

Ya que el interés primordial de esta investigación se centró en el análisis de las relaciones artísticas entre Cuba y México a través de los seis pintores estudiados, con la finalidad de detectar la significación que México tuvo en el desarrollo de su trabajo artístico durante su estancia en nuestro país, es necesario presentar primeramente algunas conclusiones sobre las aportaciones que este movimiento de *renovación plástica* aportó a Cuba durante la década de los ochenta a partir de *Volumen I*.

Los años ochenta en las artes plásticas cubanas ya son historia. Para la crítica y la teoría del arte en esa década comenzó un intensa etapa de valoraciones que ahora, distanciados en el tiempo es necesario precisar con la mayor objetividad y lucidez posible en esta conclusión.

*Volumen I* fue la muestra colectiva que representó el gran salto respecto a los años precedentes y signó los derroteros ideológico-estéticos esenciales durante toda la década. Asimismo también podemos concluir que esta exposición introdujo el mecanismo de la autopromoción, algo totalmente nuevo y original dentro de lo que fue el concepto expositivo del arte en la Revolución y activó los criterios de montaje al propiciar la interrelación física y conceptual de las obras.

Con *Volumen I* se aportó además el dominio de la instalación que dinamizara el panorama bidimensional de la plástica anterior. Esto se evidencia a través de todos los trabajos conceptuales que suplieron profusamente el agotamiento de finales de los setenta.



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Paralelamente a estas contribuciones, el legado de mayor trascendencia de estos pintores fue la investigación como premisa del hecho artístico y el equivar el acto de creación como un proceso de cognición tanto en su génesis como en su destino, y bajo esa premisa dos grandes motivaciones temáticas se dieron por primera vez: El *kitsch* y la presencia de lo afrocubano. Con todo esto, es inobjetable que irrumpía una nueva orientación en las artes plásticas cubanas, ya que como pudimos ver, las rupturas y renovaciones no se limitaron a la sencilla superación fenoménica.

Pudimos observar todo un espectro de posibilidades estéticas nuevas y cómo a través de la experimentación se diversificaron los soportes, técnicas y espacios para el arte. Simultáneamente el tratamiento de la realidad favoreció el análisis dialéctico de los temas antes esquematizados por la conciencia artística estática y exclusivamente topologizante. Esto lo prueba la rebeldía ético-estética de los seis pintores estudiados.

El que el grupo de artistas seleccionados fueran los primeros graduados del Instituto Superior de Arte es un factor medular que explica estos avances, ya que por primera vez los jóvenes creadores, además de profesionalizar su técnica, interrelacionaron todo un saber intelectual. Un ejemplo elocuente de esto es que ellos se convirtieron en sus propios teóricos, emitiendo discursos, desde los cuales con bases científicas fueron capaces de argumentar filosófica, semiótica e ideológicamente sus prácticas.

De igual modo, se debe recalcar que el aparato institucional presentó un notable crecimiento, especialmente en La Habana, con la apertura de nuevas galerías, la Fototeca, el Centro Provincial de Artes Plásticas y Diseño y el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales.

El certámen que alternaba con los salones y las Bienales actualizó el conocimiento de la producción artística en el "Tercer Mundo,"

amparó su estudio general y los conductos para el acercamiento de las partes implicadas, pero en cambio adoleció de serias deficiencias en el principio de selección y las concepciones museográficas.

Desconciertan estos conceptos en cuanto a espacios para el arte, circulación y distribución, teniendo en cuenta que los mismos artistas, como se vio, los habían transgredido desde el comienzo de la década.

Las asociaciones grupales, otro fenómeno novedoso en el período, con antecedente en *Los once*, propiciaron una especial sensibilización de los potenciales comunicativos del arte y desafiaron el proceso de co-creación, así como las capacidades de participación.

Pudimos comprobar que los creadores de esta década introdujeron importantes superaciones estéticas en los códigos de representación y en las repercusiones sociales del arte efímero al mismo tiempo que ponían énfasis en la bidimensionalidad.

Una de las limitaciones que podemos concluir del sistema plástico de los ochenta y cuya responsabilidad la tuvo, en primer término el nivel institucional, fue el no implementar una sustantiva inserción social del producto artístico, cuando muchas de las propuestas de los creadores estuvieron encaminadas a ello. Basta enunciar el proyecto *Castillo de la Fuerza* que tanto dinamizó la distribución del mensaje cultural.

