

La Trilogía Cubana de Ernesto Pujol: el Exilio, la Memoria y el Regreso



UNA CONVERSACIÓN CON OCTAVIO ZAYA

Octavio Zaya: Independientemente de las exposiciones colectivas de artistas cubanos que se han presentado internacionalmente, cuyo ejemplo más destacado sería la reciente exposición *Cuba Siglo XX* en el CAAM, existen muchos artistas cubanos residentes en la isla que habitualmente exponen fuera de ella individualmente, como los casos de Kcho, Tonel, Carlos Garaicoa etc. etc., y de otros que residen fuera de Cuba temporalmente, por razones de becas, talleres, etc., como los casos de Marta María Pérez y Flavio Garcíandía. Aparentemente, que yo sepa, tú eres el único caso de un artista de origen cubano residente fuera de Cuba que ha conseguido introducirse en el mundo artístico institucional, tan restrictivo y políticamente discriminador de la capital cubana. Recientemente volviste de La Habana, donde, por tercera vez en un par de años, presentaste una exposición individual. La primera se realizó en la Casa de las Américas; la segunda en el Espacio Aglutinador, un espacio alternativo concebido y dirigido por artistas cubanos en la isla; y la tercera se clausuró hace sólo un par de meses en la recientemente inaugurada Fundación Ludwig. Puede decirse que tan-

to Espacio Aglutinador como Fundación Ludwig son creaciones independientes del poder político, pero sería ingenuo pensar que éstos funcionarían sin la autorización, ya sea tácita, de los agentes oficiales culturales cubanos. ¿Cuál es la razón de tu extraordinaria situación, considerando que eres un artista residente en Nueva York, abiertamente gay, controvertido en tu temática sobre la presencia patriarcal y supuestamente independiente?

Ernesto Pujol: Déjame aclarar primero algo de ese orden. Mi primera exposición en Cuba se celebró en abril de 1995 en la Galería Latinoamericana de la Casa de las Américas. Esta exposición se tituló *Los hijos de Pedro Pan*. Estuvo abierta durante dos meses y se componía de cinco instalaciones. Esta primera muestra fue co-auspiciada con la Asociación Nacional de Artistas Plásticos de Cuba. La segunda, *Trofeos de la Guerra Fría*, se abrió en julio de 1995 en Espacio Aglutinador, una galería independiente que está completamente fuera de la red del Ministerio de Cultura. Es una galería que agrupa a todo un



Ernesto Pujol. *Escaparates*, 1995. "Los hijos de Pedro Pan", Galería Latinoamericana, Casa de las Américas.

mundillo desilusionado con la escena cultural oficial y que ha encontrado su voz a través de este espacio que está dirigido por una pareja de artistas. La tercera, *La mesa de Saturno*, fue co-auspiciada por la Fundación Ludwig de Cuba y el Centro de Desarrollo de las Artes Visuales. La Fundación Ludwig sólo tiene una gran oficina en Cuba; no tiene espacio de exhibición y toma espacios prestados, a través de la Habana, donde presenta diferentes muestras como fundación.

La razón por la que puedo más o menos regresar a Cuba requeriría una respuesta larga. Yo llevo viajando a Cuba desde hace unos seis años. He realizado cinco viajes a la isla y, como ya señalaste, he exhibido allí tres veces. La historia de cómo se produce cada una de estas tres exposiciones es diferente en cada caso; pero si lo que me pides es una respuesta un poco telegráfica, una razón única que involucre a todas por igual, yo diría que las grietas existentes en la política cultural cubana, en un momento de crisis generalizada, es lo que permite que un individuo nacido en Cuba, de nacionalidad estadouni-

dense, abiertamente homosexual y no-comunista, pueda entrar y exponer en Cuba. También, sin duda, existe un elemento oficial en mis exposiciones, porque en Cuba nada pasa sin algún tipo de bautizo oficial a cierto nivel. Lo que habría que examinar son los niveles de bautizo. Por ejemplo, mi primera exposición en Cuba fue co-auspiciada por la Casa de las Américas y la Asociación Nacional de Artistas Plásticos de Cuba, dos instituciones bastante oficiales, pero que no son, en estos momentos, las instituciones más conservadoras del país. Toda institución cultural en Cuba tiene pasado gubernamental y casi todo el mundo en Cuba tiene un pasado en el que participó en algún nivel en el quehacer oficial del país, aunque luego se hayan peleado y ahora sean independientes, porque es un estado que ha sido y sigue siendo bastante totalitario en cuanto a su sistema político de partido único. En este sentido, es fácil decir que esta muestra era una muestra completamente oficial. En realidad, yo expuse con dos instituciones oficiales en proceso de cambio. En Cuba todo está cambiando. En este momento,

desde hace poco más de un año, el gobierno le ha planteado a sus instituciones culturales que ya no puede mantenerlas económicamente, que tienen que financiarse a sí mismas hasta en un ochenta por ciento de sus presupuestos. Esto implica que estas instituciones se han transformado en instituciones que están buscando financiación y desarrollan proyectos fuera de la isla que les traigan ingresos. Esto, a su vez, les empieza a dar cierta libertad de maniobra: que el gobierno ya no sea tu fuente única de ingresos significa también que el gobierno ya no controla completamente tu programa. Por supuesto que el cambio no se está produciendo con la rapidez que uno quisiera...

En este contexto, yo me he conectado con los elementos más progresistas dentro de las instituciones con las que he exhibido.

