Se produjo entonces una síntesis entre lo popular local y lo "culto", a lo que contribuyó la procedencia de estratos populares (generalmente de zonas rurales del interior de Cuba, o barrios antiguamente marginales) de la mayor parte de los nuevos artistas: "Provistos de una completa formación profesional y al unísono portadores del folclore vivo de sus medios, ellos están generalizando una obra 'cultiva' (no 'primitiva', popular ni naif) en cuya constitución interviene, desde dentro, la cultura vernácula"¹

Se trató de una década imprescindible para la historia del arte cubano, que irradiaría sus frutos de manera significativa al contexto plástico contemporáneo de Latinoamérica en tanto expresión de los tiempos nuevos, esos a los que los artistas de hoy, como expresara el intelectual cubano Juan Marinello hace veinte años, deben ser "fieramente leales ya que toda novedad es legítima y necesaria siempre que traduzca un mensaje que toque nuestra inquietud y nuestra esperanza".²

Desde el punto de vista temático sobresalieron reflexiones en torno a problemas internos y externos de la existencia humana, la ciencia, preocupaciones filosóficas, la revalorización de tradiciones

¹ Gerardo Mosquera: "El nuevo arte de la Revolución", en *Unión*, La Habana, no. 13, a. IV, 1991, p. 19.

² Juan Marinello: "Palabras de una exposición de plástica juvenil", en *Comentarios al arte*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983, p. 108.

no solo nacionales, sino caribeñas y latinoamericanas, con énfasis en las afro e indoamericanas que se intentaban reactualizar para orientar una interpretación del mundo con un sentido contemporáneo.

Entre los artistas cubanos de la plástica más sobresalientes de estas generaciones se encuentra: Juan Francisco Elso Padilla (1956-1988), uno de los seleccionados en el presente ensayo para reconocer el legado martiano como parte de las intenciones de revisitación a la historia desde una perspectiva profundamente humanista.

Desde los inicios de su carrera profesional, se integró al proceso de renovación de la plástica cubana de principios de los 80. Elso ya entonces apuntaba una personalidad artística que asumía aspectos del *land art* y del *arte povera*, al utilizar materiales naturales como la madera, las fibras, o el barro en la concepción de instalaciones y objetos cargados de simbolismo que se vinculaban al mundo de las culturas antiguas de Mesoamérica. Elso asumió con pasión y compromiso aquel legado martiano de que “la historia de América, de los incas a acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia. Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra”.³

Su primera exposición personal, *Tierra, maíz y vida*, de 1982, en la galería de la Casa de la Cultura de Plaza, en La Habana, mostraba su temprana necesidad por indagar en los componentes sígnicos de las antiguas culturas mesoamericanas.⁴ En una instalación con forma piramidal, y usando textos y sonidos con canciones de indios bari, Elso utilizó materiales orgánicos, terracota, maíz, madera y yute como estrategia ideoestética que aludía a las relaciones culturales de los antiguos desde una mirada contemporánea.

Si Juan Francisco apeló a los llamados “materiales pobres” fue, por un lado, debido a la escasez de recursos en la isla y las dificult-

³ José Martí: “Nuestra América”, publicado en *La Revista Ilustrada de Nueva York*, Estados Unidos, el 1ro. de enero de 1891, y en *El Partido Liberal*, México, el 30 de enero de 1891. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/osal/20140310040752/14Marti.pdf> (Consultado el 14 de abril de 2017). [Puede verse también en la edición crítica del ensayo realizada por Cintio Vitier y publicada por el Centro de Estudios Martianos, La Habana, 2010. Las citas pertenecientes al ensayo martiano se han cotejado por esta última edición. En lo sucesivo, NAEC. (N. de la E.)]