En cuanto a lo que se refiere al lenguaje plástico, se observó que "el inclusivismo" o apropiación fue la primera constante entre las fluctuaciones signícas de la década y dos direcciones básicas fueron las que mayormente contribuyeron al repertorio de lenguajes: El conceptualismo y el abordaje temático que no dejaba de apelar a una estética visual directamente conectada con la historia cultural cubana. Esto resultó evidente en Elso, Bedia, Soto y Torres Llorca, donde el mito y sus convenciones históricas de representación encontraron inusuales reelaboraciones artísticas.

En lo referente a la asunción de la visualidad posmoderna, lo interesante estriba en cómo la asimilación resultó ser sólo una herramienta, ya que la intertextualidad, las referencias culturales diversas e incluso divergentes, la violentación sistemática de las lógicas tempoespaciales, la reconsideración de estilos históricos y la tendencia a la autorreflexión no fueron un fin en sí mismas, y las áreas temáticas que dicha vanguardia pulsó generalmente estuvieron abocadas a la identidad del pensamiento filosófico y visual cubano, la dialéctica arte-antropología y la dinámica entre tres formas de la conciencia social: Arte-ciencia-ideología.

En síntesis, podemos concluir que los ochenta fue una década difícil, donde los artistas logran romper el aislamiento informativo y donde se yuxtaponen la flexibilidad de la política cultural cubana -recordemos los discursos de Fidel Castro y de Carlos Rafael Rodríguez en el IV Congreso de la UNEAC, que legitiman la libertad de contenido- y las dificultades en la implantación de esa propia política en el nivel práctico.

Para el crítico uruguayo Luis Camnitzer la década representó un *renacimiento* cubano, para Gerardo Mosquera fue todo un movimiento de *renovación* y para José Luis Rodríguez la *década prodigiosa*.

Habiendo hecho una revisión conclusiva del trabajo de este movimiento durante la década de los ochenta, pasaremos ahora a presentar las conclusiones del trabajo de los seis pintores seleccionados durante su estancia en México.

En primer lugar, se revela una necesidad de estos creadores de contactar con México por intereses netamente artísticos que se enlazan coherentemente con sus producciones. Las influencias del medio mexicano se detectan más desde el punto de vista conceptual que propiamente formal, con la excepción de Leandro Soto y Juan

Francisco Elso que modificaron un tanto su lenguaje en virtud de nuevos materiales y técnicas utilizadas, y cierta actitud de asimilación e integración al nuevo contexto, tanto mediante las obras, como por sus testimonios.

Los artistas estudiados en esta tesis ofrecen diversas maneras de apropiación del contexto mexicano reveladas en la obra de arte, y también en sus actitudes como creadores, que fueron variando según convivían con un medio en el cual prevalecía el mercado como eje fundamental para la sobrevivencia, junto a una cultura admirada y enriquecedora que les nutrió a todos. Esto se demuestra en las diferentes opiniones vertidas por los propios creadores en el tiempo transcurrido en México, muchas de las cuales ilustraron este estudio, así como en el análisis de sus producciones en este país. El contacto con México les abrió posibilidades promocionales en el mercado norteamericano, hasta entonces "impenetrable" para los cubanos.

La recepción por parte del público y la crítica en nuestro país fue muy favorable, a esto contribuyó el prestigio de los creadores, el papel ejercido por la Galería Nina Menocal en su promoción, sus contactos con otras Instituciones como el Museo Carrillo Gil o el Centro Cultural de Arte Contemporáneo, entre otros. La mayoría de estos artistas tuvo la posibilidad de exponer en circuitos diversos en la ciudad de México, con la excepción de Flavio Garcandía que mostró la variante de promoción en Monterrey. Destaca en esta línea el trabajo promocional realizado con la obra de José Bedía y de Tomás Sánchez, las vinculaciones del primero con algunos creadores mexicanos contemporáneos, y las relaciones establecidas entre los seis pintores estudiados con artistas mexicanos, ya que fueron frecuentes las exposiciones conjuntas. Sin embargo, la influencia que los isleños ejercieron en este país no tuvo la resonancia que, a la inversa, el nuevo contexto tuvo en sus obras, tal vez por su juventud, o tal vez porque se les

promocionó más como una generación crítica, que abordaba temas muy locales, y en este sentido se les valoró, como algo atractivo procedente de Cuba. Puede pensarse que esta visión laceró un tanto la valoración de este arte, pero pronto los creadores se encargaron de demostrar la validez de su talento.

