

OLGA MARÍA RODRÍGUEZ BOLUFÉ

Profesora del Dpto. de Arte de la Universidad Iberoamericana,
Ciudad de México
Olga.rodriguez@ibero.mx
cesicu@yahoo.com.mx

Itinerarios de **artistas** cubanos en **México**

Pensar la ciudadanía desde otro lugar

vol 13 / Dic.2015 149-172 pp

Recibido: 28-05-2015 - revisado 18-09-2015 - aceptado: 20-10-2015

Arte y políticas de identidad

© Copyright 2012: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia. Murcia (España)
ISSN edición impresa: 1889-979X. ISSN edición web (<http://revistas.um.es/api>): 1989-8452

ITINERARIES OF CUBAN ARTISTS IN MEXICO THINKING CITIZENSHIP FROM ANOTHER PLACE

ABSTRACT

This paper addresses through the experiences of a group of Cuban artists the reconfiguration of the concept of citizenship in the Hispanic Caribbean in relation to migratory processes. The role of Mexico as a paradigm and as a place of personal and professional experiences of Cuban artists is defined as a key element of those artistic itineraries of citizenship. The process of revisiting Latin American culture, from the contact of Cuban artists with the mythical universe of Mesoamerican cosmology, offers alternatives for the analysis of the creative processes and interactions with their respective contexts of education, materialization and display of their artistic proposals. The ethical position of Cuban artists concerning immigration and their explorations of new forms of citizenship, are addressed in this text through the work of artists such as Juan Francisco Elso, Leandro Soto, José Bedia or Sandra Ramos. The symbolic repertoires generated from migration operate as devices of meaning and integrate a deeply reflective visual discourse about citizenship, moving between politics and aesthetics.

Keywords

Cuban Art, Migration, Travelling Art Exhibitions, Visual Arts, Caribbean Art, Cuban Art in Mexico.

RESUMEN

La reconfiguración del concepto de ciudadanía en el Caribe hispano, tomando en cuenta los procesos migratorios, son abordados a través de las experiencias de un grupo de artistas cubanos. La presencia de México como paradigma y lugar de vivencias personales y profesionales para los creadores cubanos, se incluye en este análisis de los itinerarios artísticos de la ciudadanía. El tema de la revisitación de la cultura latinoamericana, a partir del contacto del artista cubano con el universo mítico de la cosmogonía mesoamericana, ofrece alternativas para el análisis de los procesos creativos y de las interacciones con sus respectivos contextos de formación y realización y exhibición de sus propuestas. La postura ética del artista cubano ante el tema migratorio y su exploración en nuevas acepciones de ciudadanía, son abordadas en el texto a través de la obra de artistas como Juan Francisco Elso, Leandro Soto, José Bedia y Sandra Ramos. Los repertorios sígnicos que se generan a partir de la migración, operan como dispositivos de significado y se integran a un discurso visual profundamente reflexivo acerca de la ciudadanía, entre la política y la estética.

Palabras Clave

Arte cubano, migraciones, itinerancias artísticas, artes visuales, arte caribeño, arte cubano en México.

1 INTRODUCCIÓN

Itinerarios múltiples son los que ha ido fraguando la historia cultural del Caribe hispano. Durante siglos, justo desde el momento en que los conquistadores europeos ocuparon estos territorios, el habitante originario quedó excluido, condenado a la subordinación que los mecanismos del poder político, económico y religioso imponían. Después vendría el doloroso capítulo de la esclavitud que remarcaba la posición dominante, y pretendía despojar a los hombres y mujeres traídos de África, de su individualidad y hasta de su memoria.

Se produjeron entonces constantes dinámicas migratorias que han ido configurando historias de conflictos políticos, económicos, o de búsquedas y vínculos culturales. Traslados constantes entre islas y continentes han protagonizado la historia caribeña, por lo que ahí radica una de las fecundas posibilidades para estudiar la cultura artística de la región.

La relación que se establece entre la política y la estética ha estado presente en los itinerarios artísticos desde las posibilidades simbólicas que articulan la obra creativa de varios autores, que asumen la experiencia como campo de trabajo para sus propuestas.

Este escenario se ha visto favorecido por proyectos que han venido divulgándose desde la década de los 80, encaminados a difundir desde la región, las principales disyuntivas que se van dando en la creación y en la crítica de arte, lo que Walter Mignolo definiría como la necesidad de “establecer conexiones epistemológicas entre el lugar geocultural y la producción teórica” (1996, p. 119), incluso más allá de sus respectivos países de origen y hábitat. Así, se fue afirmando el valor estratégico de un conocimiento localizado, a partir de teorizar la experiencia y conseguir difundirla. Comenta Nelly Richard:

Las ambigüedades y contradicciones de ese mapa nos exigen repensar más finamente que nunca el valor de cada localización teórica, es decir, la condición de experiencia surgida, para cada uno de nosotros, del acto de pensar la teoría insertos en una determinada localidad geocultural a través de la relación —construida— entre emplazamiento de sujeto y mediación de códigos, entre ubicación de contexto y posición de discurso. (1992, p. 20)

Las fronteras geográficas, étnicas, sociales, culturales, se desdibujan y son analizadas hoy desde las posibilidades comunicativas, como espacios porosos; el empuje de los inmigrantes, minorías, allende desplazados, permite que el modelo occidental legitimado ya no sólo aparentemente se abra a la dinámica global, sino que las filtraciones y tensiones provocadas por las alteridades, estén ejerciendo una presión poblacional y cultural a tal punto que consigan posicionarse desde sus propios espacios.

Y es que la identidad y la diferencia son categorías en proceso que se forman y se redefinen en las intersecciones y no pueden asumirse como repertorios fijos. Justo en ese sentido, el arte caribeño actual se niega a compartir los clichés que históricamente han operado en su difusión y comercialización por la acción innegable de los centros y por la dependencia generada en nuestros países. Viene al caso considerar la propuesta de Homi K. Bhabha cuando expresa:

Lo teóricamente innovativo y lo políticamente crucial están en la necesidad de pensar más allá de las (...) subjetividades originarias e iniciales, y de enfocar aquellos

momentos o procesos que se generan desde la articulación de diferencias culturales. Estos espacios 'intersticiales' proporcionan el terreno para elaborar estrategias que inician nuevos signos de identidad así como lugares innovativos de colaboración. (1994, pp. 1-2)

Los artistas caribeños, más que representar los contextos, construyen sus obras desde ellos, de ahí que el exotismo queda relegado y se subraya la emergencia de nuevos sujetos culturales, que nos exigen la comprensión integradora de los espacios desde los que se conciben las obras. A la par, se reconocen actitudes de compromiso ético y estético que se articulan con la práctica artística; por lo que el lenguaje y los recursos utilizados, evidencian una consciente apropiación de micropolíticas, espacios de socialización y nuevas formas de relacionarse y de pensar la ciudadanía desde el Caribe.

En el texto que Néstor García Canclini publicó en 1994 con el peculiar título de "Rehacer los pasaportes", comentaba: "(...) se construyen ahora [las identidades] no sólo en relación con territorios únicos, sino en la intersección multicultural de objetos, mensajes y personas procedentes de rumbos diversos" (p. 32). Sin embargo, traigo a colación la reflexión del cubano José Manuel Noceda, cuando reconoce que "(...) existen otras redes recónditas de conexión y comunicación para nada masmediáticas y sí estructurales por las que, si pretendemos asomarnos a los comportamientos contradictorios desde la perspectiva de realidades como las del Caribe (...), se nos obliga a considerar la compleja matriz histórico-cultural de la región" (2003, p. 141).