⁴ Cfr. Olga María Rodríguez Bolufé: *Ojos que ven, corazón que siente: arte cubano en México (1985-1996)*, México, Universidad Iberoamericana, 2007.

tades burocráticas para conseguirlos, pero, por otro lado, el uso de fibras, tierra y pigmentos naturales coincidió con los intereses antropológicos del artista y con buena parte de los movimientos de arte contemporáneo que se estaban desarrollando a nivel internacional. Así fue madurando una conciencia del significado intrínseco del material, que articulaba con el interés por dotar al objeto de una historia, de una idea, de un carácter connotativo. En este sentido, Elso expresaba: “Busco las relaciones, las relaciones políticas de los objetos y los materiales”.⁵ Sin embargo, no se trataba del uso de un material natural cualquiera, sino que en su proceso de diálogo y reconocimiento de los niveles místicos o simbólicos de los mismos, el autor fue definiendo una poética de obra viva, que articulaba, de forma precisa, la selección y el empleo de determinado material, en función de una dimensión discursiva previamente estudiada, que consiguió potenciar las metáforas subyacentes en los propios materiales. Gerardo Mosquera comenta: “El aspecto ‘pobre’ o ‘primitivo’ de las piezas resulta engañoso. Hay una técnica de la materia natural que da lugar a una estética muy singular del arte y permite una compleja codificación de sentido”.⁶

Es importante también mencionar que Juan inició su trabajo como docente, a finales de los años 70, en la escuela formadora de maestros Salvador Allende; después, en 1980, prosiguió en la escuela vocacional Vladimir Ilich Lenin, y tuvo uno de sus momentos más fecundos en 1982, cuando se integró al cuerpo académico de la Escuela Elemental de Artes Plásticas 20 de Octubre. Allí pudo estimular el trabajo en grupos y la investigación, fomentar la crítica honesta y la actitud creativa y reflexiva hacia la vida, para mostrar a sus alumnos al artista como ser ético, que aprende con su trabajo y consigue conectarse con su contexto y su espiritualidad. Elso asumía el rol que Martí proponía para la educación del hombre nuevo de América Latina: “Hombres vivos, hombres directos, hombres independientes, hombres amantes! Eso han de hacer las escuelas, que ahora no hacen eso”.⁷

⁵ Testimonio de Juan Francisco Elso en Rachel Weiss: “Elso y su tiempo”, en *Por América. La obra de Juan Francisco Elso*, México, IIE-UNAM, 2000, p. 30.

⁶ Gerardo Mosquera: “Presentación”, Catálogo de la exposición *Ante América*, Colombia, Banco de la República/Biblioteca Luis Ángel Arango, 1992, p. 81.

⁷ José Martí: *Obras completas. Edición crítica*, La Habana, Centro de Estudios Martianos, 2012 (obra en curso), t. 24, p. 233. [En los casos posibles,

En esta etapa como docente, Juan Francisco quedó impactado por el quehacer de Ana Mendieta, artista cubano-americana impulsora del feminismo y el *performance*, y especialmente por su trabajo en la isla, en la zona de Jaruco; al mismo tiempo se producía su primer contacto con el libro *El monte*, de Lydia Cabrera, con lo que se abría a sus ojos el descubrimiento de las culturas afrocubanas y aborígenes de América.

Elso había identificado en la antropología, la arqueología, la historia de las religiones y la mitología un rumbo que le tentaba, y, por eso, leía las “novelas antropológicas” del escritor mexicano Carlos Castaneda, a la vez que encontraba en *El monte* motivaciones que propiciaban la ampliación de su visión ética del mundo, y que lo conducían necesariamente a revisar también textos de psicología. De ese modo, se adentró en las obras de Mircea Eliade, Marie Louise von Franz, Fernando Ortiz, Claude Lévi-Strauss, James Frazer, Juan José Arrom, y el mexicano Alfredo López Austin, entre muchos autores que ansiaba conocer lo más pronto posible. Pero sin dudas, uno de los que más le motivó en este proceso formativo fue José Martí.