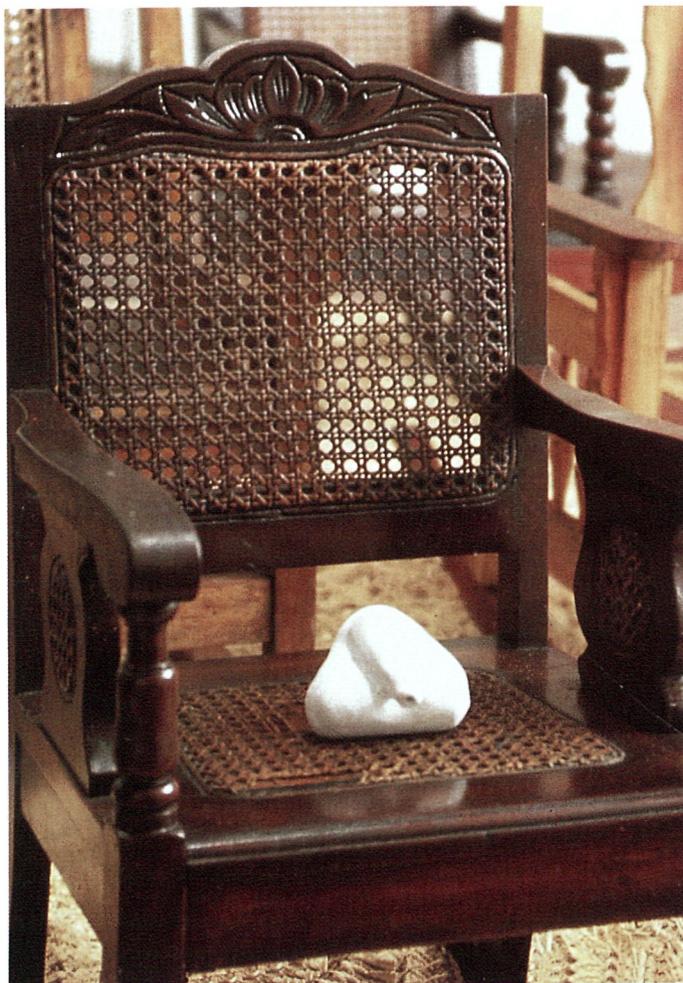
O.Z.: Presuponiendo la existencia de esos elementos progresistas ¿cómo es que tu caso sigue siendo un caso único? Por otra parte, incluso considerando la situación de transición institucional de la que hablas, está claro que en Cuba todavía la cultura no es independiente del po-

der político. Después de todo, todavía no ha llegado el momento en el que se le permita o se le invite a exponer a un artista abiertamente anticastrista o antigubernamental.

E.P.: La situación cubana es muy complicada y está llena de sutilezas. El reto de una entrevista como ésta es poder captar todas estas complejidades y sutilezas y articularlas de una forma casi esquemática. Yo te diría cuatro cosas. Número uno: en efecto, existe un grado de astucia de mi parte; pero, como correctamente dijiste, en Cuba hay un elemento progresista. Hay individuos ávidos de realizar actividades con gente de afuera. No sólo están esperando que la gente venga a la isla sino que también están tratando de invitar a otros artistas a Cuba. La mayoría de estos invitados ha rechazado cualquier clase de relación cultural. Y éste es precisamente el segundo punto: tengo entendido que hay artistas cubanos del exilio que han sido invitados en uno u otro momento y no han aceptado la invitación. Hay otros artistas cubano-estadounidenses que, en cambio, se han desplazado a la isla y han reali-



Ernesto Pujol. *Escaparates*, 1995. "Los hijos de Pedro Pan", Galería Latinoamericana, Casa de las Américas. (Detalle).



Ernesto Pujol. *Sillones*, 1995. "Los hijos de Pedro Pan", Galería Latinoamericana, Casa de las Américas. (Detalle).

zados exposiciones calladamente, exhibiciones pequeñas que no han tenido mucha trascendencia porque algunas se realizaron fuera de La Habana, en provincias, en sus pueblos de origen.

Número tres: exhibir en Cuba es embarrarse. Cuba es un lugar particularmente impuro. Allí no existe lo que podríamos llamar áreas puras, donde uno puede aterrizar como en paracaídas y mantenerse políticamente intacto, incontaminado. Exponer en Cuba, ya sea en el Espacio Aglutinador (que es independiente, pero tolerado) o en la Casa de las Américas (que es oficial, pero en transición) es, en cierta forma, entrar en contacto con los aspectos oficiales del régimen, simplemente por el hecho de ser tolerado, o ser auspiciado o semi-auspiciado. Y la mayoría no quiere ser partícipe de esa situación. La posición conservadora del exilio cubano es que el acto de ir a Cuba, de introducirte físicamente en el territorio cubano, es un acto de cooperación con el régimen cubano. Incluso hay muchos que ni siquiera aceptan que la

gente vaya a Cuba a visitar a sus familiares. Para ellos eso supone entregarle dólares al régimen.

El que yo haya ido a Cuba significa, por ejemplo, que he sido acusado de ser comunista, etc., aunque estas acusaciones no se me hayan dicho directamente. Algunos consideran que yo he ayudado al régimen a mantener la ilusión de que existe libertad en Cuba, al permitirme exhibir en el país, y exhibir precisamente obras que tienen que ver con la temática del exilio o del abuso del poder.

O.Z.: En este contexto, ¿hasta qué punto considerarías la posibilidad de que los oficiales culturales cubanos te estuvieran utilizando como "ejemplo" de esa presunta liberalización cultural y de la supuesta política de reconciliación con el exilio, particularmente considerando la renovada posición de mano dura del gobierno respecto de la disidencia interna?