Estos autores nos revelan varias de las aristas desde las cuales podemos reconocer la diversidad de prácticas y relocalaciones de sus configuraciones culturales de origen, en el contexto actual de circulación en el que se insertan. El hecho de que estos artistas se asienten en espacios donde confluyen múltiples culturas, y que a su vez, esos contextos, por su carácter dúctil y permeable, posibiliten el reconocimiento y búsqueda de una mirada al interior de estas culturas caribeñas, sus cotidianidades y sus universos simbólicos, complejizan el estudio. No podemos entonces comprometer la investigación sobre estas prácticas culturales desde premisas que condicionen la producción y circulación de estas obras producidas por artistas caribeños fuera de sus lugares de origen, sino que un acercamiento a estas problemáticas exigen considerar las dos posturas propuestas por Canclini y Noceda: las nuevas concepciones de territorios multiculturales y las propias estructuras y nociones de pertenencia a un territorio que el artista lleva consigo.

Desde esta perspectiva incluyente, analizaremos algunos ejemplos de prácticas de artistas cubanos, que denotan experiencias de entender la ciudadanía desde la distancia, a partir de procesos migratorios que encontraron en la compleja Ciudad de México, un espacio de revisitación a la cultura latinoamericana desde su presente.

2 RECONFIGURACIONES DE LA CIUDADANÍA DESDE EL UNIVERSO TEÓRICO Y LA PRÁCTICA ARTÍSTICA EN LA CUBA DE LOS AÑOS 80.

Si El Dorado se convirtió durante muchos años en un móvil fascinante para convocar a navegantes, científicos y hasta comerciantes y usuarios en una búsqueda frenética, América, una vez descubierta, apareció cual equivalencia de la soñada leyenda. Pero América había sido desde siempre una tierra mítica. Los pueblos originarios que en la región se desarrollaron

concebían el mito como componente esencial de su realidad, y así fueron consolidando costumbres, creencias y formas de ser, donde el valor del mito perduraría como sistema de significación imaginaria e identitaria, mayormente en los llamados por el antropólogo brasileño Darcy Ribeiro, “pueblos testimonios” (1977, pp. 21-49)

Al final del siglo XX se produjo un acercamiento de otra naturaleza a América y su historia mítica, sólo que entonces por los propios americanos, que en medio de las convulsiones y crisis de valores que se sucedieron por esos años, deseaban indagar en el pasado para reafirmar los testimonios de una cultura, que por sus valores éticos, urgía preservar. Ya no se trataba de la emergente tarea de reconocernos que caracterizó a las vanguardias plásticas en la primera mitad del siglo, sino que el pasado era revisitado con el fin de traspasar al presente tecnológico y globalizado, esencias culturales de valores espirituales que amenazaban con ser condenados al olvido.

Analizaremos la vinculación de un grupo de artistas cubanos (de un “pueblo nuevo” al decir del referido Ribeiro, 1977, pp. 21-49) con el universo mítico y tradicional de México, a partir de la valoración de las obras producidas en ese país y de sus actitudes como creadores al enfrentarse a un mundo donde el mito y la memoria perviven con gran fuerza. De este modo, la producción de artefactos culturales se fundamenta en estrategias de significación que se redimensionaron en sus implicaciones éticas y sociales para el artista cubano en particular.

Para entender este proceso de intercambios y gestación de artefactos que alcanzaron significados simbólicos, vale recordar algunos aspectos contextuales del proceso de renovación que se experimentó en la plástica cubana de los años ochenta, cuando se integró a las inquietudes conceptuales, la preocupación por una relectura de los metarrelatos sobre la identidad latinoamericana y caribeña.

Fueron así vinculándose la antropología, la historia, la etnología, la cultura popular tradicional, la filosofía y otros campos del saber, al mundo de la creación plástica y en consecuencia, al discurso teórico sobre el arte. Justamente, la apropiación que hicieron artistas cubanos como Juan Francisco Elso Padilla (1956-1988), José Bedia (1959) y Leandro Soto (1956) de la búsqueda y renovación del concepto de “identidad” para la cultura latinoamericana, tuvo uno de sus puntos culminantes durante sus vivencias en México desde mediados de los años 80, al adentrarse en universos intertextuales de valorización contemporánea de la tan llevada y traída *identidad* latinoamericana.

Estos tres artistas, pertenecientes a la generación de la célebre exposición *Volumen 1*, consiguieron una profunda y estimulante renovación en el panorama plástico cubano de principios de la década de los ochenta, convirtiéndose en precursores de nuevas estrategias de creación plástica, consecuentes con la noción de artefacto simbólico de enorme pertinencia ético-social.

Un aspecto importante en la formación de los artistas cubanos en los años ochenta fue el reconocimiento a la figura del artista conceptual Joseph Beuys, a partir de revistas especializadas que comenzaron a circular entre los creadores y estetas a partir de 1986, debido a viajes de estudio o de trabajo que hacían posible su adquisición. El alemán preconizaba un concepto ampliado del arte en cuanto a la ruptura del concepto tradicional de representación, a la par que concebía lo estético en la perspectiva de lo político, a partir de las esencias del hombre y al

objeto artístico como objeto testimonio. Otra de las ideas de Beuys asumidas por los cubanos fue la manera de asumir la vida como acontecimiento profético y religioso, y el valor de la mitificación del artista y mediante esto, de los objetos que le pertenecían. La idea del arte que el alemán proponía que se equiparara con un cuerpo social, se adecuó en el caso cubano a convertir el arte mismo en un medio para enfrentar la crisis social. (Rodríguez, 2007, pp. 42-43)

Hacia 1987, los estudios teóricos del arte iniciaron una ascendente carrera en la difusión de nuevas ideas que vinieron a revolucionar el campo artístico. Los profesores del Instituto Superior de Arte de La Habana (ISA) se propusieron aportar instrumentos para entender la obra, más que llevar a cabo un proceso escolástico o meramente historicista. Comenzaron a llegar los textos de Adolfo Sánchez Vázquez, que se avenían muy bien con la tradición marxista de Cuba, a la vez que proponía una visión contemporánea para entender los procesos culturales y artísticos de Latinoamérica. Las teorías del ruso Moisés Kagan, definidas desde 1961, aparecieron en el contexto cubano hacia 1984, mismo año en que el argentino Néstor García Canclini obtuvo un premio en Casa de las Américas con su texto *Las culturas populares en el capitalismo* que proponía otro enfoque de interés. También las ideas del italiano Umberto Eco llegaron de forma irregular mediante la ardua labor desarrollada por Casa de las Américas, que coadyuvó a la entrada de nuevos libros hacia 1987 aproximadamente. De esta forma influyó en Cuba la difusión de los textos del mexicano Carlos Castaneda, con sus tesis anti-anropológicas que contemplaban el movimiento del hombre culto al brujo.

A principios de los años noventa se introdujeron en Cuba las ideas del norteamericano Frederic Jameson y posteriormente todos los debates teóricos de Lyotard y Habermas con relación a la posmodernidad, también por la vía de revistas, cursos impartidos por especialistas extranjeros, entre otros, sin olvidar la enorme repercusión que tuvieron los textos de Desiderio Navarro, quien acometió la tarea de traducir a los estetas contemporáneos más importantes del momento y darlos a conocer en la revista *Criterios*, editada precisamente por Casa de las Américas.