En 1984, Juan Francisco Elso, participó en la *I Bienal de La Habana* con una obra titulada *El monte*, en la cual utilizaba su propia silueta con detalles simbólicos como varillas, con lo que ya se evidenciaba más plenamente su interés por la santería. Esto abría una nueva brecha para las búsquedas del artista. La mitología yoruba, de gran riqueza filosófica y valores poéticos, constituye un sólido cuerpo de ideas sobre la creación del mundo. Le tomó tiempo entender el significado de lo sustancial en esas culturas, en oposición al estereotipo, fue entonces que se produjo un proceso de desmitificación de las culturas antiguas que trajo como consecuencia un aprovechamiento al máximo, llegando a convertirse en parte integrante de sus obras posteriores. En este proceso, el legado martiano en sus investigaciones sobre las culturas americanas tuvo un rol sumamente significativo y aportador para el joven artista. Fue una pieza de gran significación para su carrera, en la cual convertía los frágiles materiales, poderosamente cargados de misticismo, en protagonistas que hablaban por sí mismos, a la vez que remitía al libro de Lydia Cabrera, a la pintura de Wifredo Lam y a sus propias experiencias espirituales en ese año.

las citas martianas se han cotejado por esta edición, representada por sus siglas, OCEC. (N. de la E.)]

Y es que justo cuando produjo esta pieza, en 1983, Juan Francisco se iniciaba en la santería,⁸ animado por su amigo y colega Ricardo Rodríguez Brey, y por su necesidad de realización como ser humano y como artista. Esta circunstancia devino posteriormente en lo que Gerardo Mosquera ha definido como “un emplazamiento de lo religioso dentro de lo artístico, la readecuación del arte como experiencia místico-existencial, el basamento interior en intuiciones del mundo no occidentales desde un parentesco cultural y la construcción de una espiritualidad trascendental”.⁹ De este modo, Elso transitaba de su conocimiento erudito libresco a la experiencia real, a la confrontación con la vitalidad del culto en su entorno personal y colectivo.

Mientras, proseguía trabajando con sus alumnos en la concepción de instalaciones innovadoras con el uso de pigmentos naturales, y presentó una propuesta para el Salón de la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC) titulada *Noche, día*, instalación que ubicaba sobre el suelo dos círculos calendáricos de piedra y lodo con fragmentos de diversos materiales. Debajo de las piezas colocó semillas que correspondían a las épocas del año en que son sembradas, las cuales germinaron y provocaron que la pieza se renovara y cobrara vida al llenarse de retoños. Al igual que en la obra donde utilizaba el maíz, el artista cubano proponía reflejar la relación que existía entre la agricultura y los movimientos cósmicos con los significados simbólicos para los hombres americanos de la antigüedad.

En 1986, Elso presentó en la Casa de la Cultura de Plaza la exposición personal *Ensayo sobre América*, donde el hombre americano se enfrentaba a un mundo mítico. Fue así que, ante su necesidad de

⁸ Uno de los cultos afrocubanos, de origen yoruba, que llegó a Cuba con los esclavos traídos de la zona sur de África, en especial de Nigeria y el Congo, desde el siglo xvii. Su reacomodo a las condiciones de subsistencia generó un proceso sincrético en el que sus divinidades eran representadas en imágenes del culto religioso católico, y esto devino en una transculturación, de acuerdo con la definición de Fernando Ortiz, en cuanto creación de un nuevo fenómeno cultural. Cfr. Fernando Ortiz: *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, Santa Clara, Cuba, Dirección de Publicaciones-Universidad Central de Las Villas, 1963; Lázara Menéndez: *Estudios afrocubanos*, Universidad de La Habana, 1991.

⁹ Gerardo Mosquera: “Arte y religión en Elso”, en *Por América...*, ob. cit., p. 87.

descubrir los mitos de la cultura continental americana, optó por un acercamiento íntimo y profundo, en actitud desafiante y provocadora: “actuar como el creador de las culturas antiguas y populares que pone poderes y signos en los objetos y sabe que su creación es una sustancia mágica y mítica”.¹⁰ El joven creador cubano estaba asumiendo la representación de valores éticos en una concepción de artefacto simbólico, desde la articulación y construcción de un corpus teórico-reflexivo que se concretaba en una obra resultante de este proceso, y en consecuencia, evocadora ella misma de significados y de imaginarios colectivos. Asumía, como postulaba Martí, que “el primer deber de un hombre de estos días, es ser un hombre de su tiempo”.¹¹