Ernesto Pujol. *El vuelo*, 1995. "Los hijos de Pedro Pan", Galería Latinoamericana, Casa de las Américas.

E.P.: Yo soy una bala perdida. No pertenezco a la derecha ni a la izquierda. No vivo en La Habana ni en Miami, que son los dos polos extremos de esta pelea, de esta guerra civil cultural. Y me crié en Puerto Rico. De modo que mi perfil personal y profesional no se ajusta a esta contienda. Creo que el decir que a mí se me está utilizando es un argumento muy simplista, superficial y reductivo. Yo no puedo negar el que pueda existir un nivel de manipulación por el simple hecho de introducirme en el espacio territorial cubano. Antes me refería al “embarrarse”, pero definir mis actividades estrictamente a partir de esta ecuación es demasiado simplista. ¿Cuál es la alternativa a no embarrarse? ¿Cuál es la alternativa a no ir a Cuba a empezar a crear un frente donde te manipulan en cierta medida pero tu también consigues decir algo? La alternativa es seguir esperando. Yo me crié en el espacio de la espera. Primero se me dijo que Fidel iba a salvar a Cuba de Batista. Luego se me dijo que Mas Canosa iba a salvar a Cuba de Fidel. Como hijo de exilado y como homosexual, a mi siempre se me ha dicho que un macho heterosexual blanco poderoso me va a salvar, o Fidel o Kennedy o Mas Canosa. Yo ya me cansé de esperar a que un macho salve al país. Yo no necesito que nadie me venga a salvar. Yo tengo el derecho de ir a Cuba y plantear mi proyecto, mi argumento, aunque se contamine y cometa errores. Al fin y al cabo, yo no me crié en Cuba, ni conozco todos los múltiples círculos dantescos de la revolución cubana. Ni me crié en el meollo del exilio que es Miami, ni tampoco conozco los círculos dantescos que conforman ese espacio. Para bien o para mal, yo me crié fuera del extremismo que componen las dos caras de esa misma moneda. Para mí, más allá de “la cooperación” de la que me pueden acusar los elementos extremistas del exilio, y más allá de la manipulación que pueda ocurrir alrededor de mi presencia en la isla por el régimen, la situación cubana está llena de sutilezas, de áreas grises que pueden contribuir a cambios, aunque las circunstancias no sean las más propicias ni ideales. Yo planteo un proyecto de reconciliación. Yo ni soy fascista, ni comunista; ni soy contra-revolucionario, ni revolucionario. No soy de derechas ni de izquierdas.

La mayoría de los personajes que tienen que ver con el arte contemporáneo dentro y fuera de la isla tienen un pasado, dentro del proceso revolucionario o del exilio. Un factor que a mí me interesa particularmente es el del perdón de ese pasado, a quién se le perdona su pasado y a quién no, y cuáles son los factores que hacen que unos sean perdonables y otros sean imperdonables. Hay mucha gente, tan-

to dentro del exilio como en la isla, que están tratando de reinventarse, de tener futuro, en medio de la transición. Aunque pueda pecar de idealista, me parece que si bien la revolución se está desmoronando, el exilio también se está desmoronando. Si el exilio es la otra moneda de la revolución, el final de la revolución implica el final del exilio. Muchos de los que tienen la visión de que este desmoronamiento va a ocurrir o está ocurriendo están tratando de reinventarse. A los que son perdonables se les permite que reinventen su pasado y pueden tener nuevas carreras. Hay muchos artistas cubanos hoy viviendo en el exilio que nunca fueron disidentes en Cuba, que fueron utilizados por el sistema, e incluso en algunos casos fueron los *poster-boys* de un momento de la política cultural del régimen, y que han triunfado en el exilio y que aparentemente han sido perdonados. Hay otros que no han sido perdonados. Y todo esto está repleto de cuestiones muy personales. Más allá de las complicidades con el régimen o no, existe un factor de historias personales que se ha transformado en cuestiones políticas. En mi caso, yo no tengo ningún pasado que redimir, ni en la revolución ni en el exilio.

O.Z.: Hablando de pasados, ¿cómo saliste de Cuba? y ¿cuánto tiempo llevas viviendo en Nueva York?

E.P.: Salí de Cuba a finales de 1961, a los cuatro años, con mi hermano y mis padres. Fuimos reclamados por mi abuela, que vivía en Puerto Rico desde antes de la revolución. Mis padres, como muchos cubanos, no eran batistianos. En Cuba había un gran sentimiento anti-Batista y por eso triunfa la revolución. Los dos primeros años después de la revolución mis padres se quedaron en Cuba esperando que mejoraran las cosas. Entonces existía todo un movimiento democrático social-cristiano, particularmente entre la clase media cubana. Pero 1961 fue un año terrible. No sólo por la invasión de la playa Girón, sino también por el pánico de la “Patria Potestad”, que provocó la salida de unos 15 mil niños de Cuba, el evento que inspiró mi instalación *Los hijos de Pedro Pan*. El suceso fue provocado por el pánico que ocasionó el rumor que circuló por La Habana de que el gobierno iba a separar a las familias de sus hijos y los iban a mandar al campo para alfabetizar y adoctrinarlos en el comunismo. El gobierno decretó que los estudiantes de Escuela Superior alfabetizaran a los campesinos y a los pobres. Estos estudiantes iban a vivir en viviendas coeducacionales,