El consumo de las obras de estos protagonistas de *Volumen I* en la ciudad de México fue amplio, suscitaron un verdadero interés y revuelo. Destacan en este sentido Tomás Sánchez, José Bedia y Rubén Torres Llorca, quienes traían consigo la garantía de premios internacionales, que funcionaba como un elemento determinante a tener en cuenta. Leandro Soto, por el tiempo que vivió alejado de la capital, en Tabasco, tuvo menos repercusión, si se compara con los otros, aunque una vez que comenzó a exponer en la capital, rápidamente fue acogido y valorado de forma muy positiva. En cuanto a Francisco Elso, su muerte prematura no lo permitió.

Vale destacar además, el ejemplo que significó para los artistas mexicanos y para la crítica de arte, las obras de los cubanos aquí estudiados, sobresaliendo Juan Francisco Elso y José Bedia, en tanto se vincularon a temas americanos con un lenguaje y una actitud muy renovadora y personal. Esto se ilustra con el homenaje que le rindiera el Museo Carrillo Gil a Elso Padilla en una exposición póstuma (1990) y el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM con un notable libro recién publicado. Recordemos también el impacto causado por la exposición de José Bedia en ocasión del V Centenario, reflejado por la crítica mexicana por sólo citar dos ejemplos.

Artistas como Leandro Soto mostraron la variante de inserción plena en un contexto indígena alejado de la modernización de la ciudad.

Por otro lado, también se evidencian en este estudio, los principales conflictos de los creadores cubanos en sus años de permanencia en México, donde sobresalen los de carácter migratorio, y las dife-

rentes actitudes asumidas con relación a la emigración definitiva a Estados Unidos o la permanencia en México. Queda claro también el manifiesto deseo de estos pintores de buscar nuevos horizontes "más prometedores" para su arte, en estos casos nunca se obtuvo una declaración donde confirmaran su deseo de permanecer en nuestro país. Incluso puedo aventurarme a inferir que probablemente algunos artistas lo escogieron como vía de tránsito, porque sus objetivos finales estaban centrados en otras latitudes. Por otro lado, el caso de Flavio Garcíandía demuestra la otra variante de permanencia en este contexto.

Aquel interés manifestado en Cuba hacia la obra y la postura del alemán Joseph Beuys se enfatizó con la realidad mexicana, donde el asumir el acto creador cual chamán se convirtió en principio básico para artistas como Juan Francisco Elso, Leandro Soto y José Bedia. En este país pudieron contactar directamente con la obra de Beuys, cuando fue expuesta en el Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, lo que reforzó el interés que ya tenían.

En los casos estudiados, las principales vías de entrada en México fueron invitaciones institucionales, y previos contactos con creadores mexicanos.

Las obras de este grupo de artistas cubanos se enriquecieron y continuaron su evolución de forma positiva, no hubo un estancamiento, sino por el contrario. En algunos casos, los niveles de significado se ampliaron incorporando temas más universales o derivados del nuevo contexto, como lo ejemplifican los casos de Tomás Sánchez, Leandro Soto y José Bedia, por sólo citar a tres en los que este proceso se manifiesta con nitidez. Por su parte, Torres Llorca, también renovó su lenguaje, pero siempre manteniendo aquellos elementos de la cultura popular y la religión como ejes fundamentales de su discurso visual, por lo que sustancialmente no hubo grandes cambios, éstos



más bien se verifican en que esos ejes se ampliaron a nuevos temas. Las modificaciones que ha evidenciado la obra actual de Flavio Garcíandía, por su parte, responden más a una mayor estetización de su lenguaje, a hacerlo menos directo y más metafórico, teniendo en cuenta la nueva realidad en que se inserta, y reelaborando más finamente sus ideas acerca de la tan llevada y traída identidad a partir de la indagación en la historia de la pintura cubana más reconocida internacionalmente.

Estos artistas constituyen una muestra representativa de los niveles de relaciones artísticas mantenidos durante las dos últimas décadas del siglo XX entre Cuba y México en el campo de las artes plásticas. El estudio y análisis de sus obras han dado fe de ello, revelando diferencias y similitudes en una mayor o menor apropiación del medio mexicano y en las actitudes asumidas ante su labor como creadores.