En especial, la instalación *La fuerza del guerrero* partía del concepto que daba título a la pieza para detonar, cual artefacto, metáforas y narraciones acerca de la historia misma de América. Como refiere Gerardo Mosquera:

Se trata de una obra mayor, una de las más bellas utopías estéticas que se hayan hecho sobre el continente. El guerrero actúa allí a modo de un condensador que toma de lo alto la energía de los héroes culturales americanos, tanto históricos como míticos (Bolívar, Martí, Mackandal, la Pachan Mama, el Che, Quetzalcóatl) para traspasarla a la geografía del continente, en una imagen donde participan elementos indo y afroamericanos, del catolicismo popular, históricos, políticos, creencias vernáculas, etcétera.¹²

Y fue entonces cuando se produjo el primer viaje a México para Juan Francisco Elso Padilla, invitado junto con otros artistas latinoamericanos para participar en la muestra *Ejes constantes. Raíces culturales*, que se expondría en la Galería Alternativa, de la capital. Lo acompañaron sus dos grandes amigos cubanos, los pintores José Bedia y Ricardo Rodríguez Brey, compañeros de generación de *Volumen I*, y que igualmente compartían con Elso esa vertiente de búsquedas antropológicas y míticas, y su adhesión a la santería.

¹⁰ Gerardo Mosquera: “Última conversación con Elso”, en *Revolución y Cultura*, La Habana, no. 5, mayo de 1989, p. 22.

¹¹ *OCEC*, t. 5, p. 83.

¹² Gerardo Mosquera: “Arte y religión en Elso”, en *Por América...*, ob. cit., p. 76.

Para Elso, al igual que para Martí, su encuentro con México fue trascendental. La posibilidad de entrar en contacto directo con una cultura que había estudiado, de manera sistemática, desde sus años de estudiante partiendo del estímulo que los textos martianos le generaron, posibilitó la concreción de muchos de sus intereses como artista-investigador. Viene entonces a colación aquella frase martiana contenida en "Nuestra América": "Los pueblos que no se conocen, han de darse prisa para conocerse, como quienes van a pelear juntos".¹³

De hecho, las experiencias vividas en este país constituyeron el complemento perfecto para la realización de las propuestas conceptuales de Elso, a fin de cuentas el arte era "un largo proceso de aprehensión del mundo y de mí mismo como parte de él; más importante que las obras en sí son los procesos y las iluminaciones, que actúan como aprendizaje casi místico y forman mi actitud ante la vida".¹⁴

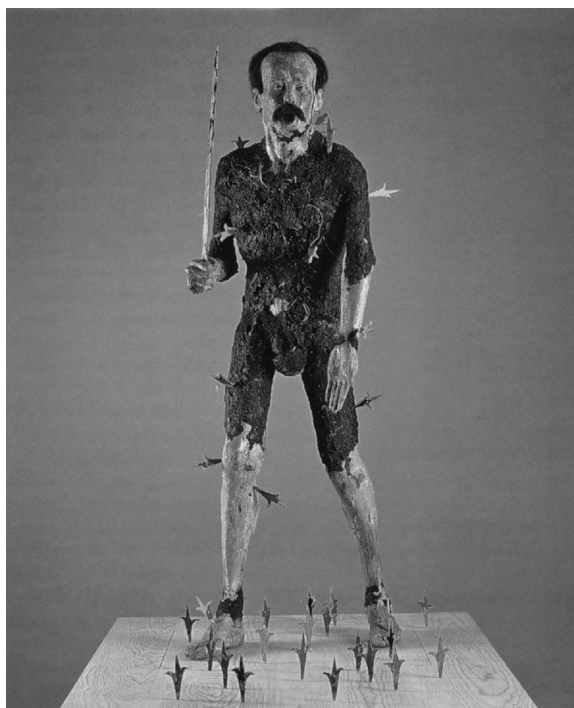
La integración de las experiencias de Elso con la santería cubana y con la memoria viva de los ritos que pervivían en México, trajo como resultado la creación, en 1986, de una de sus obras más memorables: *Por América*, síntesis de sus experiencias en la penetración de dos universos míticos. La selección de la figura de Martí como alusión al hombre americano contribuyó a develar esa profunda carga espiritual que irradia la pieza. Elso decía que había retomado las estrategias de los imagineros de la época colonial, que redundaban en un fuerte impacto dramático a nivel sensorial. Esto se intensificó al cubrir la escultura parcialmente con lodo y con una especie de dardos verdes y rojos que Orlando Hernández ha identificado con la sangre derramada por la agresión y el retoño del renacimiento y la fertilidad.¹⁵ Aquel Martí vulnerable y estoico transmitía un profundo concepto humanista y para nada retórico en el tratamiento del héroe; sin perder su poder, incitaba a cierto respeto reverencial junto a una empatía inquietante.