Fue así cómo se generó una apertura a nuevas ideas estéticas, a lo que contribuyó de forma determinante la intensidad del uso de la limitada información que llegaba desde el exterior y que era consumida ávidamente por los creadores cubanos concentrados alrededor del ISA. Tanto los profesores de Estética como los propios artistas, una vez que viajaban o tenían acceso a revistas, libros, y otros materiales, los circulaban entre sus colegas, por lo que se detectaba un consumo intenso de determinadas modalidades expresivas o posturas teorizadas por algún autor en períodos específicos y similares de tiempo. Ejemplo de ello fue la llegada a Cuba del "mítico" texto de Lydia Cabrera *El monte*, obsequiado al crítico Gerardo Mosquera, por la artista cubano-americana Ana Mendieta y que circuló rápidamente entre los artistas de esa generación. A partir de entonces tanto los repertorios temáticos y las actitudes de los creadores mostraban influencias de la tradición afrocubana contenida en este libro (artefacto teórico-discursivo de hondas implicaciones simbólicas para la cultura cubana).

Estos factores incidieron de forma decisiva en la sólida preparación teórica que caracterizó a la generación de los ochenta como artistas cuestionadores, capaces de desarrollar tesis que trascendían el hecho artístico y dotar a los mecanismos culturales que intervienen en la circulación y legitimación de la obra de arte, de una dimensión más amplia y participativa. Se iba configurando un discurso teórico consistente, plural y agudo que serviría de apoyo medular para la renovación plástica que se avecinaba y de la cual formaron parte Juan Francisco Elso Padilla, José Bedía y Leandro Soto, entre otros.

La exposición *Volumen I*, inaugurada el 14 de enero de 1981 en el Centro de Arte Internacional de La Habana, marca de manera decisiva el inicio de un período protagonizado por las nuevas propuestas plásticas englobadas posteriormente bajo apelativos como: “Nuevo Arte Cubano”, “Renacimiento Cubano” o “Década Prodigiosa” cuya principal característica fue la gran renovación formal y conceptual de las artes plásticas y la propuesta de nuevas actitudes para asumir el hecho creador en relación con el entorno.

Esta exposición se considera génesis fundamental de la nueva generación plástica de los ochenta y cambió en gran medida la percepción del arte en Cuba y la percepción de Cuba en el ámbito internacional, como ha anotado acertadamente el pintor e investigador uruguayo Luis Camnitzer (1994, p. 7).

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 rememorando aquella actitud de apropiación que latía en los movimientos modernos de los años veinte en Latinoamérica. Solo que ahora el problema de la identidad debería abordarse desde otras concepciones no limitadas al tratamiento tradicional de sus antecesores: “El estar al día (...) se afirma como ejercicio asumido desde la refuncionalización de tareas artísticas inherentes a la cultura contemporánea, descubriendo aquellas aristas que propician respuestas novedosas y orgánicamente expresivas de nuestro contexto socio-cultural” (Álvarez, 1992, p. 123). Los unía el deseo de indagar en nuevos efectos visuales, alejándose de la identificación epidérmica de “lo cubano” representado en clichés formales que respondían a las demandas culturales del proceso revolucionario en las décadas anteriores. Este aspecto se vincula con otro no menos conflictivo: la búsqueda de una identidad, tarea titánica librada por siglos en los países históricamente periféricos de Latinoamérica para diferenciarse del dominio hegemónico ya sea de Europa o de Estados Unidos. Estas culturas de resistencia no escaparon de los estereotipos creados para concebir lo propio o distintivo de cada cultura, los cuales se fueron vaciando de significados una vez que las condiciones en que surgieron se modificaban.

Abrir el arte a nuevas formas gramaticales, a experimentaciones morfológicas y “contaminarlo” de la sub-cultura popular fue otra de las ideas expresadas en *Volumen I*. 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 marginales) de la mayor parte de los nuevos artistas.

3 PENSAR AMÉRICA DESDE MÉXICO

Hay varios aspectos que en alguna medida explican el ciclo de idas y vueltas desde Cuba hasta México: la ubicación estratégica de un país que queda cerca de la isla, que ha mantenido vínculos culturales históricos y que por estar ubicado cerca de los Estados Unidos, presenta una situación económica estable con relación a otros países latinoamericanos. Un país que además, expone una memoria viva de su pasado, que convive en tramas complejas con su presente, donde el desarrollo tecnológico y la presencia de la artesanía conviven, donde las pirámides se erigen para reverenciar el paso del tiempo, donde el maíz se impone entre la comida internacional, donde los niños aún piden limosnas en el metro, mientras se fecundan nuevos proyectos de fundaciones que promueven el arte y la cultura.

México se ha mantenido como un paradigma cultural para el artista cubano. Algunos llegaron a establecerse definitivamente; otros prefirieron después de su estancia en México, asentarse en otros países; unos más continúan trabajando en México sin perder los vínculos con su país natal y otros regresaron a Cuba. El desplazamiento desde Cuba hasta los embotellamientos del DF, hasta el calor húmedo compartido en Yucatán, el asombro colorido de la talavera poblana, o los orgullosos pináculos de la Catedral de Guadalajara, consiguen integrarse a una memoria compartida, a una vivencia con los nuevos espacios, donde el enriquecimiento es mutuo, es constante, y la historia misma da fe de ello.

Desde los inicios de su carrera profesional, **Juan Francisco Elso Padilla** se integró al proceso de renovación de la plástica cubana de principios de los ochenta. Elso ya entonces apuntaba una personalidad artística que integraba aspectos del *land art* y del arte *povera*, al utilizar de manera rudimentaria, 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, donde el maíz adquiriría un rol protagónico, en tanto portador cultural de alta estabilidad para esa región (ver Fig. 1).

A estas motivaciones se sumó el interés por la santería, que formaba parte de su vida cotidiana. La mitología yoruba, traída por los negros esclavos de Nigeria, de gran riqueza filosófica y valores poéticos, constituye un sólido cuerpo de ideas sobre la creación del mundo. Al confrontarse en Cuba con otras formas religiosas africanas y con la religión católica, se produjo un sincretismo que estableció nuevas valoraciones cosmogónicas que con el tiempo se fueron enriqueciendo, todo lo cual interesó enfáticamente a Elso Padilla.



Figura 1. Juan Francisco Elso, *Tierra, maíz, vida*, 1982. Instalación (terracota, ramas, carbón) 340 x 235 cm. Tomado de: *Por América. La obra de Juan Francisco Elso*, IIE, UNAM, Dirección General de Artes Plásticas, Coordinación de Difusión Cultural, México, D.F., 2000, p. 116 (Edición a cargo de Rachel Weiss). Autorizada su reproducción en el libro *Ojos que ven, corazón que siente. Arte cubano en México (1985-1996)*, de Olga María Rodríguez Bolufé. México: Universidad Iberoamericana, 2007, p. 81.

En 1986 el artista presentó la exposición personal *Ensayo sobre América*, donde el hombre americano se enfrentaba a un mundo mítico, especie de anticipo de su encuentro con México que ocurriría en ese mismo año, cuando fue invitado para exponer con otros latinoamericanos en la muestra *Ejes constantes, Raíces culturales*. Fue así que, ante su necesidad de 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” (Mosquera, 1989, p. 22).

De esta manera, 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.

Cuando Elso presentó su legendaria obra *Por América*, en 1986 (Fig. 2), resumía sus experiencias en la penetración de dos universos míticos. La selección de la figura de Martí como alusión al hombre americano, y su representación según los modelos de la imaginería colonial, en una escultura parcialmente cubierta con lodo, con el frágil y estoico cuerpo herido con dardos verdes y rojos, se convertía en una imagen reveladora de un profundo concepto humanista y para nada retórico en el tratamiento del héroe. Si a esto se suma el hecho de la *preparación* de la pieza por el propio Elso siguiendo los ritos de la santería al integrar su sangre y objetos personales, el artefacto asume, más allá del simbolismo, un concepto vital.