Se observan diversas modalidades de evolución interna de la obra de cada artista analizado. Además de mantener sus temas referidos a la realidad cubana continuaron abordando sus preocupaciones personales que podían ser afines a todo ser humano en cualquier parte del mundo, las cuales se enriquecieron y cambiaron algunos aspectos formales, ya que este tipo de obra se vincula muy directamente con estados emocionales, mismos que se enfatizaron con la lejanía de Cuba. Por su parte, Flavio Garcíandía muestra un desarrollo que se enfoca hacia el tratamiento de temas más universales, donde ahora la historia se aborda desde una perspectiva menos localista, en función de las nuevas vivencias y necesidades expresivas. El caso de Rubén Torres Llorca demostró que no es necesario romper con una línea de trabajo de forma definitiva aunque el medio no le fuera propicio, este artista fue capaz de buscar nuevas modalidades expresivas que no renunciaban a sus actitudes como creador inquieto y renovador, poco a poco el mercado lo fue aceptando e incluso, un espacio tan impor-

tante como el Centro Cultural de Arte Contemporáneo de la ciudad de México lo invitó a exponer en sus instalaciones.

Debido a los antecedentes de promoción y asimilación del arte cubano, México se convirtió en un terreno propicio para divulgar la obra de los jóvenes pintores cubanos que se estaban destacando a nivel internacional.

Sin atender contra los resultados finales de sus producciones, estos artistas fueron conscientes de lo significativo que resultó para sus trayectorias profesionales y desde el punto de vista personal, que sus obras se exhibieran en mercados importantes como el mexicano y que pudieran venderse.

Pudimos comprobar que los artistas estudiados fueron poseedores de un prestigio sustentado en la calidad y la originalidad de sus obras, no fue el caso de artistas "mercantilizados", que sólo buscaban complacer y vender a cualquier precio. El respeto a su labor caracterizó al grupo seleccionado, la conciencia de los nuevos tiempos también, sus enfoques críticos fueron directos y crudos, se valieron de metáforas, de métodos parabólicos, de asuntos individuales, para proyectarse a temas de mayor alcance.

En lo formal, sus obras mostraron gran calidad de factura, sin embargo no rechazaron nuevas expresiones como las instalaciones (tal es el caso de José Bedia). No se trató de un arte "malo" (entendido como arte povera o con recursos del *kitsch*), sino de un arte que se sabía con posibilidades de integrarse a un mercado y en virtud de ello merecía ser dotado de virtudes técnicas palpables. Sin duda, este fenómeno de la comercialización del arte ya se había convertido en parte sustancial del contexto artístico cubano, y los jóvenes artistas lo tuvieron muy presente. En este sentido se revelan intereses enfáticos por participar en exposiciones y concursos internacionales, por integrar colecciones importantes<sup>1</sup> y por insertarse activamente en el

mercado del arte. De este modo, México les funcionó como vía de proyección internacional, en este país participaron en las Ferias Internacionales de Arte de Guadalajara, contactaron con importantes coleccionistas extranjeros con los que ya se habían vinculado en Cuba, a la vez que se nutrieron de todas las importantes exposiciones que tuvieron lugar en este país, desde el arte antiguo de América, pasando por Goya y Miguel Cabrera hasta lo más contemporáneo.

Estos creadores coincidieron en su avidez por conocer de las culturas populares de México, por retroalimentarse con la lectura de revistas especializadas de arte y por conocer la obra de los jóvenes mexicanos. México les fue vital en este sentido y las enseñanzas y experiencias adquiridas en este país les ayudaron a continuar realizando una obra de fuerte impacto y calidad.

Podríamos concluir que la amplia difusión que alcanzó el arte cubano en México durante los noventa estuvo propiciada principalmente por la Galería Nina Menocal. Sin embargo, también aparecieron otras variantes, como los jardines del arte y el coleccionismo privado. Se articuló un sistema estatal de promoción de este arte durante los noventa en nuestra ciudad; basta revisar los calendarios de exposiciones para comprobar cómo se valorizó la obra de los cubanos y, por lo tanto, el papel tan importante que nuestro país jugó en su promoción y difusión.

La introducción de los cubanos en el mercado artístico mexicano no fue tarea fácil, debido por una parte, a la crisis económica que vivía este país, y por otro a la tradición nacionalista que ha caracterizado al arte mexicano y que se vio reflejada en el consumidor.