Cuando Elso estuvo en México apenas tenía completa la cabeza de Martí. La artista mexicana Magali Lara, quien fuera su esposa

¹³ NAEC, p. 7.

¹⁴ Juan Francisco Elso: "Catálogo", en *Por América*, Museo de Arte Carrillo Gil, México, febrero-marzo, 1990, p. 2.

¹⁵ Orlando Hernández: "Mapa (incompleto) de *Por América*", en *Por América...*, ob. cit., pp. 199-240.



por aquellos años, recuerda que “él pensaba en Martí, sintiéndose similar a él en su dilema de sentirse obligado a enfrentar su destino, al sentimiento de que su vida ya no estaba más en sus manos”.¹⁶ Antes de que él retornara a Cuba conversaban de Martí como el hombre que tuvo que enfrentarse a dolorosas decisiones en su vida, que casi murió obligado por luchar en una guerra en la que creía, pero para la cual no estaba preparado. Y de ese modo, ella se iba involucrando en su proceso creador, iba reconociendo fragmentos de la historia de Cuba que había leído con anterioridad, pero que él le transmitía de forma sentida y como una honda reflexión desde los acontecimientos que habían rodeado la vida de Martí entrelazados con su propia vida.

No es de extrañar el fuerte impacto que causó la obra entre los asistentes a la *II Bienal de La Habana*. Y tampoco es de extrañar que se detonaran diversas interpretaciones, tanto a nivel político como religioso, más aún al conocerse que la pieza había sido preparada a la manera de los ritos de la santería, y que el artista cubano había

¹⁶ Testimonio de Magali Lara enviado a la autora por correo electrónico, publicado en Olga María Rodríguez Bolufé: “Magali Lara y Juan Francisco Elso Padilla: el hallazgo compartido”, Dina Comisarenco (coord.), en *Codo a codo: parejas de artistas en México*, México, Universidad Iberoamericana, 2013, p. 342.

integrado su propia sangre y objetos personales, suyos y de Magali, para que tuviera vida propia.¹⁷ Con lo que esta pieza se asume, más allá del simbolismo histórico-artístico, desde un concepto vital.

Por América trascendió cual símbolo de esa tierra que a pesar de los dardos se empeña en seguir en pie, forzosamente, herida, como la concibiera Martí: “en qué patria puede tener un hombre más orgullo que en nuestras repúblicas dolorosas de América, levantadas entre las masas mudas de indios, al ruido de pelea del libro con el cirial, sobre los brazos sangrientos de un centenar de apóstoles?”.¹⁸ La referencia al Martí de Elso, llega como parte de uno de sus momentos creadores más interesantes y sólidos. Aquella figura doliente y ensangrentada conseguía levantarse contra las dificultades y obstáculos que los dardos sugerían. Con un pleno sentido de pertenencia y compromiso ético, el artista iba sustentando el concepto martiano de la cultura *nuestroamericana*, especialmente en su pertinencia ético-social, que testimoniaba también afectaciones vitales.

