

Miami y el arte del exilio

Ricardo Pau-Llosa

LOS CUBANOS, CUYA HISTORIA CONTIENE AMPLIAS OPORTUNIDADES PARA haber perfeccionado el arte de la supervivencia cultural en el exilio, no parecemos haber logrado aún la maestría necesaria para semejantes tareas. Eso es lo que se desprende de un análisis de los últimos cuarenta y cinco años de historia de las artes plásticas cubanas fuera del territorio nacional. Los logros han sido muchos, pero todos en el ámbito del desarrollo individual de obras de artistas cuyo talento y originalidad parecen irreprimibles, aun en un medio cultural (como el de occidente) que aún conserva ilusiones torcidas acerca del socialismo como condición ideal de una cultura.

Los fracasos en el quehacer artístico cubano en el exilio pertenecen al ámbito colectivo. Cuarenta y cinco años después, no hay una sola institución cultural en manos de cubanos exiliados que colecciona, estudie, o albergue obras de arte de la nación cubana ni de su extensión, el exilio. No hay nación sin un sentimiento ético fundamental: Nosotros primero, Yo después. En la plástica, y en particular en Miami, la «capital del exilio», este sentimiento no logra materializarse.

La situación se hace aún más frustrante cuando se toma en cuenta que un número importante de artistas han elegido vivir en el exilio en libertad, rechazando el paternalismo policíaco del estado totalitario, y que entre ellos se encuentran representantes de casi toda la historia cubana de las artes plásticas de la modernidad. A partir de la segunda generación de artistas modernistas en Cuba, aquellos que nacen en la segunda década del siglo XX y florecen desde los años 40 en adelante, todas las generaciones de artistas cubanos cuentan con sus mejores talentos fuera del país. Entre los más antiguos maestros de la segunda generación, se destacan Cundo Bermúdez, Mario Carreño y Carmen Herrera. A pesar del gran interés de coleccionistas por sus obras, evidenciado por los altos precios que alcanzan en subastas y galerías, no existe en Miami un museo cubano del exilio en el cual se puedan apreciar. La única institución de su índole que existió, el Museo Cubano de Arte y Cultura, entró en crisis en 1988, a pocos años de comenzar a funcionar en un recinto de la Pequeña Habana (fue institución sin paredes antes de eso), a raíz de una sonada subasta que incluía obras traídas de Cuba, realizadas por artistas que colaboraban con el régimen comunista (Mariano Rodríguez, Manuel Mendive y otros). Con su junta de directores en caos y el exilio en su contra, la institución fue apagándose hasta

desbandarse en 1999; su patética colección fue entregada al Museo Lowe de la Universidad de Miami.

La crisis y eventual muerte del Museo Cubano en Miami refleja, en microcosmos, la crisis de la nación cubana dentro y fuera de Cuba. Aun en sus mejores tiempos, era una institución presa del Yo-ismo de sus directores e incapaz de atraer a sus puertas al gran público, tanto exiliado como norteamericano, interesado en el arte de la nación cubana. Con el tiempo quizás lo hubiese logrado. Pero a Cuba siempre se le acaba el tiempo y sus ciudadanos se entregan a la ira narcisista o a la nostalgia de lo que fue y pudo ser, sin capacidad, aparentemente, de aprender de sus errores y volver a la carga hasta, al fin, alcanzar la deseada meta. Hoy por hoy, el supuestamente poderoso exilio cubano de Miami depende de la merced de curadores y directores norteamericanos para lograr un vistazo de su arte en un museo. La única importante colección museística de arte cubano fuera de Cuba se encuentra en Fort Lauderdale, en el Museo de Arte, a una hora de Miami por carretera, y eso gracias a la labor de su curador cubano-norteamericano, Jorge Santis. No obstante su valor, es una colección principalmente de arte contemporáneo. No hay un solo lugar público en el sur de la Florida donde se pueda admirar obras de Amelia Peláez, Víctor Manuel, Mario Carreño y tantos otros maestros cubanos, de forma constante. Sería difícil encontrar otra «nación» exiliada que muestre mayor indiferencia y desprecio por su legado artístico, especialmente uno tan rico y que interesa, aparentemente, a extranjeros más que a coterráneos.