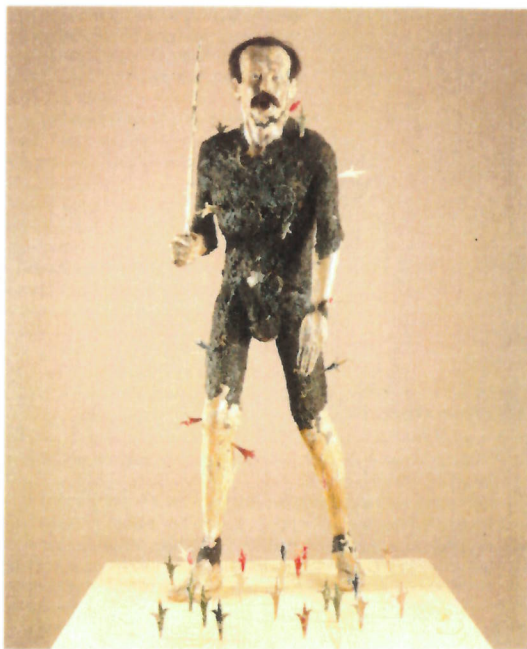


Figura 2. Juan Francisco Elso, *Por América*, 1986. Técnica mixta, 150 x 100 x 100 cms.
Tomado de: *Por América. La obra de Juan Francisco Elso*, México, D.F.: IIE, UNAM, Dirección General de Artes Plásticas, Coordinación de Difusión Cultural, 2000. p. 165 (edición a cargo de Rachel Weiss).
Autorizada su reproducción en el libro *Ojos que ven, corazón que siente. Arte cubano en México (1985-1996)*, de Olga María Rodríguez Bolufé. México: Universidad Iberoamericana, 2007, p. 82.

Elso permaneció todo el año 1987 en México preparando para el Museo Carrillo Gil su tercera exposición personal: *La Transparencia de Dios*. Las vivencias en este país habían acentuado sus inclinaciones por reencontrar al ser latinoamericano:

(...) para mí resulta esencial establecer la referencia con el mundo americano, investigar todo ese arrastre que uno trae de cosas que hace sin tener conciencia del por qué, y descubrir las que tienen una raíz, una tradición, y están aferradas al nacimiento de todo. Me he apropiado, o trato de apropiarme, de ese mundo como una forma de dialogar con algo a lo que pertenezco. (Citado en Mosquera, 1989, p. 23)

Con un pleno sentido de pertenencia y compromiso ético, el artista iba construyendo en el arte-hecho su concepto de cultura al inscribirse en ella como significante, especialmente en su pertinencia ético-social, ese proyecto creador que ya se resistía a la conceptualización de *obra de arte*, para volcarse a testimoniar afectaciones vitales, culturales y religiosas.

En 1988 Juan Francisco Elso enfermó y regresó a Cuba donde murió el 27 de noviembre de ese año. Como homenaje y continuidad a su trabajo en México, el Museo Carrillo Gil decidió exponer en febrero de 1990 el proyecto que el artista cubano había dejado inconcluso y que tomaba como referencia los principios educativos de la cultura *nahuatl*. Sobresalían por su alto valor expresivo tres piezas donde utilizaba papel amate, ramas, yute, arena volcánica, vidrio y hierro: *El rostro de Dios*, *La Mano de Dios*, y *El Corazón de América* (Fig. 3), trilogía de conceptos que constituían la base de la educación que entre los antiguos mexicanos preparaba al hombre para el cumplimiento de su sol en el mundo y que a la luz de los tiempos actuales redimensionaban su significado. Confluían preceptos cosmogónicos tanto de la santería cubana como de las antiguas religiones mesoamericanas, en cuanto a la evocación de un camino que debería transitar el hombre para cumplir sus tareas en el mundo terreno. Elegguá, dueño de los caminos, el que tiene la facultad de abrir o cerrarlos y Quetzalcóatl, quien tiene que transitar por tortuosos senderos de dificultades para vencer a Tezcatlipoca, viven en estas paradigmáticas obras.

Las experiencias vividas en este país constituyeron el complemento perfecto para la realización de sus propuestas conceptuales, a fin de cuentas el arte era para él "(...) 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" (Elso, 1990, p. 2).

La obra de Elso Padilla alcanza trascendencia al rebasar lo representacional para adscribirse al alcance de significados que articulan, con enorme vigencia, comunidades imaginarias y reales. De ahí su repercusión y su permanencia como referente esencial de una nueva visualización de la ciudadanía caribeña, desde el sentido de pertenencia a una matriz cultural latinoamericana.

Por su parte, a manera de historias de encuentros con el pasado se entretreje el desarrollo profesional del artista cubano **Leandro Soto**. En sus primeras exposiciones personales, Soto intentaba explorar el pasado y la memoria para evocar la naturaleza heroica cotidiana, oponiéndose a las retóricas sobre la Historia y legitimando la validez de lo efímero, para lo cual utilizaba la modalidad de la instalación. Hasta que en 1988 fue invitado por la pedagoga y socióloga polaca Irena Majchrzak, mediante el gobierno del Estado de Tabasco, a colaborar como asesor para la educación artística de niños indígenas en albergues escolares. Fue así como



Figura 3. Juan Francisco Elso, *El Corazón de América*, 1987. Técnica mixta (ramas, cera, arena volcánica, yute, hierro, tela), 230 x 170 cms.

Tomado de: *Por América. La obra de Juan Francisco Elso*, México, D.F.: IIE, UNAM, Dirección General de Artes Plásticas, Coordinación de Difusión Cultural, 2000, p. 190 (edición a cargo de Rachel Weiss).

Autorizada su reproducción en el libro *Ojos que ven, corazón que siente. Arte cubano en México (1985-1996)*, de Olga María Rodríguez Bolufé. México: Universidad Iberoamericana, 2007, p. 84.

Leandro se asentó en Tamulté de las Sabanas, una comunidad de más de seis mil habitantes, que había sido uno de los centros de la antigua civilización olmeca y que se encuentra próxima a las regiones mayas de Chiapas y Yucatán.

Aceptado como miembro en tres comunidades mayas (mayas de Yucatán, mayas-choles y mayas-chontales) Leandro fue iniciado como “Ixmen” (chamán de la tierra, del viento, del agua y del ensueño) en estas tradiciones religiosas y en sus prácticas curativas. El trabajo en comunidad con los indios choles y chontales, el estudio de su cultura, de su lenguaje y modo de vida, donde el mito y el ritual forman parte del diario acontecer, se le presentó al cubano mediante una visión del mundo muy diferente a la de sus vivencias. De 1989 data una entrevista en la que se revelan sus opiniones ante las funciones del arte, influidas por sus experiencias en México:

(...) he entendido cuál puede ser el sentido del arte en la sociedad. O he encontrado un sentido para mí. (...) Mis amigos choles me enseñaron que “uno hace como la naturaleza” y no tiene que cuestionar la acción ni el resultado (...) En esta cultura el tema son las fuerzas cósmicas, el drama es un drama cósmico, no un drama del hombre; el hombre es un elemento más, igual que un árbol, un jaguar, una planta de maíz, un venado; todos somos movidos por fuerzas que nos trascienden. De manera que el arte no es individual, el arte no lo hace un hombre... Nadie se lo puede apropiar, pertenece a la tradición, al mito comunitario, a la forma en que esa cultura ha elaborado su contacto con el cosmos. (Citado en Rodríguez, 2007, p. 99)

Leandro Soto o las resonancias de la Selva fue el título de la primera exposición personal del cubano en la ciudad de México (Ninart) donde se reunían 16 obras, con técnicas como el óleo

y esmalte sobre petate que abordaban temas de la cosmogonía indígena: *El mundo de los antiguos*, *Joven planta de maíz* (Fig. 4), *El rostro de Chac, Nahual*, eran algunos de los títulos. Se trataba de obras donde la línea en movimiento adquiría un rol protagónico, en lo que el artista definiría como una trama de energías cruzadas o “sico-movimiento”, lo cual resultaba el lenguaje idóneo para acercarse a la conciencia viva del mundo prehispánico. Raquel Tibol fue la autora de las palabras del catálogo y allí expresaba:

Desde hace un lustro Soto está en una vorágine de líneas coloridas que no conoce saciedad. En este tiempo, con ritmo pictórico-dibujístico revelador de una ansiosa voracidad visual, ha hecho miles y miles de trazos para formar tramas vivas, palpitantes, que no esconden del todo ni descubren íntegramente contornos de seres y objetos que proceden de muchas tradiciones (...) su lenguaje plástico de hoy tiene un sello personal troquelado, tejido, bailado y frotado entre ceibas y petates, entre serpientes y lagartos, entre tambores y guitarras (...). (1992, p. 5)



Figura 4. Leandro Soto, *Joven planta de maíz*, 1991. Acrílico y óleo sobre tela, 140 x 163 cms.