En cuanto a los vínculos histórico-culturales entre los dos países pudimos observar que tanto el gobierno de Cuba como el nuestro, propiciaron el desarrollo de las actividades expositivas sin mayores

**1** Aquí se formaron colecciones importantes como la de Nina Menocal y la de Gabriel Romero.

complicaciones. México apoyó el establecimiento de los cubanos en el país , así como la divulgación de su trabajo en importantes revistas de arte internacional, convirtiéndose México en un puente importante hacia el mercado internacional.

Todos estos factores coadyuvaron a la intensa y vertiginosa trayectoria expositiva de los cubanos en México. También debemos concluir que contribuyó a ello la colaboración de importantes críticos de arte cubano como Gerardo Mosquera, Osvaldo Sánchez y Orlando Hernández.

Se dieron a conocer las figuras más importantes de este movimiento; no sólo los seis artistas aquí estudiados, sino creadores como Arturo Cuenca, Consuelo Castañeda, Carlos Alberto García, Ana Albertina Delgado, Adriano Buergo, Carlos Rodríguez Cárdenas, Israel León, Glexis Novoa, entre muchos otros que conformaron un listado enorme e impactante.

Es necesario mencionar en este ejercicio conclusivo que México ofreció una visión del arte de vanguardia cubano sin distinciones ideológicas o geográficas. Como se demostró en la exposición *15 artistas cubanos* fue una muestra sin precedentes que incluyó en un mismo espacio a cubanos del exilio como César Trasobares, Luis Cruz Azaceta y Félix Torres, a cubanos exiliados recientemente como Arturo Cuenca, y a cubanos que trabajaban en México y mantenían vínculos con Cuba, como los estudiados en esta tesis. De esta manera, México, país receptor, se valoraba desde una perspectiva amplia, objetiva e integradora, demostrando que la identidad cultural debía ser el vínculo que llevara la integración en otros campos. Así, nuestro país colocó en el centro de la atención pública un tema sumamente debatido que durante muchos años había creado rencores, nostalgias, temores y hasta rabia en la comunidad cubana en el exterior. También en la Cuba postrevolucionaria muchos de estos artistas habían sido

borrados de la Historia, sobre ellos simplemente se había acuñado el calificativo de “exiliado,” considerando erróneamente que esta actitud negaba su posible contribución a la Historia del arte cubano en la mencionada etapa.

El reencuentro, la búsqueda de la identidad, la expresión de traumas y triunfos de una historia común fue “desenredada” en tierra mexicana. La prensa se sintió motivada a comentar ampliamente este hecho cultural e histórico y los propios artistas calificaron a nuestro país como un “espacio conciliatorio” de reencuentro. México comprendió la cultura visual cubana como un todo a la vez que constituía una declaración a favor del diálogo.

Importantes espacios expositivos colaboraron en la labor de divulgación. Entre estas instituciones se incluyen el Museo del Chopo, que con la exposición *La década prodigiosa* (1992) fue el primero en ofrecer un panorama de la plástica cubana joven, a pesar de la ausencia de algunos artistas cubanos que radicaban en México.

Otro museo de la ciudad de México que también incluyó al arte contemporáneo cubano en su recinto fue el Museo de Arte Contemporáneo Carrillo Gil, incluso este centro invitó en varias ocasiones a artistas externos a visitar México mediante la vía oficial. Exposiciones colectivas y personales, como las ya comentadas de José Bedia y Juan Francisco Elso, distinguieron este espacio en la labor de divulgación del arte cubano. Incluso cronológicamente, fue uno de los primeros, con aquella exposición titulada *Raíces en acción* de 1988, que reunió obras de Bedia, Elso y Rodríguez Brey, ampliamente comentada en capítulos anteriores.

El Centro Cultural Arte Contemporáneo, de la Ciudad de México, también presentó exposiciones de artistas cubanos en esos años. También los museos de Arte Moderno y Rufino Tamayo expusieron en esta etapa muestras de arte de la isla, aunque en una

línea más enfocada hacia los grandes maestros de la vanguardia como Wifredo Lam o René Portocarrero, sin incluir el arte más joven.