No obstante, el revelador y llamativo fracaso en el ámbito de la institucionalización del arte cubano fuera de Cuba, hay unos cuantos artistas en el exilio que sí han logrado, a fuerza de su tenacidad y confianza en sí mismos, alcanzar una proyección admirable. Miami sí ha servido como el foro natural donde exhibir y proyectar sus obras, principalmente en galerías comerciales, dentro del contexto del arte internacional y, en particular, del arte latinoamericano. Al principio de los 70, se abrieron espacios en corporaciones, notablemente en el Edificio Bacardí, en Biscayne Boulevard, y en el Bloque DeArmas, en Virginia Gardens. Tuvieron un gran impacto, especialmente en un momento en que existían pocas galerías que se dedicaran al arte cubano y latinoamericano. Con gran valor y ahínco, artistas cubanos de la tercera generación marcaron una importante, aunque a menudo ignorada, pauta durante estas dos primeras décadas del exilio. Fueron, entre otros, Rafael Soriano, José Mijares, Rolando López Dirube, Agustín Fernández y Enrique Gay García, quienes establecieron las bases de la continuidad del arte nacional en el exilio. Fueron ellos los que vieron sus carreras interrumpidas por la implantación del totalitarismo en Cuba a partir de 1959 y, luego, por la lucha por la supervivencia en el exilio, y quienes sentaron los cimientos de la tradición del arte nacional fuera de la Isla. Vale recordar que se trata de una tradición que siempre estuvo ubicada dentro de la modernidad internacional y que fue capaz de digerir y cubanizar, con imaginación, sus diversos estilos y propuestas desde su despegue a mediados de los años 20.

Futuras generaciones de artistas que se formaron en Estados Unidos tendrían en las obras de estos artistas el vínculo con las corrientes del pensamiento visual que definieron la modernidad cubana en las décadas anteriores a la muerte de la República en 1959. Ya en la década de los 80 surgirían nuevas galerías, especialmente en Coral Gables (ciudad adyacente a Miami), en las cuales las obras de artistas de la tercera generación se exhibirían al lado de obras de maestros latinoamericanos y de los pinos nuevos de la plástica del exilio: Juan González, María Brito, Humberto Calzada, Miguel Padura, Paul Sierra, entre otros. Pero si bien en esa década gozaron los artistas exiliados de nuevas perspectivas alentadas por el boom del arte latino en Estados Unidos y el surgimiento del multiculturalismo, también vale afirmar que, en Miami en particular, el período comenzó con el éxodo del Mariel.

Es cierto que el Mariel trajo a Estados Unidos, y al exilio, muchos artistas de gran talento y vitalidad —entre otros: Carlos Alfonzo, Juan Boza, Víctor Gómez, Eduardo Michaelsen y Gilberto Ruíz—. Pero con el Mariel también se palpó, especialmente entre los que se criaron dentro del proceso totalitario cubano, la falta de conocimientos sobre los artistas que se había marchado anteriormente al exilio. Algunos de los recién llegados llenaron las lagunas en su conocimiento del arte nacional. La ruptura en la continuidad, que es alma de una nación y tarea definitoria de un exilio, comenzaba a vislumbrarse.

De cara a esta continuidad, se organizó en 1987 la muestra *Outside Cuba/Fuera de Cuba*, en la Universidad de Rutgers, un panorama de la plástica del exilio que viajó a varias ciudades, incluyendo Miami, hasta 1989. Esta exposición buscó esclarecer las corrientes que hermanaban el arte del exilio con el de las generaciones que lo antecedieron. Sin proponérselo (fui co-curador de esta muestra con Inverna Lockpez y Ricardo Viera, con la coordinación del proyecto de Ileana Fuentes), marcamos el final de un proceso de supervivencia cultural cubana en el arte del exilio. En 1989 —año de la masacre en Tiananmen, la caída del Muro de Berlín y el juicio de Ochoa en Cuba— se vaticinaba el final de la dictadura cubana. En realidad, lo que murió fue el exilio como proyecto de continuidad cultural cubana en el extranjero, y murió a manos de un exilio que aún rehúsa verse en términos que no sean económicos y políticos (en el sentido más faccional y mezquino de la palabra).