Tomado de: Catálogo *Leandro Soto o las resonancias de la selva*, Galería Nina Menocal, México, D.F., febrero-marzo, 1992. Autorizada su reproducción en el libro *Ojos que ven, corazón que siente. Arte cubano en México (1985-1996)*, de Olga María Rodríguez Bolufé. México: Universidad Iberoamericana, 2007, p. 87.

Varias exposiciones en la capital de México tendría a su cargo el cubano Leandro Soto, entre las que se destacaron *Comunión en el arte*, en el Museo del Chopo y *Transracionales* (Fig. 5), en la Galería Nina Menocal. En esta última se propuso establecer un diálogo entre sus imágenes y los textos del poeta cubano Pablo Armando Fernández, cuyo discurso profundizaba en el origen ontológico del hombre.²



Figura 5. Leandro Soto, *Transracionales*, 1993. Acrílico y óleo sobre tela, 140 x 150 cms.
Tomado de: Catálogo *Transnacionales*, Galería Nina Menocal, México, D.F., noviembre, 1993.
Autorizada su reproducción en el libro *Ojos que ven, corazón que siente. Arte cubano en México (1985-1996)*, de Olga María Rodríguez Bolufé. México: Universidad Iberoamericana, 2007, p. 88.

Los vínculos de Leandro con México fueron altamente significativos tanto para su carrera profesional como para su maduración como ser humano. El propio artista afirmaría: “Estas obras son el resultado de un encuentro vivencial filosófico espiritual con las culturas más arraigadas a la tierra, con las culturas que están vivas, las que pertenecen al mal llamado Tercer Mundo (...). La vivencia en México me ha dado la forma-emoción” (citado en Rodríguez, 2007, pp. 102, 106). Se trata de un complejo proceso de asimilación de tradiciones orales, percepciones y costumbres, mediante las vivencias, donde el artista se percibe como parte de una concepción del mundo, que le permite participar de ella, y que evidencia una reformulación del concepto de ciudadanía, tornándolo más amplio e incluyente, a partir de las transformaciones de la conciencia del individuo desde una visión interna, sin regulaciones políticas o regionales limitativas, pero a la vez inserta en un sentido de pertenencia a la colectividad, en tanto entidad cósmica más trascendente.

Uno de los nombres que en los últimos años ha logrado incorporarse con una obra de altos valores artísticos en el ámbito plástico internacional es el de **José Bedia**. Desde su infancia, los indios norteamericanos captaron su atención a partir de las ilustraciones de revistas infantiles. Fue así que en 1982 Bedia pudo realizar su sueño de vestir un traje de guerrero sioux durante un viaje al Museo Etnográfico de Budapest.

Por aquel tiempo su obra estaba centrada en la investigación arqueológica, representando hallazgos ficticios, validados por objetos muy creíbles a la vista, elaborados por el propio artista combinados con fragmentos de piezas auténticas. En ocasiones incluía escritura a la manera de los viajeros y científicos europeos, así como representaciones de sellos del Archivo de Indias que venían a dotar a la obra de una aparente credibilidad, a la par que reforzaba el distanciamiento ante la representación principal, lo cual compartía con su compañero de generación, Ricardo Rodríguez Brey. En este sentido, las aportaciones del sociólogo francés Yvon Le Bot, arrojan luces ante el interés mostrado por varios de estos artistas cubanos en los ámbitos sociológicos

y antropológicos, cuando precisó que "(...) el estudio de las dimensiones culturales de las migraciones en la era de la globalización constituye hoy en día una de las áreas más innovadoras y de más inventiva de la antropología y de la sociología" (Le Bot, 2006, p. 534).

Por otro lado, Bedia se había iniciado como practicante de la Regla de Palo Monte, uno de los cultos sincréticos de origen bantú que perviven en Cuba. Para los practicantes (paleros), el mundo está regido por una sustancia o espíritu universal que tiene la cualidad de materializarse y tomar forma animal, vegetal, mineral o humana, por lo que se sirve de la naturaleza para explicar la vida. José Bedia encontró en el culto palero un ambiente cultural y filosófico afín con sus preocupaciones antropológicas y humanistas de recuperar creencias ancestrales de los actuales habitantes del continente americano, apropiándose también del grafismo como recurso afín a sus intereses artísticos y de practicante.

Sin duda, también la beca subvencionada por la Fundación Ford que le fuera otorgada en 1985, y que le permitió convivir en una reserva de indios sioux en Dakota del Sur, contribuyó a la interiorización de componentes socio-culturales de estas comunidades y reforzó un acervo personal de razonamiento mitológico.

Pero la vida del cubano y sus afanosas búsquedas culturales transitarían por una nueva etapa cuando en marzo de 1991 llegó a Mérida, Yucatán. Entre los aportes que rápidamente asimiló de su estancia en México estuvo la utilización de materiales locales como el papel amate que se adecuaba muy bien a sus necesidades expresivas, donde la delicadeza del dibujo y la caligrafía en tinta adquirirían enfáticos valores plásticos. Pero también otras concepciones madurarían en Bedia durante su estancia en México; al respecto comentó el artista: "Hay elementos indígenas de México y de toda América Latina, que tienen mucho que ver con la tradición africana. Estar en México me permite ver eso de manera viva, natural, ser una especie de elemento receptor que recicla estos impulsos" (citado en Sáenz, 1993, p. 1).

Llegó entonces 1992 y las celebraciones y polémicas por el V Centenario, suceso en el que Bedia se convertiría en partícipe activo desde su óptica de infatigable investigador de la continuidad del pasado en el presente desde un país que conserva tan viva su memoria histórica como México, sin olvidar las tradiciones y mitos afrocubanos de su isla.