constituidas por jóvenes de ambos sexos, en el campo. Para las clases pudientes cubanas, esto no sólo suponía la separación de sus hijos sino, para su moralidad católica, esto implicaba también que sus hijos iban a vivir en la promiscuidad. Además, también se rumoreaba que muchos de los niños iban a ser enviados a Rusia. Yo no conozco todos los detalles de este momento histórico. Unos 15.000 niños cubanos salieron a partir de esta operación, como es el caso de Ana Mendieta. Mis padres nos llevaron a mí y a mi hermano al aeropuerto para salir en uno de esos aviones fletados para Miami, pero el vuelo fue cancelado. Me acuerdo de todos los detalles del empaque del equipaje, de las instrucciones de mis padres de que cuidara a mi hermano de dos años en todo momento; me acuerdo de cuando los soldados nos detuvieron de camino al aeropuerto y de que mis abuelos nos estaban esperando en Miami. Fue una experiencia traumática. Fue uno de los momentos más dolorosos de principios de la revolución. Por eso, mi exposición de *Los hijos de Pedro Pan* en la Casa de las Américas fue muy catártica. En la noche de la apertura la gente lloraba. Las cinco instalaciones recreaban conceptualmente una casa cubana de la época a través de muebles prestados, materiales orgánicos y otros elementos casi de arqueología doméstica. Era como un viaje de la memoria. La instalación final, "El vuelo", consistía en ropa blanca de niños volando. Era la primera vez que se le daba permiso al público en Cuba para hablar de esto.

Volviendo concretamente a tu pregunta, me crié en Puerto Rico, estudié allí, hasta el año 1979, que me fui a los Estados Unidos. Estuve diez meses en Miami y luego estuve tres años y medio en Carolina del Sur y en 1985 llegué a Nueva York.

O.Z.: Curiosamente, a pesar de ese suceso traumático y de tu obsesiva atención a la memoria, tu posición es reconciliadora para con la revolución. ¿Tú crees que la distancia tanto de la vida diaria de Cuba como de la abierta oposición al sistema castrista de la mayoría de los cubanos de Miami ha facilitado tu actitud mediadora, sin resentimientos, que algunos califican de "ambigua" y "colaboracionista"?

E.P.: Nadie ha tenido nunca la honestidad de confrontarme directamente con esa clase de acusaciones. Eso es parte de la doble moral cubana que se da tanto en la isla como en el exilio. En cuanto a mi posición personal, yo creo que es muy fácil ser disidente fuera de Cu-

ba. Lo difícil es regresar allí y ser parte de la transición. Estoy cansado de escuchar comentarios como "me fui de Cuba y allí ya no queda nada", "me fui de Cuba y allí ya no queda ningún artista de importancia", "me fui de Cuba y allí ya no se dan exposiciones importantes". La realidad es que Cuba es la isla más grande del Caribe y la más poblada, con 10 millones de habitantes, donde todavía hay una vida cultural, donde todavía siguen naciendo, criándose y desarrollándose artistas, y donde existe un movimiento de disidencia. Yo creo en el acto de regresar a Cuba, o de viajar constantemente entre Cuba y el extranjero, consciente de que uno puede ser manipulado, que van a tratar de apropiarse de tus actividades, pero que tú vas a luchar contra eso. Mi homosexualidad es una de mis armas. Al gobierno cubano le cuesta mucho mi homosexualidad y por eso nunca me han podido abrazar completamente. Yo no voy a ser, ni podré ser nunca, el *poster-boy* de un régimen machista y patriarcal, como tampoco podría serlo del exilio machista y patriarcal de Miami. Básicamente, mi posición neutral frente al exilio y al gobierno y mi homosexualidad son los elementos que impiden que ninguno de los dos extremos del discurso cubano pueda tragarme, aunque me mastiquen. Para mí, ese argumento de que "Ernesto Pujol es un ser inocente utilizado por la izquierda para seguir manteniéndose en el poder" es un argumento poco ilustre, intelectualmente en bancarrota.

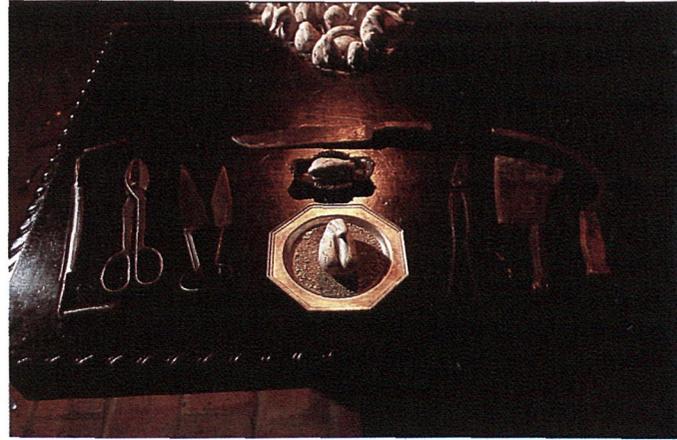
O.Z.: ¿Qué papel juega tu experiencia religiosa en todo esto y en tu actividad artística?

E.P.: Cuando me gradué en la Universidad de Puerto Rico en 1979, a mí me parecía que el mundo del arte tenía muy poco sentido, que era un mundo en el que de manera creciente la obra estaba regida por el mercado. Me gustaba poco de lo que veía y básicamente estaba muy preocupado con buscarle sentido al arte. Como mi preocupación nunca fue formalista, sino de darle un contenido social, político o psicológico a la obra, yo estaba muy agobiado con eso. Lo que hice fue irme a un monasterio trapense y fui monje trapense del 79 al 85. Allí me pasé cinco años sin hablar, con voto de silencio. Al salir tuve que aprender de nuevo a hablar; había perdido el sentido de cómo comenzar y terminar una conversación. Cuando te mantienes en silencio por tanto tiempo, lo que vives, dentro del fluido de la conciencia, no tiene puntos, ni interrupciones, ni párrafos. Es como el *Ulises* de James



Ernesto Pujol. "La mesa de Saturno", 1996.