Otros espacios que expusieron este arte en el periodo estudiado fueron los Exconventos del Carmen y Santa Teresa, devenidos centros culturales, la Secretaría de Comercio y Fomento Industrial (SECOFI), la Universidad Iberoamericana, el Museo Universitario de Puebla, el Instituto Politécnico Nacional, la Universidad del Valle de México, el Jardín Borda de Cuernavaca, la Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo, el Centro Asturiano, el Centro Cultural San Angel, la Casa del Lago, el Centro Cultural José Martí y la Embajada de Cuba en México. Este último recinto, es justo decirlo, no dedicó sus mejores esfuerzos a promocionar el arte de los ochenta mientras sus protagonistas estaban en este país. La embajada se definió hacia una línea de trabajo con un grupo de artistas cubanos de la generación de los setenta que viven en México y que no les traían problemas de interpretaciones temáticas conflictivas, prueba de ello fueron las exposiciones en 1994 de Luis Miguel Valdés, Ramce, Botalín, y las colectivas donde participaron Mario Gallardo, César Báez y Carlos García, este último que de alguna manera se vinculaba con la generación de los ochenta, aunque su producción siempre se había ubicado en una línea abstracta, como ya se vio en el Capítulo 5.

Otro espacio experimental fue Arte-Idea, concebido sin fines de lucro y que abrió sus puertas a las instalaciones de artistas cubanos. Vale la pena mencionar que este espacio se ubicaba en el centro de la ciudad y sus creadores eran de procedencia nórdica. Su idea fue promocionar el arte contemporáneo de tipo experimental. Iniciaron su trabajo en 1996 y resultó ser una institución atípica de las existentes en México y su objetivo central fue la promoción y no la comercialización.

No puede dejar de mencionarse el auge alcanzado en esta línea promocional por la ciudad de Monterrey en Nuevo León. La aper-

tura de muchas instituciones culturales alcanzó su clímax con el MARCO, Museo de Arte Contemporáneo que se inauguró en 1994 con la detonante exposición *Mito y magia en América: los ochenta*, y que venía a concretar el largo sueño que durante 10 años tuvo Monterrey de contar con un museo que lo colocaba en los terrenos del arte internacional. Los artistas cubanos participaron tanto como expositores, como en subastas.

También en Monterrey la Galería Ramis Barquet se destacó con un trabajo riguroso de proyección expositiva y sus consecuentes medios de difusión. En los catálogos de estas muestras, de excelente calidad y factura participaron importantes críticos cubanos. Como ya se vio, entre los artistas externos promocionados por esta galería están, entre otros, José Bedia, Flavio Garciandía y Martha María Pérez.

El trabajo desarrollado por la Galería Manolo Rivero, en Mérida, aunque no se incluye en la investigación de esta tesis por razones metodológicas de tiempo y espacio geográfico, considero debe tenerse en cuenta en estas conclusiones ya que fue de las primeras instituciones interesadas en promover este arte y debe incluirse en el sistema de relaciones ya que muchos artistas llegaron por Mérida, ya fuera por razones económicas o debido a invitaciones personales. Manolo Rivero percibió la situación y les ofreció un espacio para exponer y comercializar sus obras en los primeros momentos, hasta que decidieron viajar a la capital.

Los jardines del arte de la Ciudad de México, ubicados en la zona de San Angel y en los alrededores de la avenida Sullivan (delegación Cuauhtémoc) constituyeron también un interesante fenómeno cultural. Dentro de estos espacios se pudo detectar que los pintores cubanos en comparación con los pintores autodidáctas que suelen proliferar en estos lugares, eran poseedores de un conocimiento tanto teórico como práctico superior. Hay que apuntar que ocupaban estos

espacios por motivos económicos, ya que las ventas resultaban fáciles. No entraremos en detalle sobre los resultados del quehacer en estos espacios, ya que los artistas aquí estudiados prácticamente no utilizaron esta variante, pero me parece necesario mencionarlo ya que presenta otro medio de promoción del arte cubano en México.

Dentro de estas conclusiones que sostienen la necesidad de la presente investigación y con la finalidad de comprender la importancia que México tuvo al divulgar el arte cubano de los ochenta, se impone mencionar, para concluir, como pilar fundamental la Galería Nina Menocal.