La exposición personal *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, en el Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil constituyó un homenaje -sin evadir el comentario crítico- al recuento de la Conquista de América de Fray Bartolomé de las Casas y a estilos de vida desaparecidos. Los críticos mexicanos reconocieron en esta muestra del cubano, la valoración más atinada que se hubiera hecho en este país ante las conmemoraciones de 1992. Refería el curador Cuauhtémoc Medina:

En lugar de la denuncia o lamentación, Bedia ha impulsado una respuesta temática: la noción de que para los pueblos de América existe la posibilidad de una revancha que haga resurgir la dignidad vital cancelada por la opresión de Occidente. (1993, p. 35)

Las instalaciones presentadas por Bedia revelaban una toma de conciencia, una maduración de sus preocupaciones acerca del sojuzgamiento de la memoria histórica desde la actualidad. El propio artista comentaba:

Me interesaba hacer un trabajo de grandes dimensiones en México por ser un lugar carismático y paradigmático para mí, en el que plasmé mi posición frente a la destrucción sistemática de la cultura indígena. No tanto de lo que sucedió hace cinco siglos, sino de lo que está pasando actualmente. (...). Creo que los perdedores de hace 500 años atrás siguen siendo los mismos de ahora. (Citado en Saenz, 1993, p. 1)

Por sólo referir una de las obras, la instalación titulada *La Llegada de Cristo* (Fig. 6) recurría a palabras, objetos e imágenes pintadas para evocar la llegada de Colón al Nuevo Mundo y la consecuente destrucción del esplendor americano. Elizabeth Ferrer escribía en la revista *Art Nexus*: "(...) esta imagen es cruda y directa de una manera casi visceral". Y concluía que el trabajo del cubano podía ser leído como un discurso dual, "como arte contemporáneo involucrado con las preocupaciones humanas más universales, y como un tipo de ritual profundamente influido por los preceptos de religiones afro-cubanas y de indígenas americanos" (1992, p. 163).

En Bedia, la condición significativa del artefacto opera con una carga rizomática de extraordinario poder simbólico, al proponer una poética que legitima la realidad americana como un discurso de la multifocalidad cultural, del descentramiento y la hibridación. De este modo, la propuesta de Bedia mostraba puntos de contacto con los estudios de Bhabha acerca de las modificaciones que estaban operando en "los conceptos mismos de culturas nacionales homogéneas, de transmisión consensual o contigua de tradiciones históricas, o de comunidades étnicas *orgánicas* (...) están en un profundo proceso de redefinición". (Cit. en Augé, 1996, p. 21).

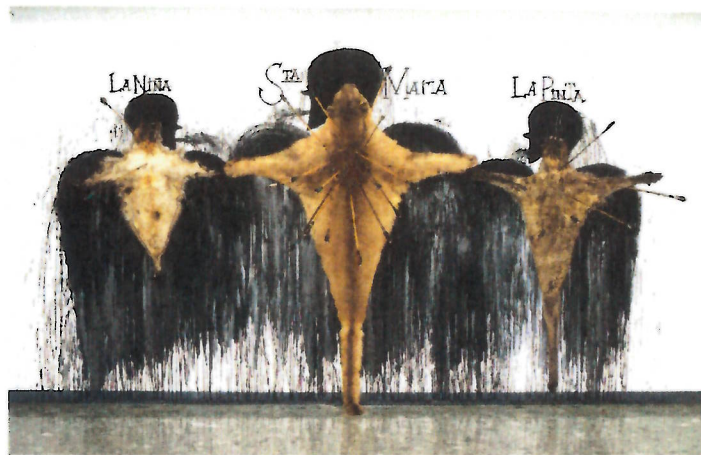


Figura 6. José Bedia, *La Llegada de Cristo*, 1992. Técnica mixta, 98 x 236 cms.
Tomado de: Revista *Art Nexus*, no. 7, Colombia-E.U., enero-marzo, 1992, p. 163. La exposición que incluyó esta obra se tituló "Brevisima relación de la destrucción de las Indias" y estuvo en el Museo de Arte Contemporáneo "Carrillo Gil", México, D.F., 1992. Autorizada su reproducción en el libro *Ojos que ven, corazón que siente. Arte cubano en México (1985-1996)*, de Olga María Rodríguez Bolufé. México: Universidad Iberoamericana, 2007, p. 139.

Resultan reveladores los testimonios ofrecidos por el artista cubano en relación con la interacción entre su voluntad de asimilación de conceptos culturales de grupos que preservan una tradición antigua y su interpretación raigal de los mismos desde la perspectiva del hombre contemporáneo:

Y a mi manera, lo que hago en las artes plásticas, es tratar de encontrar esos pedazos e ir haciendo como un nuevo componente. Es como si estuviera haciendo una excavación arqueológica y empiezo a completar una figura con fragmentos de otra. Ésa es mi idea, si me falta un pedazo lo tomo prestado de un lado y así. (...) Me he instruido yo mismo como antropólogo, trato de estar en los lugares y trato de hacerlo desde una perspectiva no racional, sino sensible (...) Pero hay algo que se quedó allí, que yo pienso que es susceptible de asimilación todavía, de que se puede usar, de que nos puede hacer mejor, de que nos puede proteger de un exceso de tecnología, de un falso progreso (...) ahora mismo el fenómeno que se conoce como ecología para esa gente no era mas que sentido común, era una forma de vida natural (...) esa gente te lo decía de otra manera a lo mejor te mencionaban la Diosa de la tierra o a la Pachamama pero necesitan de esos recursos para que tu aprendieras a no a abrir un hueco aquí porque si abrías un hueco aquí esto iba a producir a su vez una cosa irreversible o, a largo o corto plazo en otro lugar y que te iba a dañar a ti a la larga. Ese tipo de conciencia es lo que yo quiero hacer con mi arte. Es complejo... (Citado en Martínez, 1998, p. 37)

De este modo, Bedia sintetiza aristas de un discurso sociocultural con operatorias de investigación antropológica, al integrarlo con la práctica de un ritual, lo que nos permite evaluar el artificio entre tensión intelectual y su propia conciencia como creyente.

En 1993 Bedia realizó otra importante exposición personal en la Ciudad de México: *La isla en peso*. El tema fundamental era la nostalgia por Cuba después de transcurridos dos años fuera de su país. El políptico *Navegante improvisado; Invención y riesgo; Acarreo de la noche; Un fundamento y Allí tendré mi casa* resumía los avatares del propio pintor para fundar su nuevo hogar en tierras mexicanas. Individualizaba el fenómeno colectivo de traslado de una generación de artistas cubanos a México, cual narración íntima que lograba socializarse mediante su presentación mítica.

En la obra que daba título a la exposición, Bedia presentaba un grupo de personas que cruzaba el mar y llevaban sobre su cabeza una balsa, una montaña y la Virgen de la Caridad del Cobre (Patrona de Cuba) amamantando a un niño. Otra obra que integraba la muestra era *Casi todo lo que es mío*, donde representaba a un hombre con las piernas abiertas, apoyando sus pies en dos orillas y sobre su espalda sostenía una casa, una mujer, un niño con juguetes y una especie de olla vinculada con los recipientes sagrados de los paleros, lo cual revelaba conexiones autobiográficas con el autor. Acerca de *Soñándose entre dos tierras*, el artista refería: "Es la idea utópica de soñarse viviendo entre dos mundos, pero no se puede, se está en un lado o en el otro. En ellos de alguna manera se concreta la situación psicológica inestable que vivo como artista" (citado en Saenz, 1993, p. 1)

Es así como la obra de José Bedia, generada a partir de un proceso cognoscitivo donde el creador pasó a integrarse como sujeto-objeto de la creación artística, trasciende por su calidad plástica, por su valor comunicacional y por la innovación incesante de sus propuestas conceptuales, auténticos artefactos culturales de hondura simbólica. Artefacto múltiple, híbrido, de una pertinencia ético-social que se verifica en la postura del creador ante el hecho plástico y su trascendencia comunicativa, en piezas que alcanzan dimensiones significantes en correspondencia con las experiencias vitales en las que se inspiran, dispositivos de producción imaginaria, política, estética de sistemas de resistencia social.