A la derecha, detalles: *Las herramientas de Saturno* y *Los genitales de sus hijos*.



Joyce: un fluido continuo. En el monasterio no tuve otro remedio que encarar mi identidad: había nacido en Cuba y era ciudadano de los Estados Unidos porque mis padres habían elegido la ciudadanía norteamericana cuando yo era menor de edad; tenía familia en España e incluso estudié Historia del Arte en la Complutense de Madrid en el verano de 1978; era gay; era artista. Era una especie de ensalada cultural. De modo que aquellos cinco años fueron como una especie de búsqueda interior. ¿Quién era?, ¿a dónde iba?, y sobre todo, ¿qué quería hacer con mi obra? Yo ya había empezado a trabajar como artista en la universidad. Aunque tuve exposiciones desde 1976, no se reflejan en mi *curriculum* porque todavía era un estudiante. Aquellas obras eran simples tentativas artísticas, adolescentes.

O.Z.: ¿Cómo es que acabaste en Nueva York, considerando que era precisamente el centro de las actividades artísticas comerciales que no te interesaban?

E.P.: No era tanto que no me interesaran, sino que desconfiaba de ellas. Con todo, asumí que era precisamente aquí donde había que hacer la pelea. Básicamente, después de cinco años de introspección y de preguntarme sobre qué rayos quería hacer con el arte, yo no quería añadir simplemente una imagen más a un mundo sobrepoblado de imágenes malas, superficiales, de moda. Para mí Nueva York era el corazón del arte contemporáneo, donde se daba lo mejor y lo peor

del arte. En definitiva, Nueva York era donde tenía que probarme. Por supuesto, podía haber vuelto a Puerto Rico y repetir una vez más esa dinámica de "estrella en provincia desconocido en capital", pero me vine a Nueva York sin conocer a nadie, con 500 dólares y una maleta de ropa. Había dejado el mundo durante cinco años y me venía a Nueva York sin ninguna clase de relaciones ni conocidos, decidido a que mi obra tuviera un contenido relevante.

O.Z.: Como artista latinoamericano no te habrá sido fácil...

E.P.: Cuando yo me vine a Nueva York en el 85, no tenía ningún tipo de apoyo. Al principio, durante unos años, me dediqué casi exclusivamente al activismo político contra el SIDA. Entonces mi preocupación se centraba en torno al contenido social de la obra. Pero me vine sin padrino, sin madrina y básicamente empecé solo. Éste es mi caso, pero en estos momentos se está produciendo una pequeña apertura para el arte contemporáneo latinoamericano y hay galerías que nunca han representado artistas latinoamericanos, que ahora tienen a uno o dos dentro de su portafolio.



Ernesto Pujol. *La monja*, 1996.

O.Z.: Sin duda los artistas latinoamericanos tienen mayor visibilidad. Además de Félix González Torres, Gabriel Orozco y Ana Mendieta, este año hemos visto en Nueva York exposiciones individuales de José Bedía, Liliana Porter, Carlos Garaicoa, Miguel Río Branco, Consuelo Castañeda y Quisqueya Henríquez, Kcho, Miguel Calderón, Sergio

Vega, y otros, en galerías importantes, pero ¿hasta qué punto podemos hablar de cambio?

E.P.: Las cosas están cambiando, no solamente en cuanto a que los están absorbiendo a cuentagotas, sino también a que los están asumiendo

do sin el pasaporte de tercermundistas. Anteriormente, algunos artistas no tenían otra alternativa que jugar esa carta tercermundista para aspirar a tener presencia en Nueva York. Pero estos artistas que mencionas están siendo representados por galerías de primera, como artistas buenos, más allá de las etiquetas de origen que los pueda o no definir. En cualquier caso, Nueva York es muy difícil.

O.Z.: La instalación que realizaste en Intar (Nueva York) en 1994 consideraba ya uno de los temas fundamentales de tu trayectoria, la memoria; pero podríamos decir que, entre tus exposiciones más destacadas, las tres que realizaste en Cuba son las que abordan este tema tal vez más deliberadamente. La memoria de tu niñez, la memoria de Cuba. Esta obsesión repetitiva inspiró también la serie que realizaste en 1993 para la galería de Ramis Barquet (Monterrey, México). En estas pinturas e instalaciones, la memoria y el exilio se nos ofrecen simultáneamente, entrelazados. ¿Qué papel juega la memoria en tu obra y qué supone en la construcción de la identidad del niño desarraigado?

E.P.: La importancia de la memoria, la obsesión con la memoria, surgen en mi obra a partir de la experiencia del exilio. Cuando lo pierdes todo (como lo perdió mi familia al salir de Cuba), recordar quiénes fuimos es lo único que te queda. La memoria es tu única herencia; es lo único que te puedes llevar contigo y lo único que te define. A veces, la memoria es la única arma de defensa del individuo según se enfrenta a un presente hostil y a un futuro incierto. Así que, definitivamente, el exilio, el desarraigo, la diáspora es lo que hace que la memoria se vuelva tan importante para mí como artista y como individuo. Ahora bien, es una memoria muy particular porque yo viví el exilio de niño; tenía cuatro años. Entonces, es la memoria infantil de un niño, que no entiende lo que está pasando. El niño no siempre entiende lo que pasa a su alrededor, pero lo graba todo. El niño simplemente registra intuitivamente, documenta instintivamente, pero no analiza. La memoria del niño no es selectiva, es como una esponja. El individuo está construyéndose o está siendo construido por su familia, su sociedad... De modo que yo utilizo la dinámica del recordar, la dinámica de la memoria de un niño, para presentar, como adulto, unas imágenes que a primera vista parecen muy inofensivas. Pero más allá de una mirada meramente rápida, superficial, en el *gestalt* que uno hace de

asociación de imágenes, de reconstrucción de historias a partir de la iconografía de cunas, zapatos, etc., se proyecta una lectura de dolor y de violencia...