La propuesta de Elso Padilla se inscribe en la noción de artefacto simbólico y alcanza trascendencia como tal al rebasar lo representacional para adscribirse al alcance de significados que articulan, con enorme vigencia, el legado martiano sobre *nuestra América*. De ahí su repercusión y su permanencia como referente esencial en la producción artística latinoamericana y caribeña contemporánea.

Pasemos ahora al estudio de la obra de Sandra Ramos (1969), quien, en la década de los 90, también revisitó la figura de José Martí en buena parte de su producción gráfica. Para contextualizar esta etapa, habrá que considerar que la nueva promoción de artistas de la plástica egresados de las escuelas de arte conservaba el espíritu de vanguardia y solidaridad grupal de sus predecesores y proseguía con la postura crítica y el carácter conceptual en las obras.

La preocupación por los temas de la realidad circundante relacionados con el arte, la religión, la política, la ideología, la moral, el sexo, la ecología y la migración, fueron el eje de las poéticas de los jóvenes artistas, con análisis reflexivos mediante el lenguaje de los signos, los símbolos y las parábolas.

La década del 90 se inició en el panorama plástico cubano con una distinción: la recuperación del prestigio internacional del

¹⁷ Rachel Weiss: “La órbita de Martí”, en *Por América...*, ob. cit., p. 174.

¹⁸ NAEC, p. 8.

grabado, una manifestación, que no obstante haberse trabajado en las décadas anteriores, se había mantenido un tanto rezagada ante el fuerte impacto de la pintura y las instalaciones. Nuevos grabadores surgieron de las promociones de los 90 del Instituto Superior de Arte, pronto se insertaron en el ámbito expositivo nacional, obtuvieron reconocimientos de forma sistemática y se dieron a conocer a nivel internacional, mereciendo premios y distinciones que llamaron poderosamente la atención sobre la calidad y la novedad de técnicas y lenguajes empleados, sobresaliendo nuevos métodos como el grabado sobre plástico o acetato junto a los ya tradicionales de la xilografía y la litografía. También estos grabadores acudieron a México, un país que nuevamente se convertía en plaza importante para dar a conocer sus obras al contexto artístico del continente.

Sandra Ramos ha sido una de las figuras más relevantes surgidas en el contexto del arte cubano de los 90, y su mayor éxito lo obtuvo de inicio con el grabado, tanto a nivel nacional como internacional, aunque posteriormente se volcó al lenguaje de la instalación. Comenzó sus estudios en la Escuela Elemental de Artes Plásticas de La Habana, donde culminó en 1984 para continuar en la Academia de San Alejandro durante cuatro años. Posteriormente, se matriculó en el Instituto Superior de Arte de La Habana donde se especializó en grabado hasta graduarse en 1993.

Ya desde 1988 Sandra se había vinculado sistemáticamente al medio expositivo de la capital de Cuba y se había ido destacando en el manejo del grabado, por lo que recibió varios lauros, entre los que sobresalieron los otorgados en el concurso de grabado *La joven estampa*, auspiciado por la Casa de las Américas en La Habana.

En junio de 1993, Sandra concretó su primera exposición personal en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales de La Habana con el título *Manera de matar las soledades*. Se trataba de diecinueve calcografías a color de un formato que oscilaba entre 50 y 39 cm y 60 x 50 cm. Sorprendía, en virtud de la tradicional manera de valorar a los grabadores, su interés por priorizar el tema, en este caso la migración, una zona hasta entonces omitida del debate ideológico público y más aún del campo artístico tan lacerado por ese fenómeno.

Las obras transpiraban cierto aliento de ingenuidad a partir del tratamiento del dibujo, siguiendo las convenciones usuales de la representación infantil. También Sandra incluía simbolismos me-

diante personajes paradigmáticos como el “Bobo de Abela”¹⁹ o *Alicia en el País de las Maravillas*, con lo que lograba un sugerente efecto de intertextualidad. Reforzaba la información visual la inserción de textos como elemento expresivo que pulsaba la subjetividad del espectador.