4 MALETAS E ISLAS: SIGNOS DE LA CIUDADANÍA ITINERANTE

Sandra Ramos es de las figuras más relevantes surgidas en el panorama plástico cubano de los noventa, tanto a nivel nacional como internacional. En su primera exposición personal en el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales de La Habana en 1993, con el título *Manera de matar las soledades*, presentó 19 calcografías a color con el tema de la migración, una zona bastante omitida del debate ideológico público y más aún del campo artístico tan lacerado por ese fenómeno en aquellos años. Allí, incluía simbolismos mediante personajes paradigmáticos de la *cubanidad* como el “Bobo de Abela”³ junto a otros del repertorio internacional como “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. 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. (1993, p. 2)

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 auestas*, dividida por series: 19 calcografías con *collage* integraban *Manera de matar las soledades*, 6 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. También la dio a conocer a principios del año siguiente en el Centro Cultural “José Martí” ubicado en la zona centro de la Ciudad de México, donde la artista consideró que podría hacer un homenaje al Héroe Nacional de Cuba. Explicaba la por entonces muy joven grabadora, que en varias de sus obras se apropiaba de versos de José Martí al usarlos como título y texto para acentuar la idea de identificación con su espacio de origen: “(...) 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 (...)” (1994, s/p)

En esa ocasión la historiadora y crítica de arte mexicana Raquel Tibol dedicó un artículo en la revista *Proceso* a valorar la obra presentada en México por Ramos, insistiendo mayormente en los aspectos conceptuales: “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” (1994, p. 64).

La *V Bienal de La Habana* de 1994 se centró en la temática de las migraciones. Las instalaciones de Sandra se ubicaron en el Castillo de los Tres Reyes del Morro, fortaleza 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. Cada maleta desarrollaba un aspecto diferente relacionado con la tragedia de los balseros con cierto sentimiento de intimidad. Aquellas piezas revelaban los sueños de las aspiraciones materiales del imaginario cubano,

los nuevos personajes surgidos durante la crisis como la “jinetera” (prostituta que “trabaja” mayormente con extranjeros que le aseguren una solvencia económica en divisas) junto a símbolos del llamado “sueño americano” como la legendaria Coca Cola. (Fig. 7)



Figura 7. Sandra Ramos, de la serie *Migraciones II*, 1994. Técnica mixta. Óleo sobre maleta. Dimensiones variables, 426 x 450 cm.

Fuente: Archivos fotográficos de la Galería Nina Menocal, México, D.F. Autorizada su reproducción en el libro *Ojos que ven, corazón que siente. Arte cubano en México (1985-1996)*, de Olga María Rodríguez Bolufé. México: Universidad Iberoamericana, 2007, p. 258.

A principios de 1995 Sandra regresó a México, y volvió a exponer en la Galería Nina Menocal de la capital una muestra titulada *Criaturas de isla* (Fig. 8). Sin duda, este espacio significó uno de los que más contribuyó a la difusión internacional de la obra de la artista cubana. Para este viaje, ya Sandra venía respaldada por su aparición en el *New York Times* y las revistas *Art in América* y *Art Nexus*; el curador de la Whitechapel Gallery de Londres, James Peto, le había propuesto contratos de trabajo y su obra había estado expuesta en el Stolhees Castle de Aachen en Alemania, provocando un enorme interés por parte del afamado coleccionista Peter Ludwig.



Figura 8. Sandra Ramos, de la serie *Criaturas de Isla*, 1995. Óleo y pedrería sobre mambú, madera y metal, 90 x 90 x 70 cm.

Fuente: Archivos fotográficos de la Galería Nina Menocal, México, D.F. Autorizada su reproducción en el libro *Ojos que ven, corazón que siente. Arte cubano en México (1985-1996)*, de Olga María Rodríguez Bolufé. México: Universidad Iberoamericana, 2007, p. 259.

Esta exposición en México, daba continuidad al proceso creativo que había llamado la atención en la *V Bienal de La Habana*. Ahora reunía seis baúles pintados al óleo en la modalidad y 19 óleos y grabados. En las instalaciones Sandra incluyó en ocasiones arena para ambientar con texturas reales el entorno que reflejaba temáticamente. Comentaba en este sentido al periódico mexicano *El Día*:

La idea es que están en el fondo del mar. Por eso hay arena en el piso, y las paredes dibujadas con olas del mar. Me interesa recrear el paso de Cuba a Estados Unidos (...) Están las esperanzas, las frustraciones (...) que muchas no se cumplen (...) Busco que se dé una comunicación con el público más sensorial, porque no es lo mismo que observar un cuadro, lejano, en la pared. En la instalación el espectador se siente parte de la obra. (Citada en Flores, 1995, p. 2)

Tanto la crítica especializada como la prensa mexicana en general mostró un gran interés por la obra de Ramos, tal vez estimulados por los temas migratorios abordados por la artista cubana, ya que la reciente experiencia de los balseiros cubanos que emigraban a Estados Unidos, había conmocionado grandemente al pueblo mexicano, también partícipe, por muchos años, de la tragedia de esos espaldas mojadas que cruzan la frontera con la esperanza de encontrar un *futuro prometedor*.

Periódicos mexicanos como *El Nacional*, *El Día*, *El Universal*, *Reforma*, entre otros se hicieron eco de esta exposición que catalogaban de gran intensidad narrativa. Proliferaban titulares como “Sandra Ramos abre las maletas de la migración cubana” o “Pintar el azul de verdad y nostalgia” que intentaban presentar los polémicos temas que audaz y honestamente la artista cubana había elegido en sus obras.

Aprovechando su estancia en México, Sandra participó en la *IV Feria Internacional de Arte de Guadalajara*, experiencia que fue muy aportadora desde el punto de vista profesional por las posibilidades que le ofreció de contactar con las tendencias más experimentales del arte contemporáneo y con galeristas y críticos destacados.

Junto a las actividades “cultas” de visitar museos y galerías, Sandra gustaba de asistir a los mercados populares de Sonora y Lagunilla, donde encontraba materiales raros e idóneos para sus instalaciones (baúles, maletas, plumas), así como temas y experiencias de los protagonistas que mantienen vivos estos espacios. De este modo, nuevas cartografías de “lo popular” se iban articulando con las necesidades creativas de una artista, que decidió por muchos años, siempre volver a México, allí estaban los signos de la ciudadanía itinerante que Ramos fraguó y que hizo distintiva su obra en el panorama de la visualidad cubana en la década de los noventa.

5 CONCLUSIONES

Los artistas aquí referidos asumen la representación de valores éticos en una concepción de artefacto simbólico, desde la articulación y construcción de un corpus teórico-reflexivo que se concreta en una obra resultante de este proceso, y en consecuencia, evocadora ella misma de significados y de imaginarios colectivos.

Eugenio Valdés, historiador y curador del arte cubano, especialista por muchos años en el Centro Wifredo Lam, de La Habana, comenta:

En el caso cubano esta “cultura sumergida” (que engloba tanto la expansión de la economía informal, la propagación del rumor callejero como sustitutivo de un presente velado por el control sobre la información, el mimetismo ético y el enmascaramiento ideológico), y la emigración, han sido los más reiterados mecanismos de defensa del deseo. El arte no ha escapado de las obvias consecuencias de esta situación, e incluso, éstos han sido algunos de los temas y asuntos más recurrentes del arte cubano durante los últimos años. No es casual que el arte cubano, sin abandonar su “narratividad” característica y su ya tradicional sentido de “crónica”, se haya vuelto cada vez más metafórico y ambivalente. Es desde la metáfora que el artista cubano hace su aproximación a la historia, su relación con zonas marginales de la realidad social y su evasión de las restricciones dictadas por la oficialidad. (Cit. en Santana, 2007, p. 848)

Este comentario, ofrece pautas interesantes para referirnos al tipo de sujeto diaspórico que se mueve en múltiples universos simbólicos. En específico, los artistas-sujetos analizados en este texto, insertos en la trama de complejidades simbólicas de la Ciudad de México, también traen consigo los propios repertorios que se arraigaron en su espacio de origen, pulsados y tensionados en el nuevo contexto, revisitados y enriquecidos con sus nuevas vivencias. De ahí que produjeran obras abiertas y múltiples, híbridas, de una pertinencia ético-social que se verifica en la postura del creador ante el hecho plástico y su trascendencia comunicativa.