O.Z.: De hecho, en esta obra aparecen por primera vez elementos como tijeras, miembros castrados, maletas de viaje, y otros ejemplos que implicarían separación o corte traumático; ejemplos que ya no se refieren al pasado sino a su perpetuación, a su presencia determinante en el presente. Estos elementos narrativos aparecen en tu segunda exposición en La Habana, en la Casa de las Américas, donde en cierta medida se aglutinan o coinciden una serie de preocupaciones que tu obra ha continuado visitando desde entonces. ¿Podrías hablarnos de estos elementos?

E.P.: A mí desde luego no me interesa vivir en el pasado, o realizar una obra que estrictamente tenga que ver con el pasado. Ni me interesa esa clase de sentimentalismo, ni me interesa la nostalgia. Básicamente, el pasado es un lugar a donde yo me remonto para hacer una arqueología doméstica, una arqueología de la memoria obsesiva. La memoria del que lo ha perdido todo, por lo regular, es una memoria obsesiva. A mí me interesa utilizar la dinámica de la memoria (la memoria de un niño varón) para comentar el presente; para comentar, por ejemplo, sobre la construcción del género. A mí, como hombre homosexual, me interesa mucho cómo se construye lo que entendemos como "el hombre", lo masculino, el macho, tanto dentro de la sociedad latinoamericana como norteamericana o europea. De manera que comienzo desde el niño; cómo un niño recuerda su propia construcción y cómo ha sido construido; cómo construimos a un niño y el sentido de lo macho a través de sus juguetes, a través de la relación con su padre, a través de la relación con otros hombres, profesores, etc. También me interesa mucho la cuestión de la construcción de lo blanco. La obsesión por la blancura es muy latinoamericana, desde la ocupación colonial hasta el presente. Es un sentido de blancura muy frágil, sospechoso de todo aquello que esté manchado.

O.Z.: Obviamente te estás refiriendo a la problemática racial...

E.P.: Sí, básicamente es una cuestión racial. Mi experiencia de "lo latinoamericano blanco" es como la de una ciudad sitiada. Los latino-



Ernesto Pujol. *Tabla de cortar*, 1995. "Espacio Aglutinador".

americanos blancos, en sus oligarquías, tradicionalmente tenían sirvientes que eran mestizos o mulatos de piel clara y más allá de éstos evadían el trato con cualquier persona no-blanca, porque el mero hecho de tratar socialmente con una persona no-blanca ponía en entredicho tu blancura. Tal vez, después de todo tú no eras tan blanco, si te asociabas con negros, con mulatos, con mestizos o con indios. Además, en América Latina, que sigue siendo una región muy neocolonial, la blancura sigue estando asociada con el éxito profesional y social, con la clase. Paradójicamente, en el exilio en los Estados Unidos, los latinoamericanos blancos se catalogan de pronto como personas de color. Los norteamericanos son ciegos a la blancura latinoamericana, aunque entre los latinoamericanos en el exilio se mantengan sus clases y sus diferencias raciales. Para mí es fascinante esta clase de categorización, especialmente considerando que nos estamos acercando hacia un mundo en el que las razas puras y la concepción de la pureza racial no serán sino fósiles.

O.Z.: La problemática del género parece obvia en la sobrecogedora presencia de los órganos sexuales masculinos blanqueados y castrados de muchas de tus instalaciones y en otras muchas de tus imágenes habituales, pero ¿qué elementos consideran esa problemática racial en tu obra? Después de todo, tu obra sólo "ilustra" la experiencia de un blanco...

E.P.: El haber reducido mi pigmento al blanco es el elemento fundamental. Cuando pinto, sólo pinto con pigmento blanco, puro, de una

lata o un tubo de pintura. No mezclo el pigmento. Juego con la ilusión de la pureza del blanco. Simplemente aplico el blanco directamente a una superficie. Si acaso lo mancho; pero no lo mezclo. Una vez secado el blanco, lo puedo manchar con un color, o con tierra, con grasa, etc. Si consideras la iconografía de mi obra —más allá del contenido de la misma—, es toda blanca, en sus tijeras, en sus cuchillos, en sus siluetas... Son las memorias de un blanco sobre los blancos. En otras palabras, donde yo evidencio básicamente esta preocupación es en el color blanco en su pureza industrial. No obstante, cuando hice la serie *Taxonomías* para la galería de Ramis Barquet —que eran una pinturas emblemáticas, hasta cierto punto muy medievales, donde repetía objetos sobre superficies de algodón— algunos de esos objetos o partes corporales eran blancos y otros negros. Básicamente era una combinación de imágenes blancas con imágenes negras. Había manos negras, siluetas o perfiles negros. Aquí te encontrabas con un mundo colonial. Con todo, yo nací en 1957, cuando la dinámica del sirviente o la mucama, el mayordomo, la cocinera y la nana ya empezaba a desaparecer, sobre todo entre la clase media latinoamericana. Ya había lavadora, lavaplatos, aspiradora y, por otro lado, la servidumbre ya era más cara, etc. Entonces, la presencia del negro o del mulato empieza a estar ausente dentro de la familia blanca latinoamericana. No porque esta familia sea menos racista sino porque o tiene menos dinero para pagar salarios o por los desarrollos tecnológicos. En mi caso, yo me eduqué dentro de una familia blanca, vivía en un barrio blanco y asistí a un escuela privada católica blanca. No tuve amistades con personas de color hasta los 18 años, cuando entré en la Universidad de Puerto Rico.