La joven grabadora asumía aspectos de la realidad cubana como la historia local, las tradiciones, los símbolos de identidad nacional y los relacionaba con la propaganda turística que enfocaba estos elementos con un sentido pintoresquista y trivial. En las palabras al catálogo de esa exposición, comentaba la filósofa Guadalupe Álvarez:

Despejadas de retórica ideológica, estas obras se revelan en toda su carga existencial, en una tesitura propiamente humana pero con la fuerza de su contextualidad [...]. Es un llamado a pintar la vida con colores menos definitivos que el blanco y el negro, con ello ejercita una terapia social de choque para contrarrestar los efectos de la comunicación constante a una transparencia y una incondicionalidad bastante problemáticas en las condiciones actuales.²⁰

Con algunas piezas de las presentadas en esta exposición, Sandra obtuvo premios en el concurso internacional *La joven estampa* de Casa de las Américas y en el *Encuentro de Grabado* de 1993.

En diciembre de 1993, Sandra visitó México por primera vez y expuso en la Galería Nina Menocal de la capital una muestra personal titulada *Con mi cruz a cuestas*, la misma que daría a conocer a principios del año siguiente en el Centro Cultural José Martí de esa ciudad latinoamericana y que la propia artista consideró como un homenaje al Héroe Nacional de Cuba.

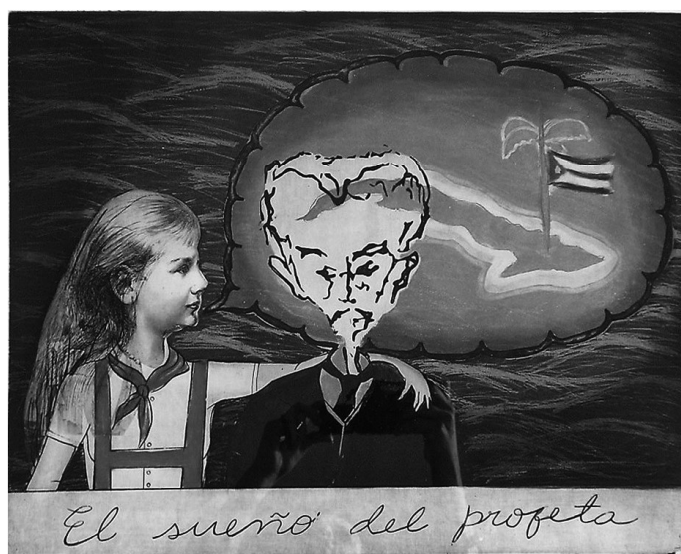
Explicaba la joven grabadora que en varias de sus obras se apropiaba de versos de José Martí (*Cuba y la noche: Dos patrias tengo yo*, *Cuba y la noche*, óleo/tela, e *Y en los montes, montes soy*, díptico, caligrafía a color) al usarlos como título y texto dentro de la propia composición para acentuar la idea de la nacionalidad como elemento

¹⁹ Personaje surgido en la prensa cubana en los años 30 para comentar los males de la Cuba de entonces.

²⁰ Guadalupe Álvarez: Palabras al catálogo *Manera de matar las soledades*, La Habana, Centro de Desarrollo de las Artes Visuales, junio de 1993, p. 2.

intrínseco e inseparable de cualquier ser humano: “En estos tres autorretratos mi figura metamorfoseada en isla, lomas, palmas, expresa sentimientos comunes de amor a la patria y el sentido de pertenencia a un espacio tanto geográfico como humano [...]. También [...] trato de establecer una reflexión sobre la crisis de valores que se está generando en nuestro país”.²¹

En obras como *El sueño del profeta*, Sandra se representaba de niña dialogando con Martí; solucionaba la figura del héroe con el propio autorretrato que este realizara y el sueño se convertía en la isla verde. Estas piezas, junto a otras como *Seremos como el Che*, *Bajo el hechizo de la palma*, *La anunciación*, *Con mi cruz a cuestas*, entre otras, llamaban la atención acerca de la manipulación e implantación de ideales o patrones de conducta.