La propuesta artística se transmutó en piezas que alcanzaron dimensiones significantes en correspondencia con las experiencias vitales en las que se inspiraron; cuales dispositivos de producción imaginaria, política y estética, que también tomaron postura de resistencia social y de preservación de tradiciones (propias de su lugar de origen y del nuevo espacio en el que se insertaron). Néstor García Canclini estudia la hibridación como proceso de intersección y transacciones, que deviene en una estrategia de supervivencia cultural (1989), en la cual las migraciones asumen un rol muy importante, idea que comparte Le Bot al afirmar que los migrantes devienen actores culturales y sujetos (2006, p. 535).

La reconfiguración de la ciudadanía, desde la especificidad del contexto cultural cubano de los años aquí abordados, fue el resultado del compromiso de los artistas con la producción de sentido, en algunos casos para subvertir y denunciar un orden de cosas, en otros para encauzar afectos y memorias, y hasta para reflexionar sobre la ciudadanía desde la distancia. Es interesante verificar que la identidad individual de estos artistas cubanos aquí revisados se articuló de forma muy enriquecedora, con la identidad colectiva del espacio en que se asentaron: mitos, costumbres, historias, vivencias, establecieron un *continuum* sumamente orgánico en su producción visual de aquellos años.

Generaciones posteriores no conseguirían insertarse en este mismo proceso, lo cual se analiza en el libro de nuestra autoría publicado en 2007 por la Universidad Iberoamericana en México (Rodríguez, 2007), una vez que se trató de artistas más involucrados con la crónica de la cotidianidad cubana envuelta en la crisis económica y las vías de supervivencia a la caída del campo socialista, y ya no tan interesados en las posibilidades cognitivas de la cultura americana desde enfoques antropológicos, como la generación que le precedió.

El hallazgo de nuevos significados en el reconocimiento de la propia cultura americana y de sus potencialidades de significados desde la perspectiva del hombre contemporáneo, fue sin dudas,

uno de los rasgos que distinguieron a los artistas que se abordan en este ensayo. La posibilidad de articular sus experiencias formativas, con sus prácticas religiosas, y con el nuevo contexto en que sus obras se insertaron, les aportó cauces de expresión, nuevas alternativas simbólicas y de representación, a la vez que maduraron inquietudes estéticas y conceptuales, para el reconocimiento de un concepto ampliado de ciudadanía. Su intensa actividad expositiva (Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, Museo Universitario del Chopo, Galería Nina Menocal, Centro Cultural de Arte Contemporáneo, Curare, entre otras), así como su participación en debates de arte contemporáneo, talleres, y la excelente recepción que tuvieron por parte de la crítica de arte en México, y por el coleccionismo privado e institucional, evidencian en alguna medida, el impacto que sus propuestas tuvieron en el ámbito artístico de la Ciudad de México.⁴

Para los artistas cubanos aquí estudiados, el desplazamiento del espacio insular al de la megalópolis del Distrito Federal, constituyó una experiencia sumamente reveladora. La inmensidad geográfica, los encuentros y desencuentros con estereotipos de representación, las posibilidades de madurar sus inquietudes creadoras en la complejización y enriquecimiento de referentes, contribuyeron a redimensionar su visión e interpretación del universo americano, ese que México, les ayudó a pensar, desde otro lugar.

Bibliografía

Álvarez, G. (1992). *Radiografía de una infracción. Arte, proyectos e ideas*. Valencia: Universidad Politécnica.

---- (1993). *Catálogo Manera de matar las soledades*. La Habana: Centro de Desarrollo de las Artes Visuales.

Augé, M. (1996). *El sentido de los otros. Actualidad de la Antropología*. Barcelona: Paidós.

Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London/New York: Routledge.

Camnitzer, L. (1994). *New art from Cuba*. Austin: University of Texas Press.

Elsó Padilla, J. F. (1990). *Catálogo de la exposición Por América*. México: Museo Carrillo Gil.

Ferrer, E. (1992, enero-marzo). José Bedia. *Revista Art Nexus* (7), 163.

Flores, V. (1995). Pintar el azul de verdad y nostalgia. Periódico *El Día*, México, D.F., 2.

García Canclini, N. (1994). Rehacer los pasaportes. *Revista de Crítica Cultural* (8), Santiago de Chile.

Le Bot, Y. (2006). Migraciones, Fronteras y Creaciones Culturales. *Foro Internacional*, no. 3, vol. XLVI, México, 533-548.

Martínez, J. (1998). Entrevista con José Bedia, Miami, Florida, 13 de febrero, 1998. *Smithsonian Archives of American Art*. Recuperado el 28 de marzo de 2007 de <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/bedia98.htm>

Medina, C. (1993). Exilio en la calle República de Cuba, *Poliéster* (4), 35.

Mignolo, W. (1996). Herencias coloniales y teorías postcoloniales. En B. González Stephan, (Ed.), *Cultura y Tercer Mundo*, tomo I. Caracas: Nueva Sociedad.

Mosquera, G. (1989). Última conversación con Elso. *Revista Revolución y Cultura* (5), 20.

Noceda, J. M. (2003). Navegando el Caribe contemporáneo. En *Coordenadas de arte contemporáneo*. La Habana: Artecubano Ediciones.

Ramos, S. (1994). *Testimonios*. México, material mimeografiado proporcionado por la Galería Nina Menocal.

Ribeiro, D. (1977). *Configuraciones histórico culturales americanas*. Buenos Aires: Calicanto.

Richard, N. (1992). Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural. En catálogo de la exposición *Ante América*. Colombia: Banco de la República, Biblioteca Luis Ángel Arango.

Rodríguez, O. M. (2007). *Ojos que ven, corazón que siente. Arte cubano en México (1985-1996)*. México: Universidad Iberoamericana.

Sáenz, J. L. (1993, 26 de enero). Mi obra refleja la nostalgia por Cuba. *El Universal*, 1.

Santana, A. I. (Comp.). (2007). *Nosotros, los más infieles. Narraciones críticas sobre el arte cubano (1993-2005)*. Murcia: CENDEAC.

Tibol, R. (1992). Vorágine y voracidad en Leandro Soto. En Catálogo de la exposición *Leandro Soto o las resonancias de la selva*. México: Galería Nina Menocal.

---- (1994, 17 de enero). Migraciones y Soledades de Sandra Ramos. *Proceso*, 64.

NOTAS

1. En dos semanas visitaron la exposición 800 personas y se generó una gran controversia acerca de lo que allí se mostraba. Los expositores eran, además de los arriba mencionados, Rogelio López Marín (1953), Gustavo Pérez Monzón (1956), Ricardo Rodríguez Brey (1956), Tomás Sánchez (1948), Rubén Torres Llorca (1957), José Manuel Fors (1956), Flavio Garcandía (1954) e Israel León (1957).
2. El título de la exposición se refería a un término acuñado por el científico chileno Jorge Curé en relación con el nuevo paradigma que se perfila más allá de la ciencia contemporánea, por lo que la apropiación que de él hacía Soto manifestaba su deseo de convertirse en portador de una descripción actualizada de la realidad al tanto de las transformaciones de la conciencia.
3. Personaje de caricatura creado por el artista cubano Eduardo Abela, que frecuentemente aparecía en la prensa cubana en los años treinta para comentar los males de la Cuba de entonces.
4. Al respecto, ver el Capítulo V del libro *Ojos que ven, corazón que siente. Arte cubano en México (1985-1996)*, de mi autoría.