Es cierto que mi obra más reciente se diferencia de aquellas *Taxonomías*, donde existía la contraposición de "lo blanco" y "lo negro", y donde, como dentro de la mentalidad colonial, "lo negro" simbolizaba lo inconsciente y la naturaleza cruda y "lo blanco" simbolizaba lo civilizado y la represión de la libido. En estos momentos, "lo negro" está ausente de mi obra; pero es que la ausencia de "lo negro" era parte de la fantasía de la burguesía latinoamericana que se consideraba a sí misma como extensión de Europa, donde no se codeaban con negros ni con mestizos, viviendo en una burbuja de cristal, como clase criolla colonizante. Entonces, la ausencia del negro es parte de esa dinámica de esa ficción burguesa criolla que lo niega de su espacio doméstico, de su intimidad.

O.Z.: Antes hablamos de un aspecto de la influencia de tu experiencia religiosa. La religión también juega otro papel en tu obra, tal vez tan subrepticio como el de la cuestión racial, aunque evidente en el vídeo que realizaste en 1995. Un elemento recurrente en la obra es el papel de la Iglesia Católica, que tu representas en la figura de la monja, en esta dinámica de castración generalizada...

E.P.: Creo que un elemento muy ausente del arte tanto moderno como contemporáneo de Latinoamérica es la genealogía del poder, cómo se construye el poder en Latinoamérica. Por supuesto no estoy abogando por un arte panfletario, pero me interesa mucho la dinámica del poder blanco, que es tanto el de las Américas como el de Europa. Me interesa mucho la violencia entre los hombres y cómo la violencia es parte de la construcción del hombre. El hombre que es víctima de la violencia, el hombre que asume poder y entonces puede practicar la violencia contra el otro. La metáfora de la castración amedrenta a mucha gente. Para mí es un poco como mi arma de batalla. Me parece que la castración emocional –porque al fin y al cabo no estamos hablando de una castración real– es muy prevalente en el mundo en que vivimos. Yo la utilizo literalmente; presento unos genitales masculinos, no circuncidados, flácidos, vulnerables y prepubertos. A mí me interesa mucho todo lo que castra: la Iglesia, el padre, el líder político, etc. Me remonto a la memoria del niño porque el niño es el receptáculo de gran parte de la violencia social, desde una guerra hasta la violencia doméstica. En el vídeo, el niño es situado en el contexto de una industria educativa y una Iglesia lo castra, lo edita emocionalmente, socialmente. Esta es una de las castraciones aprobadas oficialmente. Es una castración muy quirúrgica, muy limpia.

O.Z.: Con la introducción de la simbología del patriarca en tu obra más reciente, *La mesa de Saturno*, ese mismo tema de la castración se inserta en la tradición política de la América Latina y podría leerse como un comentario al régimen actual cubano, aunque ésta no sea una instalación eminentemente política. Aquí, la cabecera identifica la silla del patriarca, donde reposa el cetro del poder, frente a la que se disponen los instrumentos de la castración literal y simbólica. En el centro de la mesa, en bandeja de plata, se despliegan los genitales cortados de sus súbditos. Independientemente de la repetición de las imágenes habituales, aquí ya no hay tanto memoria infantil como narrati-

va psico-social. ¿Cómo se vincula esta última obra con tus obras anteriores en el proceso de construcción de la identidad?

E.P.: Mis tres exposiciones en Cuba constituyen una trilogía. La primera sobre la experiencia del irse, la segunda sobre la experiencia del crecer y llegar a la mayoría de edad fuera del país y la tercera sobre el regreso y mi comentario sobre lo que encuentro. En esto radica específicamente esta dinámica visual de castración: un comentario sobre la Cuba de ahora. Cuando yo regresé a Cuba encontré mucha hambre, hambre literal, un gran problema de escasez de alimentos; encontré un espacio donde, dada una crisis nacional generalizada, la gente buscaba tanto la explotación del turista como la explotación entre unos y otros, como sucede en momentos de naufragio, para sobrevivir; y encontré un poder completamente monolítico, piramidal, centrado en una cabeza casi faraónica, un poder todopoderoso, que sí comía y que se lo comía todo. La metáfora de *La mesa de Saturno* es la del patriarca que se sienta a una gran mesa y lo que va a comerse es a sus propios hijos. Específicamente estoy haciendo una referencia al mito de Saturno a partir de la imagen de la pintura de Goya. Es un festín canibal. A la vez, si te fijas en las imágenes de la exhibición, te das cuenta de que si bien Saturno es el único que come (de hecho la mesa de Saturno también está rodeada de cientos de cuchillos y tenedores de plata esparcidos por el piso, que tienes que pisar según te acercas a la mesa); a pesar de ser el único que come –como digo– el ambiente de la mesa y la silla, viejas y cubiertas de polvo en la penumbra del comedor, que sugiere una catacumba, parece haber sido víctima del paso inexorable del tiempo, donde



Ernesto Pujol. *Camioncito*, 1995. "Espacio Aglutinador".

el poder, si bien sigue siendo poderoso, está en decadencia, como muerto. Lo único que está vivo en ese lugar son los genitales castrados. Son los únicos que por su diseño (están modelados individualmente a mano) parecen que se mueven. También son los únicos que recogen la poca luz del salón. Así pues, es en lo castrado, en lo que aparenta ser inofensivo, donde encuentras la vida. En otras palabras, yo creo que la sociedad latinoamericana, en su machismo, en su abuso del poder, comete el error de asumir que los homosexuales y las mujeres somos muy débiles. Pero, en la instalación, numéricamente hay cien genitales y sólo un Saturno. Además, mientras que los genitales parecen que van a saltar de la mesa, la silla de Saturno está rasgada, rota, cubierta de polvo y el cetro colonial está descabezado, es impotente.