En lo formal, las calcografías de Sandra denotaban una gran apariencia pictórica, el manejo de la técnica era impecable y el acabado riguroso, todo lo cual otorgaba a esta obra una destacada calidad estética, característica muy propia de la nueva generación de artistas que surgían en la década de los 90.

Sandra dibuja con plumón, sin hacer casi nunca bocetos previos. Su método es crear durante el proceso de realización de la

²¹ Sandra Ramos: *Testimonios*, México, DF, enero de 1994. (Material mimeografiado).

pieza y gusta de enfatizar determinados detalles que pudieran parecer, a simple vista, insignificantes. Igualmente, la artista cubana logra aportar una apariencia pictórica a sus grabados, elemento que la distingue de las últimas generaciones de grabadores en la isla.

Se ha ubicado su obra en una línea de feminismo social por proyectar sus vivencias, sentimientos íntimos y su propio cuerpo hacia una proyección más amplia de problemas sociales, políticos y culturales. Refuerza esta idea la constante presencia de un rostro que se identifica con la artista a manera de autorretrato, pero que en realidad está inspirado en un grabado del siglo XIX, este rostro puede personificar la isla o la bandera, lo que evidencia los lazos emocionales que unen a la artista con su país.

Las obras presentadas en la Galería Nina Menocal de la Ciudad de México, estaban divididas por series: diecinueve calcografías con *collage* integraban *Manera de matar las soledades*, seis calcografías de pequeño formato conformaban *El último de los viajes* y dos óleos sobre tela: *Cuba y la noche* y *Emigrante*, constituían la serie que daba nombre a la exposición.

En esa ocasión, la importante historiadora y crítica de arte Raquel Tibol dedicó un artículo en la revista *Proceso* a valorar la producción presentada en México por Sandra Ramos. Concluía la notable historiadora: "La obra que Sandra Ramos exhibió en la Galería Nina Menocal demuestra que siguen surgiendo en Cuba artistas con una fuerte vocación por desmenuzar a través de imágenes, con audacia e inventiva, su difícil y específica realidad".²²

La *V Bienal de La Habana*, celebrada entre el 7 de mayo y el 30 de junio de 1994, abordó como una de sus temáticas centrales las migraciones. La obra presentada por Sandra Ramos logró un efecto impactante que la convirtió de inmediato en una figura de primera línea del interés de la crítica de arte internacional.

Las instalaciones de Sandra se ubicaron en el Castillo de los Tres Reyes del Morro, fortaleza de la época colonial que resguarda a la bahía de La Habana. Se trataba de una serie de diez maletas abiertas pintadas en su interior con óleo y gran detallismo, todas se reunían con un título: *Migraciones*, las cuales conseguían crear un resultado dramático de amplia profundidad lírica.

²² Raquel Tibol: "Migraciones y soledades de Sandra Ramos", en *Proceso*, México, 17 de enero de 1994, p. 64.

Cada maleta desarrollaba un aspecto diferente relacionado con la tragedia de los migrantes con cierto sentimiento de intimidad. Aquellas piezas revelaban los sueños de las aspiraciones materiales del imaginario cubano, los nuevos personajes surgidos durante la crisis junto a símbolos del llamado "sueño americano", como la legendaria Coca Cola. Pero también la joven artista insertaba aquellos referentes a la memoria afectiva del cubano: el uniforme escolar, la bandera, y nuevamente, el rostro de José Martí. De este modo, el contrapunto que sugería los dilemas existenciales del migrante conseguía un lazo comunicativo inmediato con el espectador.

Los dos artistas cubanos abordados en este ensayo, nos permiten reconocer la pervivencia de legado martiano como referente esencial en sus propuestas. Martí como portador de valores de eticidad, humanismo e identidad latinoamericana y caribeña, es asumido en sus obras como ejemplo fehaciente de la consistencia y trascendencia de un legado que permanece vivo en la sensibilidad de cada uno de los creadores seleccionados para este análisis.