Ya a finales de los 80 y comienzos de los 90, coincidiendo con el rigor mortis del Museo Cubano, la próxima ola de artistas exiliados —Julio Antonio, José Bedia, Gustavo Acosta, Ana Albertina Delgado, Adriano Buergo, Tomás Esson, Arturo Cuenca, Rubén Torres-Llorca, Leandro Soto, Florencio Gelabert, Pedro Vizcaíno, entre otros— acentuaría aún más la divergencia en pensamientos visuales y referentes culturales, producto de la ruptura impuesta por la dictadura y aprovechada por ella. No se trata de ver la divergencia en sí como algo negativo, sino de entender esta instancia de ella como efecto de la prolongación de las condiciones de dictadura y exilio que fueron desmantelando el proceso de continuidad cultural. No obstante la rara excepción, los artistas de esta última etapa de exilio no se sienten vinculados en

estilo, preocupación estética, ni mucho menos en vivencias con los artistas ni con los exiliados en general que vinieron en los 60 y los 70; si acaso, expresan afinidad con uno que otro artista o intelectual del Mariel.

Esta ruptura hace más necesaria la presencia de un museo en el cual el público, tanto cubano como no cubano, pueda reconstituir esta quebrada continuidad, guiados por curadores y especialistas, y alentados por la curiosidad, si no ya el imposible amor, por una tradición cultural que los exalta y define. A la ausencia de tal institución y el interés de crearla, se une la ausencia de una crítica de arte seria y que aparezca regularmente en al menos un diario miamense. Una crítica en la cual obras y exposiciones sean evaluadas —celebradas unas veces, condenadas otras—. No existe. Los reportajes sobre arte que aparecen en *El Nuevo Herald*, por ejemplo, son invariablemente halagadores. Más superficiales aún son los del *Diario las Américas*. En el mundo de las artes visuales en Miami, toda crítica es vista como ataque personal, y la expresión de la opinión culta es vista como arrogancia en vez de verse como pie para entablar debates que enriquezcan a la colectividad. El resultado es un ambiente en que se vende mucho arte, pero se entiende poco de él. Tampoco se aprecia como una expresión profunda, original y emblemática de una nación dividida, exiliada y oprimida en su tierra, pero que alguna vez fue sede de una cultura alta y popular de gran frescura y originalidad.

Las pocas esperanzas vienen, por supuesto, de afuera de Miami, producto de la presión que siempre hubo, mucho antes que se hablara de «globalización», de internacionalizar toda carrera artística. Desde los 70, las Becas Cintas, otorgadas a creadores por la Fundación Oscar B. Cintas, ha dado apoyo a artistas y ha ayudado a proyectarlos dentro y fuera de Miami. Subastas, galerías y, más recientemente, ferias de arte, han impulsado mercados y carreras, y han hecho que el arte se vea en Miami como objeto de inversión y lucro —el único lenguaje que se entiende en Miami—. Se ve el fenómeno del regreso de artistas brillantes a este lugar, luego de largas y fructíferas estadias en otras ciudades (París, en el caso de Ramón Alejandro y Humberto Castro; San Juan, en el de Cundo Bermúdez; Connecticut, en el de George Sánchez). Los que siempre vivieron, o hasta la fecha viven, fuera de Miami (Paul Sierra, en Chicago; Emilio Sánchez y Agustín Fernández, en Nueva York; Mario Carreño, en Chile; Julio Larraz, en Nueva York y Europa; Segundo Planes, en México), siempre buscaron exhibir aquí con cierta frecuencia. No buscan la consagración, ni grandes ventas ni proyecciones. Buscan sentirse presentes en Miami por ser el único lugar fuera de Cuba, y por ende en libertad, donde Cuba se hace sentir —o debería hacerse sentir—. Esto a pesar de haber hecho muy poco esta ciudad subtropical con ese privilegio, este regalo ciego y caprichoso que la historia ha insistido en hacerle.