O.Z.: ¿Podríamos decir que, independientemente de la importancia que tú le das a tu identidad como hombre gay, los intereses fundamentales de tu trayectoria artística se concentran en torno a los conceptos de la separación, la memoria y la castración?

E.P.: Yo diría que los temas de la separación, de la memoria y de la castración están presentes en mi obra, pero plantearlos como el eje a través del que ésta se desarrolla podría prestarse a malentendidos. Si yo asumiera esa lectura fija, mi obra sería una obra mortuoria, no sería diferente a la experiencia de un velatorio. Por el contrario, creo que mi obra participa en la resistencia frente al dolor que nos imponen esas situaciones. En mi obra hay vida y hay subversión, porque al fin y al cabo el foco de la obra no es el castrador; el foco de la obra es el castrado, que a la vez se nos presenta como el ser que recuerdas en tu memoria, el que tiene más vida.

O.Z.: ¿Hasta qué punto la obra no es una obra elegíaca, o incluso victimaria?

E.P.: Desde luego no es victimaria. Lo sería si se tratara de un mero recuento de dolores. Yo creo que mis obras son como las evidencias de un crimen. Es decir, los crímenes de la burguesía son crímenes muy finos, muy limpios, muy quirúrgicos y muy secretos. Hasta cierto punto, yo me dedico a evidenciar estos crímenes. Al evidenciarlos, desarmo sistemáticamente esta dinámica, descubro el crimen, señalo al

criminal. Además, la obra tampoco es confesional, lo que ya es un reto. Vivimos en una cultura confesional donde la televisión está llena de programas en los que la gente aparece para enseñarte sus entrañas, para contarte que si el padre, que si la madre, que lo violaron, y qué se yo qué más. Es una cultura completamente *voyerista*, sentimental y espectacular. La obra, por el contrario, no te facilita la narrativa. Te la presenta con cierta crudeza pero de manera refinada, y no porque trate de negociártelo y hacértelo más digerible sino porque esa es la dinámica de los crímenes de la burguesía, de los crímenes de cuello blanco. Yo también estoy jugando con el sentido que la burguesía tiene de lo fino y de lo propio, de los buenos modales. Yo juego con la misma dinámica que oculta esos crímenes, una dinámica de lo moral, de lo recatado y de lo elegante. Esa moralidad que lo tapa todo con el buen gusto. Así, te acercas a mi obra, particularmente *Los hijos de Pedro Pan*, y a primera vista es una obra bellísima, de buen gusto. Entrás en las distintas instalaciones y parece que estuviéramos vendiendo muebles, muebles muy finos. Entrás en la sala de un anticuario. Hay escaparates, hay armarios, sillones y cunas *art deco* preciosas, zapalitos... Es una taxonomía de la buena familia católica, de clase alta, fina, educada, blanca, latinoamericana. Ésta es la primera impresión y así es como se tapan esos crímenes, con el buen gusto. Con la segunda mirada empiezas a encontrar otra cosa. Obviamente, mucha gente se queda con la crema que cubre el pastel. Hay otras obras más crudas, más viscerales, como el propio vídeo que comentabas... pero a mí la obra que más me interesa crear, y mantenerme creando, es ésta llena de sutilezas, que no te ofende o te perturba al primer impacto. Por encima de todo, dentro de esta obsesión mía por que la obra tenga integridad y considerando que soy un hombre blanco latinoamericano de clase media alta, he buscado que la obra represente eso. Creo que sería muy fácil haberme sumergido en "lo negro" o "lo mulato" de Latinoamérica. Creo que una de las grandes tentaciones del arte moderno y contemporáneo de Latinoamérica es el sumergirse en ese exotismo de "lo negro", de "lo mestizo" y de "lo oriental" que ocurre dentro de la región latinoamericana en general y apropiarse de eso. Sin duda, en la cultura blanca existe una tendencia de saturación y de aburrimiento, de *ennui*, de vacío existencial, y esta cultura acude al Sur como diversión o como catarsis. Por el contrario, lo que busco es deconstruir mi clase, mi raza, mi experiencia personal.







ARCO

FERIA INTERNACIONAL DE ARTE CONTEMPORÁNEO

FEBRERO 13-18 PARQUE FERIAL JUAN CARLOS I, MADRID,

97

GALERÍAS DE ARTE MODERNO Y CONTEMPORÁNEO FOTOGRAFÍA
PROGRAMAS CUTTING EDGE EDICIÓN Y MÚLTIPLES ARTE ELECTRÓNICO
LATINOAMÉRICA EN ARCO MAJOR COLLECTORS AT ARCO
IX ENCUENTROS INTERNACIONALES EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO I BIENAL CIBERNÉTICA



MARINA NÚÑEZ



Feria de
Madrid

A R

C O