El surgimiento de esta novedosa institución en el panorama artístico mexicano fue todo un acontecimiento comentado ampliamente por la prensa nacional. Se sucedían los titulares: "Un espacio para la plástica cubana" (El Universal, 25 de agosto de 1990), "Arte cubano en México" (El Financiero, 23 de septiembre de 1990), "Contacto del arte de la isla en México" (Unomásuno, 25 de agosto de 1990), "Arte cubano en México, un proyecto que busca un mayor intercambio cultural" (El Sol de México, 4 de septiembre de 1990), "Ninart promocionará a pintores de Cuba" (El Nacional, 22 de agosto de 1990), por sólo citar algunos. Comenzó así toda una etapa de promoción del arte cubano en México. Entre las exposiciones colectivas más sobresalientes que tuvieron lugar en Ninart, vale destacar *Los cubanos llegaron ya* (septiembre de 1990) que reunió obras de treinta artistas cubanos de tres generaciones diferentes, así como propuestas estilísticas variadas con lo que se presentaba un panorama bastante completo del desarrollo plástico contemporáneo de Cuba.

La crítica de arte también funcionó dentro de este sistema promocional como un elemento clave que apoyó la difusión de la obra y estimuló tanto al consumo, como a la creación y conocimiento de las producciones de los cubanos.



Desde cualquiera de los puntos del atomizado arte cubano en el exilio, la crítica está inevitablemente ligada a las intervenciones y ficciones de la imaginación, a severos, indulgentes o mordaces cuestionamientos a la realidad de la isla. De ahí que, en el caso cubano, arte y política sostengan confrontaciones por la representatividad de esa realidad.

A partir de la permanencia en México de estos seis artistas de la controvertida generación de los ochenta, la proyección internacional del arte cubano se ha sustentado, obviamente, en la semanticidad de una contradicción no superada, en la que ambas orillas del conflicto exigen espacio y definiciones en las reglas del juego.

El fenómeno de la migración significativa de artistas plásticos cubanos a nuestro país durante el último decenio del siglo pasado, al margen de otras muchas consideraciones -históricas, pragmáticas, sentimentales-, y el proceso de recepción del arte cubano en México fue de gran importancia por el reconocimiento a una identidad otra y en el ejercicio de la alteridad intercultural mexicana, en tanto cultura receptora.

Nuestra sociedad artística logró la consolidación de una culturalidad contemporánea de la cual es expresión su democracia semiótica; esto equivale a decir que la capacidad integradora de la cultura nacional propició procesos de confluencia intercultural, a través de la cual nuestra milenaria cultura asimiló la obra, el pensamiento y las prácticas del arte cubano.

A lo largo de esos años, la obra de arte de estos artistas producida en México adquirió una connotación diferente toda vez que, la inserción de ellos en el contexto mexicano, así como la iconografía generada, apuntó hacia una concepción de lo universal, a partir de lo diverso y no por la imposición de un paradigma único hegemónico; dicho de otro modo: la sociedad mexicana no obligó al artista cubano a crear desde el código de esta identidad cultural.

Lo importante de ese proceso no fue el exilio, sino la percepción que tuvo este grupo de artistas sobre la sociedad y la cultura me-

xicanas, el haberse constituido un espacio receptor y de carácter democrático; y el desempeño multicultural, cosmopolita y , por ello, referencial que representó México.

Según García Canclini, “..los medios audiovisuales que trascienden las fronteras nacionales tienen una influencia cada vez más decisiva en la configuración de las identidades.”<sup>2</sup> Pero también la generación de los mensajes y bienes culturales de mayor significación ocurre en centros transnacionales y México se convirtió en uno de esos vitales polos difusores del arte cubano hacia los mercados y los espacios de recepción culturales del primer mundo.

Desde este punto de vista fueron los nuevos espectadores y la diversidad de la cultura receptora quienes aportaron un contexto de sentido -diferenciado-, a esta diáspora artística dispersa entre imaginarios visuales nuevos.

Igualmente importante fue la visión de flexibilidad estética, exhibida por esta generación de artistas migrantes, que supuso la interpretación de sí mismos dentro de otras prácticas socioculturales y la aceptación de una experiencia que aún no constituía memoria del pasado, pero sí un presente de aculturación estética.

La diáspora cubana en México acabó con la rigidez de los códigos culturales y creó condiciones históricas para el surgimiento de una culturalidad diferente, sustentada en las potencialidades y capacidades receptoras de nuestro país y, en este sentido, México pasó de ser destinatario pasivo a consumidor activo y espectador compulsivo.

**2** Néstor García Canclini, La producción simbólica, Siglo XXI, México, D.F., 1986, p. 361.

